

## Il paradosso di Lynch - Percorsi del tempo in *Strade Perdute* di David Lynch



La riduzione dei film di Lynch - o almeno della maggior parte - ad una chiara, razionale, lineare struttura esegetica è operazione non semplicemente impossibile ma soprattutto sbagliata: la forza narrativa della cinematografia lynchiana risiede proprio nel suo essere non del tutto chiara e spiegabile. Sottolineo il «non del tutto», perché se lo fosse del tutto - quindi completamente inspiegabile -, lo si potrebbe liquidare come un regista visionario, onirico, surrealista. Lynch è sicuramente anche questo, ma si differenzia da una semplicistica adesione a tali categorie proprio per quel suo saper seguire modelli comunicativi lineari e razionali e poi improvvisamente tradirli, metterli in discussione, inserire sempre un qualcosa affinché quel "tutto" che pareva tornare, alla fine non torni affatto. Anche il seguente tentativo di descrizione dei modelli temporali utilizzati dal cineasta di Missoula (Montana) in *Strade Perdute* (*Lost Highway*, 1997), è un esercizio spero interessante ma che non può aggiungere molto

all'esegesi di un prodotto cinematografico impermeabile all'ostensione, soprattutto se quell'ostensione vuole quadrare il cerchio, vuole mettere ciascun pezzo del puzzle al suo posto. Questa operazione parte quindi con la consapevolezza di poter restare fine a se stessa, senza tuttavia escludere a priori guadagni di intelligibilità.

\* \* \*

La tradizione di studi antropologici e storico-religiosi ha individuato e descritto due fondamentali concezioni culturali del *tempo* comuni a tutte le società conosciute: tempo lineare e tempo ciclico. La concezione lineare è legata alla consequenzialità, all'idea che il passato è causa del presente, ma soprattutto è legata ad una idea di libertà e responsabilità dell'uomo - in una parola: la Storia - che porta il tempo ad essere una sorta di contenitore, in continua crescita, dell'operato dell'uomo. Cioè, la percezione del tempo passato e di quello (ipotetico) futuro non può prescindere dal fare umano. È la Storia a fare il tempo ed è l'agire umano, libero e responsabile, a fare la Storia. L'idea del tempo come divenire storico caratterizza l'avvento delle c.d. civiltà superiori, a partire dall'Egitto dei faraoni e, quindi, dall'istituzione della regalità (sono le "liste di re" a misurare il tempo). Il concetto temporale di ciclicità si oppone - gettandovi in tal modo ulteriore luce - a quello di linearità. Se il fare umano contraddistingue quest'ultimo, è la priorità degli eventi naturali a dare forma al primo. Nulla dell'azione umana può aspirare ad avere la medesima capacità fondante dell'azione naturale, ed in particolare dell'alternarsi ciclico delle stagioni. Non si nega la consequenzialità, il principio di causa ed effetto, ma tutto passa in secondo piano rispetto al vero motore del divenire: il ripetersi delle stagioni, ed il loro alternarsi. Se nella concezione lineare l'uomo è motore (sempre più unico) della dinamica causa/effetto, e la Storia altro non è che un accumularsi progressivo di atti umani, nella concezione ciclica l'agire dell'uomo è di fatto ininfluenza nei confronti del variare delle *cose*, variazione invece soggetta principalmente al ritorno delle stagioni e a tutto quanto in ambito produttivo (e quindi sociale e culturale) queste impongono. L'unica forma di riscatto umano e culturale di fronte alla schiacciante presenza della natura passa per la coppia mito/rito. Nel mito il "dato naturale" si fa "culturale" attraverso il demandare la ciclicità stagionale ad un piano

extraumano: è il ritorno dell'eroe mitico, riattualizzato nel relativo rito, che assicura annualmente il ripetersi delle stagioni. In tal modo, attraverso la coppia mito/rito, l'impotenza dell'uomo di fronte all'imponenza della ciclicità stagionale trova un termine di mediazione: sintetizzando, la natura agisce non di per sé ma tramite la dimensione extraumana - "divina", si potrebbe dire, anche se impropriamente -; quest'ultima può essere in qualche modo controllata e/o riportata sul piano umano tramite mitopoiesi e ritualità. In definitiva, all'azione storica del tempo lineare si può contrapporre l'azione mitica del tempo ciclico: l'azione storica esalta se stessa, ovvero l'idea di poter agire liberamente e costruire progressivamente una successione di eventi; l'azione mitica annulla l'idea stessa di libera azione umana.

Prima di tentare una rappresentazione intuitiva e visiva di queste due concezioni, occorre precisare il sistema di riferimento. Cioè, il punto di vista che individua una modalità lineare e vi contrappone una modalità ciclica è il nostro, quello di uomini moderni, occidentali, che leggono gli avvenimenti tramite modelli che si rifanno alla Storia e alla scienza. Guardiamo il nostro passato ed ipotizziamo un nostro futuro e ambedue, il passato ed il futuro, ci appaiono come momenti differenziati tra loro (e tra loro e la nostra posizione del presente) principalmente in base alla quantità di avvenimenti, eventi, azioni umane che li hanno alimentati. Sappiamo che nel nostro passato l'uomo non aveva ancora fatto tutto quello che è stato fatto sino ad oggi, e che il *valore* del nostro futuro sarà determinato dalla quantità e qualità delle cose che faremo. Il sistema di riferimento non legge il tempo come neutro scorrere astronomico degli astri ma lo umanizza, ne fa un tempo vissuto, *agito*. Il nostro sistema di riferimento legge noi stessi quali esseri partecipi - e cause - di un procedere del tempo lineare, progressivo, accumulante. La linea retta, ininterrotta, protesa verso l'alto con una freccia sulla sommità è la figura bidimensionale che meglio rappresenta la nostra concezione lineare del tempo. Lo stesso sistema di riferimento, poi, analizza quelle società c.d. primitive (o *fredde*, per dirla con Lévi-Strauss) dove il rapporto tra tempo *oggettivo* (astronomico) e tempo *agito*, è prossimo all'infinito. Privo di accadimenti degni di restare nella memoria, il tempo di tali società (reali o spesso frutto dell'immaginario etnografico) ci appare scorrere senza lasciare segno, gira intorno a se stesso seguendo la ciclicità stagionale. Un anello chiuso è la figura bidimensionale che meglio ci visualizza una modalità temporale ciclica, o al più - per dare una maggiore soddisfazione visiva all'idea dello scorrere oggettivo del tempo, o per accordare a questi popoli una minima percentuale di partecipazione alla Storia - un lento sommarsi progressivo di anelli che si uniscono in una struttura spiraliforme che si innalza disegnando la superficie - tridimensionale, stavolta - di un immaginario cilindro. La ciclicità è data dalla circolarità delle spirali, e ad una spirale segue sempre una nuova spirale in un continuum potenzialmente infinito.

\* \* \*

Il "nodo temporale" di *Lost Highway* sta in quella frase - «Dick Laurent è morto» - che noi spettatori udiamo con il protagonista Fred all'inizio del film dietro alla porta chiusa (Fred risponde al citofono e ascolta la frase misteriosa), e poi udiamo di nuovo alla fine del film pronunciata dallo stesso Fred all'esterno della porta chiusa (rivolta tramite citofono verso l'interno): ci si immagina allora che Fred pronunci da fuori casa la frase allo stesso Fred che la ascolta dentro casa. Ma al di là del problema dell'ubiquità (chi è abituato a Lynch non se lo pone), il punto *dolente* è che tra l'inizio del film (Fred ascolta la frase) e la sua fine (Fred pronuncia la frase) il nostro protagonista ne ha passati di avvenimenti (e ne è passato di tempo): allora come può la fine della storia di Fred essere anche il suo incipit? È questa porta chiusa, che è la stessa porta della stessa casa (vista da dentro all'inizio e da fuori alla fine), ad indurci ad una sorta di corto circuito del nostro a-priori temporale. Se quella porta non fosse stata la stessa, se quindi non avessimo visto coincidere fine ed inizio della storia, avremmo potuto immaginarci un - altrettanto "intricante" - passaggio di testimone in una immaginaria staffetta della follia: Fred porge ad un chiunque *altrui* la frase con cui ha avuto inizio

la sua delirante avventura. Ma la porta era la stessa, la casa era la stessa, la storia è la stessa: sintetizzando, il passato di Fred è *figlio* del suo futuro (che a sua volta è, ovviamente, figlio del proprio passato). E questo nodo ci porta ad una struttura temporale certamente non lineare bensì ciclica, e di una ciclicità probabilmente ancora più radicale di come l'abbiamo immaginata poco sopra. Questa, come si diceva, non esclude la libertà dell'azione umana, semmai ne fissa ferrei ed invalicabili limiti: ogni mutamento od evoluzione sociale deve essere ricondotto e sterilizzato all'interno di un meccanismo temporale che, ciclicamente, rimette "tutto al suo posto", così come fu stabilito nel tempo del mito. Ma se quindi vi è una rinuncia all'idea di un agire umano che sia totalmente indipendente e non influenzato dal ritorno del tempo, occorre precisare che il *ritorno* non chiude mai totalmente in se stesso l'anello temporale e, comunque, la chiusura si situa più sul piano della società che su quello dell'individuo. Invece, nel caso delle vicende di Fred non si può pensare ad altro che ad un anello radicalmente chiuso dove l'inizio e la fine non esistono, o almeno possono essere adottati solo convenzionalmente. La passività di Fred di fronte al chiudersi dell'anello appare totale: Fred è sballottato da eventi che lo sovrastano e sui quali non è in grado di esercitare alcun controllo. Immaginando allora la vita di Fred, dalla sua nascita al momento in cui iniziano le vicende narrate dal film, si può pensare ad una linea retta che improvvisamente cortocircuita in un anello chiuso causando la "fine del tempo" (e della libertà individuale); nell'intersezione tra la retta e l'anello è situata la porta della casa di Fred.

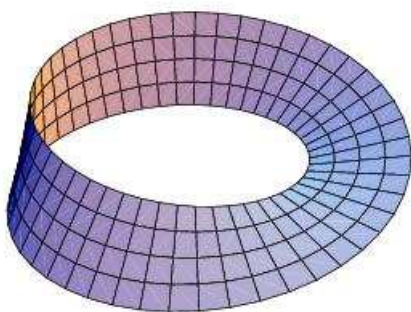
Se un "normale" anello dà ragione della struttura temporale altrettanto non può accadere riguardo la struttura narrativa. Ciò perché (chi conosce la trama del film lo sa bene) in un dato momento il sassofonista Fred (Bill Pullman) svanisce lasciando al suo posto l'ignaro meccanico Pete (Balthazar Getty), che a sua volta, più avanti, ricambierà la "cortesia" passando di nuovo il testimone a Fred. Per una buona parte del film, seguiremo quindi la vita di Pete dimenticando quella di Fred. Il passaggio tra Fred e Pete non si situa solo sul neutro piano narrativo: pur essendo le loro vite indipendenti l'una dall'altra (i due non si conoscono, né appartengono a medesimi ambienti), troppi



sono nel film gli indizi che rimandano ad una complementarità o ad una sorta di contiguità: fisicamente uguali le loro donne Renée ed Alice (anche perché interpretate dalla stessa attrice, Patricia Arquette), fisicamente uguali i loro rivali Dick Laurent e Mr. Eddy (stesso attore, Robert Loggia, ma probabilmente si tratta dello stesso personaggio seppur assume nel film due differenti nomi), e comune alle due storie è il personaggio misterioso (lo splendido Robert Blake) che sembra muovere il tutto seguendo pedissequamente un suo (a noi ignoto) piano. Le due vicende suggeriscono l'una la soluzione dell'altra ma, come premettevo sopra, il film sembra resistere ad ogni tentativo di riduzione alla ragione. Ma se proprio non si vuole retrocedere di fronte al *conatus* di razionalità che tutti ci muove, suggerisco la lettura di questo buon lavoro di Fabrizio Colamartino *Le strade perdute dell'inconscio* in [Cinemastudio.com](http://Cinemastudio.com): in questo articolo l'interpretazione del film segue paradigmi freudiani e psicanalitici, e caratteri e ruoli dei principali personaggi vengono descritti proprio attraverso il loro essere ciascuno inversione e soluzione delle dinamiche psicologiche dei propri doppioni speculari.

Uno dei modelli proposti per l'esegesi della struttura narrativa di *Strade perdute* è il famoso anello di Moebius: «questo thriller allucinato come un incubo parla dell'incapacità di un uomo di mantenere il controllo sulla propria vita. Lo fa attraverso una struttura narrativa paragonabile a quella di una fuga (musicale) oppure all'anello di Moebius che si avvolge su se stesso senza che sia possibile distinguere la parte esterna da quella interna, una struttura in cui è scardinato addirittura il fondamento di ogni narrazione, l'identità del protagonista» [Il Morandini, Zanichelli].

Per chi non lo conosca, l'anello studiato dal matematico August Ferdinand Möbius (1790-1860)



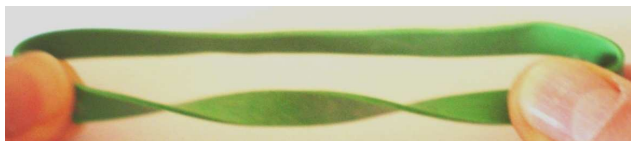
altro non è che «un classico esempio di superficie non orientata. Le superfici ordinarie, intese come le superfici che nella vita quotidiana siamo abituati ad osservare, hanno sempre due lati, per cui è sempre possibile percorrere idealmente uno dei due lati senza mai raggiungere il secondo, salvo attraversando una possibile linea di demarcazione costituita da uno spigolo (si pensi ad un cilindro cavo, ad esempio). Quindi è possibile stabilire convenzionalmente un lato "superiore" o "inferiore", oppure "interno" o "esterno". Nel caso del nastro di Möbius, invece, tale principio viene a mancare: esiste un solo lato e un

solo bordo. La sua superficie risulta essere infinitamente percorribile. [...] Un nastro di Möbius può essere facilmente realizzato partendo da una striscia rettangolare ed unendone i lati corti dopo aver impresso ad uno di essi mezzo giro di torsione. A questo punto se si percorre il nastro con una matita, partendo da un punto casuale, si noterà che la traccia si snoda sull'intera superficie del nastro che è quindi unica» [Wikipedia - [http://it.wikipedia.org/wiki/Anello di Moebius](http://it.wikipedia.org/wiki/Anello_di_Moebius)]

Quindi, pensiamo alla figura tridimensionale di un anello, dotato perciò di una superficie esterna e di una interna, superfici non comunicanti se non attraverso un'ulteriore superficie (si immagini una sezione rettangolare) o uno spigolo (sezione triangolare), e poniamo convenzionalmente che una delle due superfici - quella esterna - rappresenta le vicende di Fred mentre l'altra - quella interna - le vicende di Pete. Poniamo anche la convenzione che la visibilità data dal film coincida solo con la superficie esterna (visibile proprio in quanto esterna). Un normale anello ci darebbe allora visibilità solo delle vicende di Fred. Un anello di Moebius invece porterebbe in un dato momento la superficie interna ad *esternarsi* e quindi ad essere visibile per poi, in un secondo momento, tornare all'invisibilità data dal divenire di nuovo interna. Immaginiamo che Fred e Pete partano insieme percorrendo il primo la superficie esterna (visibile tramite film) ed il secondo quella interna (invisibile): in un dato punto l'interna diviene esterna e viceversa e quindi il film visualizza Pete e manda in oblio Fred; al "giro" successivo nello stesso punto la situazione cambia di nuovo e torniamo a seguire Fred ed a perdere le tracce di Pete. L'analogia con la narrazione è abbastanza soddisfatta con l'eccezione che nel nastro di Moebius il punto di cambio tra superfici è sempre lo stesso mentre nel film ve ne sono due distinti: il primo in carcere, quando Fred lascia il posto a Pete; il secondo nel deserto, quando Pete svanisce e torna Fred.

L'anello di Moebius non sembra dare lo stesso soddisfacente risultato se posto in relazione alla struttura temporale dei due protagonisti, Fred e Pete. L'artificio di questa figura è che attraverso quel mezzo giro di torsione di cui ci parlava la citazione da Wikipedia, le due superfici che in un normale anello sono separate e non comunicanti divengono una sola continua superficie. Basta percorrerla idealmente a partire da un determinato punto che si comprende come sia in realtà un'unità continua e circolare. Relazionandola al concetto di tempo, e assumendo l'assioma per cui una qualunque linea temporale può riguardare un solo personaggio, ne uscirebbe il paradosso che Fred e Pete vivono in prima persona la stessa successione di avvenimenti. Se l'anello di Moebius è un'unica superficie, anche immaginando che Fred e Pete partano in due differenti punti, uno interno ed invisibile e l'altro esterno e visibile, resta che prima o poi dovranno ambedue percorrere tutti i punti della superficie. Ciò non accade nella *realtà* (perché il *mio* tempo è solo mio), né accade nel film. Quando Pete si sostituisce a Fred si trova nella sua vita (non in quella di Fred) e si relaziona con i suoi conoscenti (non con quelli di Fred): le due vite sono separate, pur con eccezioni e particolarità di cui parlerò più avanti.

Una buona soluzione la si può ottenere con un modello che complica l'anello di Moebius nel seguente modo:

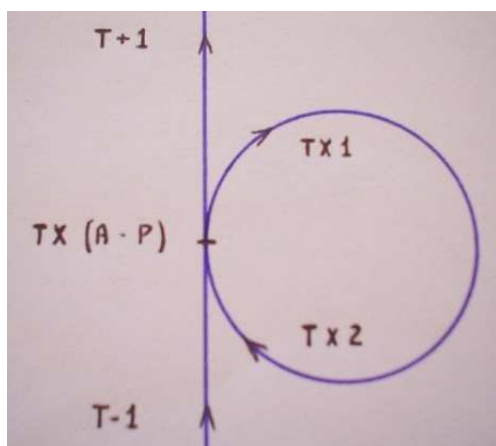


Si può facilmente notare come stavolta le due superfici siano completamente distinte e non comunicanti tra loro. Il che equivale a dire che Fred e Pete hanno ciascuno il proprio percorso

temporale. Resta però che se qualunque genere di anello si adatta al tempo circolare di Fred, lo stesso non vale per Pete: ciò che di lui ci mostra il film suggerisce linearità e progressione; la porta invalicabile che in Fred modifica il principio di causa/effetto verso una reiterazione infinita del tipo causa/effetto/causa, in Pete non c'è. L'anello si adatta a Fred ma non può soddisfare il fluire del tempo in Pete. Il nuovo anello, invece, soddisfa ampiamente la struttura narrativa, ed anche meglio del precedente: nella continuità di visibilità della superficie esterna (quella di Fred) si pongono due distinte interruzioni (carcere e deserto) attraverso le quali è la superficie interna (quella di Pete) a farsi provvisoriamente esterna, e quindi visibile nel film.

\* \* \*

Le dinamiche temporali che intrecciano le vite dei due protagonisti trovano una migliore rappresentazione tornando ad una formalizzazione bidimensionale. Iniziamo con Fred. Il collasso temporale localizzabile convenzionalmente nell'evento della porta non può certamente comprendersi tramite il semplice ausilio di una linea temporale continua e protesa in avanti: occorre aggiungere un anello:



Assumo le seguenti convenzioni:

T-1 rappresenta la storia vissuta di Fred un attimo prima dell'evento della porta;

TXA è l'evento della porta (Fred ascolta la frase);

TXP è l'evento della porta (Fred pronuncia la frase);

TXA e TXP coincidono temporalmente, sono lo stesso evento TX;

TX1 rappresenta il portato di avvenimenti di Fred successivi a TXA;

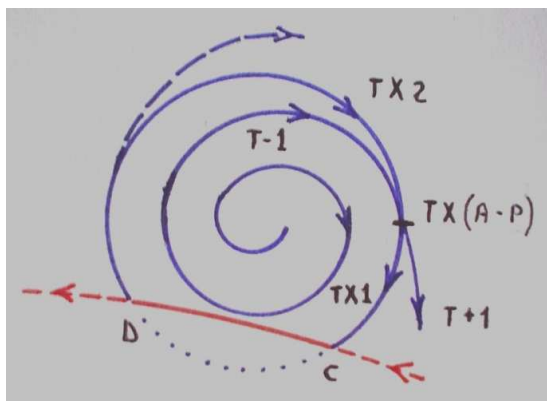
TX2 rappresenta il portato di avvenimenti di Fred quasi alla chiusura dell'anello temporale, quindi dopo l'intromissione degli eventi riguardanti Pete;

T+1 rappresenta Fred dopo TXP (ultime inquadrature del film, in cui Fred fugge con la sua auto).

I paradossi principali sono due. Il primo è che si può immaginare la compresenza temporale di Fred in due distinti momenti: TX1 e T+1. In pratica avremo due Fred che si divaricano in due differenti linee spazio-temporali. Il secondo, già visto, è che TX2 è contemporaneamente effetto e causa di TX1 (e viceversa). Inoltre, se si seguono le freccette, si intuisce come il portato d'avvenimenti in TX2 sia totalmente responsabile di quanto avviene in T+1 ed in gran parte responsabile di quanto in TX1. T-1, ovvero la vita *lineare* di Fred vista un attimo prima del corto circuito della porta, si limita a "penetrare" in TX1 e a perdere progressivamente "peso" nei successivi TX2 e T+1. In quest'ultimo

poi, si può dire che T-1 sia del tutto ininfluente, praticamente inesistente, ovvero che il Fred che nelle sequenze finali del film fugge via chissà verso dove, è un Fred che ben poco o nulla si porta appresso della propria vita *lineare*, quella precedente all'evento della porta.

Si può ora inserire il divenire temporale di Pete. Pur restando nella rappresentazione bidimensionale utilizzerò l'idea (tridimensionale) di una spirale che avanza vista dall'alto, immagine più adeguata a dar conto di una progressione del tempo che si dispiega nello spazio.

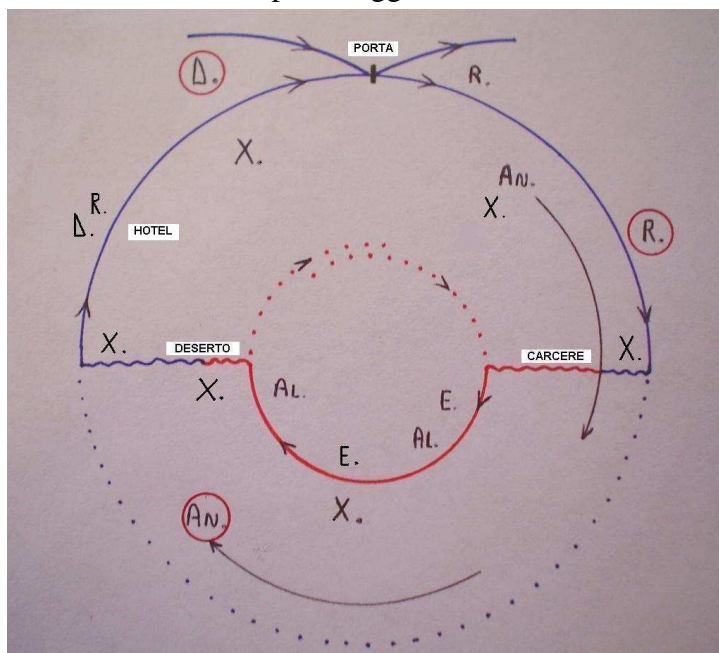


Le novità rispetto alla precedente figura sta nella presenza della curva temporale di Pete (curva rossa) che "impatta" quella di Fred in C (carcere) e successivamente in D (deserto). Nell'impatto la curva di Pete occulta il percorso di Fred (visualizzato con tratto punteggiato) e ad esso si sostituisce. Si può immaginare che il doppio impatto porti la curva temporale di Fred a non riuscire a seguire più quello che avrebbe dovuto essere il suo "normale" percorso spiraliforme (linea blu tratteggiata) ma a ricadere progressivamente su se

stessa sino alla chiusura dell'anello in TX.

\* \* \*

Bene, mi rendo conto di essere entrato in un campo che per essere percorso con cognizione avrebbe necessità di nozioni scientifiche (fisiche e matematiche soprattutto) di cui non dispongo assolutamente. Probabilmente un fisico saprebbe illuminarci a riguardo, sarebbe cioè in grado di dirci se effettivamente i paradossi lynchiani raccontati in *Lost Highway* possono avere una possibile esistenza in qualche remota regione dello spazio-tempo, nel macroscopico o nel microscopico, in presenza comunque di peculiari ed inusuali condizioni fisiche. Per quanto mi riguarda ho solamente sfidato me stesso cercando di razionalizzare un "irrazionale" troppo stimolante per essere risolto con le categorie del surreale o dell'onirico, e tentando quindi di fare emergere la presenza di una struttura formale nascosta dietro la semplice "stranezza" narrativa di Lynch; e non è nemmeno necessario supporre che il Regista ne abbia avuto coscienza. Chiudo esaminando un'ultima figura che accorda narrazione e tempo (un "tempo della narrazione") visualizzando anche l'interazione di Fred e Pete con altri personaggi del film.



Curva blu di Fred e curva rossa di Pete restano invariate. All'esterno della curva blu appaiono dislocati i personaggi della vicenda di Fred: D. sta per Dick Laurent, R. sta per Renée. All'interno della curva rossa vi sono i personaggi della storia di Pete: E. sta per Mr. Eddy e AL. sta per Alice. Tra i paradossi della successione temporale, oltre a quelli già visti, si nota Renée in vita - è nell'hotel con Dick Laurent - dopo che Fred l'ha da tempo uccisa (nella figura i cerchietti rossi indicano la morte del personaggio). Ma questo è un paradosso solo se si assume il punto di vista di Fred, altrimenti è

possibile pensare al rapporto nell'hotel tra Renée e Dick come un momento precedente alle vicende tra Fred e Renée e quindi alla morte di lei. In questo caso la linearità temporale di Renée sarebbe, per così dire, ineccepibile.



Nell'area racchiusa tra le due curve troviamo i personaggi comuni ad ambedue le narrazioni: il regista porno Andy (An.) e l'uomo misterioso vestito di nero, che ho indicato con X. Tra i personaggi comuni ho escluso la coppia Dick Laurent/Mr. Eddy. Sono o non sono lo stesso personaggio? Il film è completamente ambiguo su questo tema e personalmente mi piace pensarli distinti. Riguardo

l'uomo misterioso, l'uomo in nero, l'uomo della tecnologia (ha sempre oggetti tecnologici tra le mani: cellulari, telecamere, telefoni, televisori portatili e, alla fine, una pistola), credo che, al pari dei personaggi della "Red Room" di *Fire walks with me*, non vada considerato assolutamente in termini umani: è fuori dal tempo e dallo spazio, vaga per le differenti dimensioni limitandosi ad entrare ed uscire secondo i suoi piani. E ciò non può non riflettersi anche nel momento in cui si affrontano coerenze ed incoerenze della narrazione: Mr. X è dentro e fuori dal testo, è probabilmente Lynch stesso che si diverte a scombinare il tranquillo scorrere del tempo delle sue creature. Infine c'è Andy, personaggio minore eppure unico chiaro momento comune tra le due differenti vicende. Si può osservare (curva nera) come almeno lui, nel suo lambire la vita di Fred e quella di Pete, rispetti se non altro la minima sequenza logica che ci si aspetta da un essere umano immerso nel tempo: quella di morire dopo aver vissuto, e non viceversa.

**Fabio M. Franceschelli**