

# LA CURA DELLA CANCELLAZIONE

## *Eraserhead* e la forma delle ossessioni

Il primo lungometraggio diretto da David Lynch appare condizionato da tematiche ossessive e figure dell'immaginario ricorrenti, inscritte nella struttura del racconto e nei dispositivi di messa in scena. L'indagine che il testo stesso richiede per essere analizzato deve necessariamente pretendere di essere onnicomprensiva: da una articolazione narratologica complessa, che punta a nascondere la natura degli accadimenti, il film passa con continuità ad una figurazione del mondo diegetico alterata, giocata su moduli rappresentativi e stilistici particolari<sup>1</sup>.

*Eraserhead* (*Eraserhead – La Mente che Cancella*, 1972) è un film che impone una procedura di studio che sia anche ordinata, che nell'emergenza delle assurdità e delle forzature che presenta, nella natura di esperienza psichica che lo caratterizza, evidenzia i momenti forti del racconto, i punti di vibrazione da cui emerge con decisione il senso. Si eviterà una lettura psicoanalitica, sia perché in molti si sono sforzati di assegnare ai simboli presenti nel testo una specifica valenza sessuale<sup>2</sup>, sia perché non si ritiene utile un'analisi delle latenze per un testo filmico molto complesso, che richiede al contrario un'indagine a priori, di impianto narratologico e formale<sup>3</sup>. Partendo dalla ricostruzione del racconto si cercherà di usare i termini appropriati per descrivere gli accadimenti incorsi e i dati emersi dalla visione, al fine di individuare ed interpretare le figure e le forme che si qualificano come temi forti del film; l'attenzione si sposterà successivamente al piano formale, mediante un'analisi dei dispositivi di messa in scena utilizzati da Lynch, nell'uso peculiare delle componenti video e audio, decisivi strumenti di significazione.

La vicenda produttiva di *Eraserhead* è storia affascinante, che meriterebbe un saggio apposito (ed in molti si sono soffermati sul carattere emblematico – tanto per il cinema dell'autore, quanto per il cinema indipendente in generale - di questi lunghi e sofferti cinque anni<sup>4</sup>); in questa sede è tuttavia sufficiente accennare al contesto in cui Lynch si trovò ad operare, determinante per la fisionomia del suo primo lungometraggio. Il riferimento è al clima dell'avanguardia studentesca attiva nelle accademie americane all'inizio degli anni settanta, alla commistione tra diverse tecniche figurative: la pellicola in 16mm si univa all'animazione, l'effettistica artigianale e il *maquillage* alla sperimentazione tecnica più avanzata. Il regista era il creatore *tout court* dell'opera, l'artigiano che preparava il trucco e le scenografie, che escogitava gli effetti speciali e la partitura sonora, che scriveva, girava e montava, che viveva del suo prodotto rivestendo più ruoli possibile - un'idea di cinema ancorata all'indipendenza e all'isolamento artistico propri del pittore.

La derivazione da scuola d'arte, decisiva nell'estetica di *Eraserhead*, è il contesto in cui collocare l'operazione per comprenderne alcune scelte formali: solo in questo modo procedure obsolete come la sovrimpressione o creazioni artificiali come la finta testa di Henry, il Pianeta su cui si dovrebbe svolgere la vicenda o le forme a spermatozoo che invadono lo schermo possono risultare credibili. Altra storia, ovviamente, per la piccola creatura figlia del protagonista, dal pianto angosciante e dall'aspetto deforme, capace di scatenare le emozioni più violente e contraddittorie.

## STRUTTURA E STRANIAMENTO

Proprio da questa trovata, sulla cui fabbricazione molti si sono interrogati ma che dalle bocche cucite di Lynch e dei suoi collaboratori non ha mai ottenuto spiegazioni<sup>5</sup>, prende origine il film. La nascita del bimbo prematuro, senza braccia né gambe, che Henry è costretto a tenere a bada, è l'evento motore della storia, altrimenti povera di azioni. Pur rispettando la grammatica cinematografica Lynch stravolge la sintassi filmica, creando vuoti logici e ritmici, dilatando il tempo ed annullando lo spazio propri del racconto cinematografico. Solo la presenza di un protagonista e di un rapporto di causa-effetto tra le azioni da esso compiute permettono ad *Eraserhead* di dotarsi di una narrazione classicamente intesa<sup>6</sup>.

La cesura che divide il film, e confonde definitivamente il sogno con la realtà, giunge dopo 47 minuti; la PRIMA PARTE risulta strutturata in cinque macro-segmenti mentre la seconda è articolata in scene più brevi, intrecciate tra loro.

### PRIMA PARTE

1. *Prologo*: la testa di Henry Spencer oscillante nello spazio e la superficie di un Pianeta (o di un cervello) appaiono sovrapposti; all'interno del Pianeta scopriamo macerie di civiltà e un uomo sfigurato seduto di fronte ad una finestra, che aziona un comando; dalla bocca di Henry fuoriesce un lungo verme che, in concomitanza con l'azione sulla leva, precipita nel vuoto, cadendo in un liquido brillante; dal nero che segue si fuoriesce sul bianco del mondo esterno e sul volto di Henry, teso a guardare fuoricampo. **5'50"**
2. *Presentazione dell'ambiente e del personaggio*: un rumoroso paesaggio industriale fa da sfondo al ritorno di Henry nell'appartamento; qui la sensuale dirimpettaia lo informa che Mary, la sua fidanzata, lo aspetta per cena a casa dei genitori; in camera, Henry mette un po' di musica, si sfilia i calzini, si siede sul letto pensieroso, recupera una foto tessera di Mary nel cassetto del comò, quindi esce per raggiungere la sua abitazione. **10'10"**
3. *Cena dagli X's*: Henry si presenta alla madre di Mary, imbarazzato, dichiarando di fare il tipografo, se pur al momento in vacanza; la cena è pronta: il padre di Mary, Bill, ha

preparato dei piccoli polli; mentre Henry taglia il pollo, che si anima e da cui fuoriesce sangue copioso, la madre ha una crisi epilettica ed abbandona la tavola, lasciando Henry con Bill; tornata, prende Henry in disparte e gli comunica che Mary ha partorito, sconcertando l'uomo e facendo piangere la figlia: è un bimbo prematuro, e Mary e Henry se ne dovranno occupare, ma solo dopo essersi sposati; Henry sanguina dal naso, la madre di Mary pare eccitarsi; in lacrime, Mary chiede a Henry se gli dispiace sposarla. **13'40"**

4. La creatura: il bimbo deforme viene accudito ed imboccato a fatica da Mary nella stanza di Henry; l'uomo torna a casa e trova nella buca della posta un semino, contenuto in una minuscola scatola; salito in camera, Henry lo deposita nel tabernacolo accanto al letto prima di sdraiarsi sul letto ad osservare il termosifone; qui dentro compare un palcoscenico illuminato da un faro circolare, perpendicolare al terreno; è notte, il bimbo piange incessantemente, Mary insonne abbandona Henry con la creatura, prende con fatica la sua valigia da sotto il letto e torna a casa. **11'25"**
5. Le cure: solo con il figlio, Henry lo vede ammalarsi sempre più, con la febbre e pieno di pustole sul volto; impedito ad uscire per i tempestivi pianti della creatura, Henry si rassegna a restargli accanto e si corica a letto. **5'45"**

## SECONDA PARTE

1. Una buffa donna con le gote rovinare (Lady of the Radiator) danza nel teatrino posto nel termosifone, schiacciando lunghi vermicelli che precipitano dal soffitto. **3'20"**
2. Mary, ricomparsa improvvisamente a letto, sgomita e non fa dormire Henry, finendogli addosso; nel tentativo di scansarla, Henry trova sulle lenzuola lunghi spermatozoi/vermicelli che lancia con disgusto contro il muro; il semino trovato in precedenza nella buca della posta si anima all'interno del tabernacolo, facendo precipitare al proprio interno la mdp. **3'20"**
3. All'interno del Pianeta riappare Henry, sempre nella sua stanza; la vicina entra nella sua stanza e chiede di passare la notte con lui: i due si accoppiano nel letto trasformatosi in una vasca piena di liquido, in cui sprofondano. **6'50"**
4. Henry sale sul palcoscenico raggiungendo la Lady, che ha appena finito di cantare *In heaven everything is fine*: cerca di toccarla ma un lampo di luce bianca glielo impedisce; finito dietro una sbarra come un imputato, Henry perde la testa che galleggia al centro del palcoscenico e sprofonda nel sangue. **4'50"**
5. Raccolta per strada da un ragazzino, la testa viene portata in una fabbrica; qui il cervello di Henry, estratto da una macchina comandata da un operaio, viene utilizzato come materia

- prima per le gommine poste all'estremità delle matite; soddisfatto, il padrone della fabbrica paga il ragazzino. **4'30"**
6. A letto, con la testa tra le braccia, Henry pare aver sognato tutto; in pena, attratto dalla vicina, la scopre mentre rientra in casa in compagnia di un buffo soggetto: Henry brucia di rabbia e pena per se stesso. **6'50"**
  7. Dirottando l'ira sul figlio, Henry taglia le garze che lo ricoprono ed infierisce con un paio di forbici sulle sue disgustose interiora: l'agonia finale della creatura inorridisce Henry e produce un blackout elettrico nella stanza; la testa del piccolo si fa enorme, volando come un dirigibile. **4'55"**
  8. Epilogo: il Pianeta implode dall'interno, mostrandoci la testa di Henry fumante nello spazio; l'Uomo alla leva tenta di fermare la distruzione ma è troppo tardi: nel bianco, Henry si riunisce alla Lady e l'abbraccia rasserenato. **2'10"**

“*Noi viviamo all'interno di un sogno*”, affermerà perentorio l'agente Philip Jeffries (David Bowie) nella sua apparizione soprannaturale in *Twin Peaks: Fire Walk with Me (Fuoco cammina con me, 1992)*: una formula appropriata sia per descrivere la vicenda di *Eraserhead*, sia per precisare l'intento fondante il cinema di David Lynch.

La lunghezza dei singoli segmenti, la loro alternanza e la cesura tra la prima e la seconda parte, l'uso anomalo dell'audio e le cadute/transizioni nel nero o nel bianco, sono gli strumenti con cui viene costruito questo senso di indiscernibilità tra sogno e realtà. Come nota Daniele Dottorini, “*come in Magritte, Eraserhead dispiega oggetti quotidiani, corpi e narrazioni apparentemente riconoscibili e, allo stesso tempo, integrati in un mondo altro, le cui regole non sono conosciute*”<sup>7</sup>. Il *perturbante* freudiano si afferma esattamente in questo sfasamento tra normalità ed alterazione, nella creazione di uno spazio che funziona logicamente ma che presenta delle diversità inspiegabili: ogni cosa è identica a come la si percepisce nel quotidiano e al contempo risulta drasticamente/orrendamente difforme. Il ritmo del film è in questo senso il primo dato da considerare. La vicenda si sviluppa molto lentamente, nel seguire Henry che si muove in un ambiente industriale indefinito, privo di altri esseri umani. I dialoghi tardano ad arrivare, nessuna azione in particolare avviene e nessuno scopo pare guidare il personaggio. Dopo poco si scoprirà che Henry è in vacanza, quasi quest'informazione sia sufficiente a giustificare il suo vagare senza meta.

La caratterizzazione del personaggio, motore delle tante gag del film, contribuisce a rafforzare questo senso di spaesamento. Henry è buffo, la sua capigliatura esagerata, i pantaloni troppo corti e le espressioni ridicole, con lo sguardo perso e la faccia comica. Un piede messo in una pozzanghera

ci fa comprendere molto bene anche quanto sia goffo, un clown che sembra uscito dalle comiche di Jacques Tati o Buster Keaton. Ma soprattutto Henry, a dispetto di quanto notarono alcuni commentatori dell'epoca, non è così insensibile alle stramberie dell'ambiente che lo circonda: pare terrorizzato, sempre indeciso, impaurito da ogni cosa, persino dall'ascensore che troppo lentamente lo trasporta al piano del suo appartamento. Non appare imbambolato, lo scemo mezzo handicappato che molti descrissero nelle loro affaticate sinossi<sup>8</sup>, quanto l'uomo sbagliato nel posto sbagliato, che esaspera ogni espressione rendendola caricaturale. Lo stupore di Henry diviene così lo stupore dello spettatore mentre gli episodi, concatenati l'uno all'altro, si susseguono nella seconda parte del film, confondendo la veglia del protagonista con il sonno, impedendo di distinguere con certezza il piano fenomenico da quello dell'immaginario – una misura del discorso analoga ai più noti lavori di Luis Buñuel, tanto al suo esordio surrealista, *Un Chien andalou* (Id, 1929), quanto alla seconda parte di uno dei suoi lavori più noti, *Le Charme discret de la bourgeoisie* (*Il Fascino discreto della Borghesia*, 1972).

L'incontro con la vicina e la successiva sequenza a casa di Mary rafforzano quest'inadeguatezza del personaggio, alle situazioni di cui è protagonista e all'ambiente che lo circonda. La sensualità della dirimpettaia mette Henry in imbarazzo, rivelando il desiderio che il protagonista non riesce (o non vuole riuscire) a realizzare. La sequenza della cena dagli X accentua invece il taglio grottesco della vicenda: mostrata ad un possibile finanziatore, scatenò una reazione inorridita e una frase sintomatica: «*La gente non parla così, non si comporta così! Voi siete pazzi! Che pensate di fare?*»<sup>9</sup>. Tra piccoli polli meccanici che si animano nel piatto mettendosi a sanguinare, crisi epilettiche o catatoniche di madre e figlia, sorrisi ebeti del padre di famiglia e automatismo indotto nella nonnetta seduta in cucina, questa lunga scena insiste su alcune alterazioni del quotidiano perseguendo un duplice scopo: da un lato propone una forte distorsione percettiva, assommando senza giustificazione numerosi e bizzarri elementi nello spazio della diegesi, dall'altro racconta, con toni alterati e fortemente simbolici, l'angusto spazio della famiglia, un ambiente in cui è difficile sopravvivere ed in cui si possono verificare eventi inattesi e terrificanti. Quando, subito dopo, Henry sarà costretto in prima persona a dover affrontare il traumatico menage familiare, la sua mente fuggirà dalla realtà cercando disperatamente una possibilità di salvezza.

## ORRORE PER LA VITA

Come ha sintetizzato il critico Jonathan Rosenbaum, *Eraserhead* è contraddistinto da un evidente «*orrore del sesso, della procreazione e della paternità*»<sup>10</sup>. I commentatori che si sono soffermati

sulla biografia di Lynch hanno potuto agevolmente collegare questa caustica visione della vita familiare con la vicenda personale dell'autore, giovane padre a soli ventidue anni<sup>11</sup>.

Seppur pretestuosamente, questo collegamento permette di interpretare il testo in maniera inequivocabile. La condizione paterna, descritta nelle sue conseguenze più problematiche, muta di volta in volta in una drammatica osservazione di un figlio deforme, nell'impossibilità di dormire accanto alla propria compagna, in una vile fuga nella menzogna per difendere il proprio folle spazio vitale (Henry nega di aver ricevuto la posta e nasconde nel tabernacolo il semino trovato nella buca delle lettere), nel continuo litigare per i pianti reiterati del bambino, nell'impossibilità di essere dolci nel primo faccia a faccia sia con il figlio che con la moglie (Henry tenta di toccare Mary e di vivere un po' d'intimità durante la notte ma la donna scatta inorridita, lasciandolo ad occhi sbarrati). I momenti caratterizzanti la vita di coppia si tingono di nero, raccontano di esperienze comuni alterate dalla negatività del mondo di Henry, dalla trappola in cui l'uomo precipita una volta che il figlio si ammala ed è costretto a fargli da balia: il mondo "altro" di Henry pare cioè molto più vicino a quello comune di quanto ad un primo approccio non si sarebbe detto, innescando quel sentimento perturbante che caratterizza la visione del film.

Ma il nero che colora *Eraserhead* conosce sempre una salvifica dimensione ironica, capace di smussarne gli accenti rendendoli meno inquietanti: l'analisi non può evitare di considerare le continue virate grottesche con cui viene edulcorata la tragedia umana del protagonista. Si pensi alla situazione familiare di partenza: Henry torna a casa, sorride verso la creatura imboccata a fatica da una Mary sull'orlo di una crisi di nervi, si sforza di provare tenerezza per quella "cosa" che al contempo suscita repulsione e vergogna (l'interpretazione di Jack Nance è indispensabile nel rendere questo ambivalente senso di paternità). L'ironia sottesa alla scena e alla condizione di Henry ristabilisce un ordine nella visione, bilanciando le difficoltà date dalla prima apparizione della creatura, quasi a voler dimostrare che la direzione del perturbante non è a senso unico, ma può variare su terreni alternativi ma non certo rassicuranti.

Il terrore per la famiglia è conseguenza diretta del dramma della nascita. Durante il prologo, l'atto generativo viene mostrato in tutta la sua coercizione, raccontando il mondo di Henry come conseguenza del movimento sulla leva compiuto dall'Uomo del Pianeta: azionato il meccanismo fermo da tempo (ciò viene suggerito dalla fatica con cui l'uomo interviene sulla macchina), il Pianeta su cui pare svolgersi il film può finalmente ospitare la storia. È una nascita, una liberazione e un'uscita, forse la nascita del figlio di cui Henry verrà a sapere poco dopo, in ogni caso una nascita privata dell'atto sessuale necessario al suo verificarsi. Il sesso infatti non compare mai in *Eraserhead*, se non nella forma sublimata del rapporto con la vicina, un rapporto che solo grazie al proprio successivo sviluppo fantastico rivela la matrice onirica che lo contraddistingue (il mistero

pare risolversi quando Henry scopre la donna rientrare in casa con uno strano personaggio, come se nulla tra loro due sia successo).

Il sesso quindi non solo è mancato, ma forse mai accaduto: Henry continua a ripetere infatti che non è possibile che il bimbo sia suo, davvero convinto di non esserne il padre. Quando Mary scompare dal film, fuggendo dai pianti che le impediscono di dormire, fatica non poco a liberare la valigia da sotto il letto, causando un rumore ed un movimento che rimandano alla dinamica dell'atto sessuale, o meglio ad alcune conseguenze di un sesso mai mostrato: Mary soffre e piange, proiettando sull'atto sessuale così ri-figurato una luce drammatica, comunicando di conseguenza l'angoscia verso il sesso. Anche il movimento del pollo nel piatto di Henry durante la cena da Mary, con le zampe a fare su e giù e il liquido interno che fuoriesce, va interpretato come un'ulteriore rappresentazione del movimento del sesso, dal carattere drammatico e violento.

L'ossessione per la copula produce in seconda istanza figurazioni deformate sia dell'atto che delle sue conseguenze. I lunghi spermatozoi/cordoni che Henry trova sul lenzuolo durante la notte, in un momento in cui Mary pare essere tornata da lui (anche Mary sembra *partorita* dalla mente di Henry, bagnata/sudata come fosse all'interno di una vagina, con le braccia bloccate nelle lenzuola a ricordare la deformità dell'orrida creatura), non costituiscono altro che riproduzioni deformate della creatura stessa, senza arti e con la testa di dimensioni eccessive. Disgustato, Henry estrae questi lunghi vermi e li lancia contro il muro, spappolandoli; ripete in questo modo il gesto ideale compiuto dalla Lady durante la sua prima esibizione: distruggere i lunghi cordoni, facendone fuoriuscire un liquido bianco, permette alla mente di Henry una momentanea liberazione dall'invadente e terrificante pensiero. Analogamente, la breve sottotrama del semino trovato nella buca della posta racconta tanto il desiderio di Henry di controllare la forma della vita (desiderio rimarcato dal terriccio che custodisce il termosifone e dalla pianta dai rami secchi che tiene sul comodino), quanto la gelosia con cui l'uomo si sforza di preservare uno spazio autonomo e vitale, lontano da Mary.

L'orrore verso la vita, che nel finale volge in violenza omicida, è anche conseguenza dei desideri repressi di Henry, primo tra tutti quello di accoppiarsi con la vicina. In questo senso, è utile constatare come la vicina si presenti come una prostituta o una drogata, con lo sguardo spento e barcollante, e questo suo "godersi la vita" sia per Henry irresistibile fonte d'attrattiva. Egli cioè non solo sogna ma altera la realtà, anche grazie ad una spiccata sensibilità: quando immagina la scena del loro accoppiamento, la vicina si mostra attiva e volitiva, manifestando la propria eccitazione con un sensuale gesto sulla barra ai piedi del letto (un gesto che "appartiene" ad Henry, che l'uomo ripete da dietro la sbarra degli imputati sul palcoscenico del teatrino); quando al contrario la vede rientrare in casa, nel segmento già menzionato, sempre spenta e disperata, Henry interpreta la sua

passività come rivolta nei propri confronti e sprofonda nella vergogna, vittima di una confusa percezione della realtà.

## MATERIA CHE PRECIPITA

Del terrore per il sesso e le sue conseguenze *Eraserhead* è informato anche ad un livello specificatamente visivo, in cui l'azione scopica del regista si rivolge con insistenza alla superficie e alla sostanza degli oggetti. Il prologo e l'epilogo del film propongono due diverse modalità di indagine della materia: da una parte il viaggio sulla crosta del Pianeta, che la mdp sfiora e in cui spesso finisce per sprofondare; dall'altra l'uccisione finale del figlio di Henry, il dettaglio sui suoi organi interni, sulla materia che fuoriesce dal corpicino, in un impossibile gioco di quantità contenute in uno spazio che non le può ospitare (il riferimento è alla purea montante che fuoriesce dalla creatura). Si tratta in questo secondo caso di una verità oscena, che solo con un atto radicale può essere dis-velata: così, nell'agonia finale, il corpo del piccolo si apre, dis-chiudendosi sull'esterno e mostrando le sue repellenti viscere.

Una volta scrutata, la materia, che prima presentava un determinato aspetto esteriore, subisce un'avaria destinata a mettere in crisi l'ordine delle cose. Il tilt elettrico o blackout, che lascia la stanza nella semioscurità (come a casa degli X) o del tutto al buio (come nel finale del film), manifestazione inspiegabile che tornerà sovente a caratterizzare le apparizioni ultraterrene nei film di Lynch, definisce proprio questa normalità dell'alterazione, quest'inevitabile ed impercettibile rottura costitutiva dell'esistente in quanto tale. Con la stessa inopportuna tempestività giunge infatti anche la malattia della creatura, coprendole il muso di orribili pustole: non c'è tempo per la consapevolezza del problema, Henry si volta e il bimbo pare immediatamente in crisi respiratoria, ammalato, e la modificazione viene resa con un effetto audio dirompente, necessario per sottolineare l'imprevedibilità dell'accaduto.

In questo suo mutare di forma, la materia può subire un passaggio di stato e permettere il succedersi di due condizioni che sono alla base della vita fisica. La caduta del solido nel liquido, l'incontro di diversi e sostanzialmente difformi stati, si pone quindi come una delle principali figure presenti nel testo. Ancora una volta, si tratta di un evento che determina una creazione, e che nel testo del film si espande, assumendo forme molteplici: basti pensare alle pozzanghere degli esterni, in cui Henry sprofonda con il piede o che fanno da sfondo ad un litigio tra due uomini osservati dalla finestra, al sasso gettato nella ciotola che si trova nel cassetto del comò della sua stanza, all'accoppiamento nel letto divenuto una vasca in cui i due amanti sprofondano, alla testa di Henry che precipita nel lago di sangue formatosi sul palcoscenico e cade sull'esterno. Si ripete in questo



modo un movimento ancestrale, di contatto e contaminazione, che è alla base della fecondazione; si ripete e si diversifica tuttavia anch'esso, assumendo ogni volta fattezze differenti, denunciando in questo modo la cifra dell'operazione attivata da *Eraserhead*, dettata dall'andamento ripetizione/cambiamento/diffusione/morte: l'incedere inarrestabile di un virus che distrugge il corpo e la mente, che divora la materia per ridurla in polvere.

#### FIGURE E FORME CHE PROLIFERANO

Il circuito di figure proposto da *Eraserhead* racconta le ossessioni del punto di vista narrante, il proliferare delle forme ne mostra i modi dell'insistenza. Nel testo del film si può notare il reiterarsi di una figura stilistica particolare, che diverrà usuale nel cinema di Lynch: un movimento di macchina che non sembra condurre in alcun luogo, che trasporta lo spettatore con una sorta di soggettiva *impossibile* da uno spazio ad un altro, passando attraverso un buco, una feritoia o una fessura<sup>12</sup>. Il prologo del film è costruito interamente su questo moto di *superamento di soglie*: dentro il buco della paratia posta sul Pianeta per giungere al cospetto dell'Uomo alla leva, dentro il liquido in cui cade lo spermatozoo, dentro il buco circolare che conduce sul bianco del mondo esterno, sul primo piano di Henry. E' il passaggio dal dentro al fuori, la scoperta dello spazio contenuto oltre il nero o il bianco; è la manifestazione di un'idea di cinema e di spazio indefinito che vuole far precipitare lo spettatore verso l'ignoto, che ancora una volta mira a stravolgerne le coordinate spazio-temporali. Come il salto nel nero della scatola blu di *Mulholland Drive*, così la mdp si tuffa nella voragine che il piccolo semino ha creato sulla sua "testa": animatosi durante la notte, il buffo vermicello spalanca le "fauci" ed urla un sibilo sottile, inghiottendo la mdp e costringendo a tornare sull'esterno del Pianeta, ad osservarne la superficie squarciata e il profilo di Henry all'interno, seduto sul bordo del letto. Allo stesso modo, il termosifone della stanza di Henry contiene un altro spazio, seppur solo creato dalla sua mente: un teatrino "riscaldato", ultimo rifugio in cui trovare serenità. A questo non-luogo Henry potrà effettivamente accedere, prima che la sua testa, sprofondando nel pavimento insanguinato, finisca in esterni, sulla strada di una periferia urbana degradata: nessun collegamento regola il succedersi degli spazi, nessuna logica (se non onirica) giustifica questo disorientante gioco di scatole cinesi. Se Henry appartenga al Pianeta, sia il demiurgo della storia, vale a dire sia lui il sognatore o al contrario sia sognato da qualcun altro, è dilemma irrisolvibile che condiziona le interpretazioni possibili, e lo spaesamento prodotto dalla regia di Lynch non facilita la comprensione<sup>13</sup>.

*Eraserhead* propone dunque uno spazio limitato, indefinito ed immaginario, in cui poche e ricorrenti forme si affermano, alterando le proporzioni del loro fenomenizzarsi in conseguenza dei

differenti stati d'animo del protagonista. L'isomorfismo tra la testa della creatura e la forma del Pianeta risulta evidente, entrambe scolpite da cavità o protuberanze e allo stesso modo passibili di disfacimento materiale, così come si pone con forza l'analogia tra la pelle rovinata dell'uomo sul Pianeta e le gote gonfie/malate della Lady of the Radiator, personaggi costretti all'isolamento forse per il loro aspetto ripugnante, ma non per questo caratterizzati in modo negativo. Con identiche modalità di proliferazione ritorna più volte nel testo la forma spermatozoo, dal prologo fino all'epilogo, come un filo conduttore necessario per raccontare il terrore della nascita: si stabilizza, contraendosi nella sagoma della creatura deforme, ma può anche moltiplicarsi, invadendo lo schermo (come durante l'epilogo), allungandosi e recuperando così l'originaria silhouette.

Il carattere allucinatorio delle immagini conclusive arriva a mettere in discussione la fragile distinzione tra sogno e realtà: forse allora anche il figlio, come proiezione immaginaria di sé, è stata un'invenzione di Henry, e questa recuperata forma iniziale suscita ulteriori interrogativi invece di risolverli.

#### L'OSTENTAZIONE DEL VIDEO E L'INCOMBENZA DELL'AUDIO

Il motivo della fuga mentale, centrale in tutta la filmografia di David Lynch, si configura in *Eraserhead* quale possibilità di riscatto offerta al protagonista, altrimenti imprigionato in un mondo senza via di scampo. Henry sogna, e trova nel termosifone della sua stanza uno spazio di salvezza: dopo 12 minuti di film, quando l'angoscia per l'imminente cena da Mary inizia a farsi strada, un movimento di macchina a stringere sul volto del protagonista, seduto sul letto ad osservare il radiatore, interrompe la sobrietà registica fino allora vigente, fatta di poche inquadrature fisse e di lunga durata. Si tratta di un movimento di cruciale importanza, proprio perché in contrapposizione ad uno stile visivo statico, estremamente rallentato nell'alternanza delle inquadrature, e perché è collocato in un particolare momento di vibrazione del testo, a conclusione del primo segmento in cui è operativo il protagonista e in cui lo stesso Henry pare smarrirsi in una prima fuga mentale.

Un movimento di macchina analogo si ripete in almeno altre due occasioni: prima quando a casa di Mary la mdp supera il volto di Henry, impegnato a tamponarsi il naso sanguinante, per muoversi ondivaga nella stanza ed uscire dalla finestra, poi sul palcoscenico del teatro, quando Henry può finalmente avvicinare la Lady. In quest'ultimo caso la regia di Lynch ottiene un'interessante effetto di tridimensionalità, attraverso una semplice opzione di montaggio: mostrare la Lady, durante la sua prima esibizione, con una secca alternanza di piani frontali larghi e stretti, quindi avanzare con la mdp durante questo secondo incontro, salendo sul palco insieme ad Henry e mostrandoci la donna da un punto di vista laterale nuovo, analogo a quello del protagonista,

costituisce una procedura di notevole efficacia spettacolare e di osmosi tra il punto di vista del protagonista e lo sguardo dello spettatore. Henry diviene cioè il punto di focalizzazione interna al racconto: le sue allucinazioni si fenomenizzano, inserendolo nel suo stesso spazio mentale, mentre il sogno e la realtà si confondono di conseguenza, rivendicando medesime procedure logiche.

Al di là di queste misurate e significative mobilità di macchina, l'impianto visivo di *Eraserhead* si affida a lunghi piani fissi, durante i quali la mdp indugia a mostrare il visibile. Si era già accennato alle diversificate modalità d'indagine della superficie materica presenti nel testo; qui si vuole considerare la misura eccessiva di questa spinta a "vedere tutto", una sorta di sfida che, dopo aver risposto a precise esigenze discorsive, si rivolge direttamente allo spettatore, al suo livello di tollerabilità verso un'immagine insistita e repellente. Ciò avviene da una parte mediante un utilizzo esteso del dettaglio, nella sequenza che preannuncia l'imminente fuga mentale (parte 1 – sequenza 5: il termometro, l'acqua che bolle nella teiera, l'occhio gigante della creatura) o nel tragico finale, dall'altra attraverso tecniche di specificazione del visibile quali lo stacco sull'asse o l'avvicinamento della mdp all'oggetto, allo scopo di mostrare il particolare di una figura già intuito nel campo medio-lungo: si pensi ad esempio allo stacco sul volto di Bill, il padre di Mary, che sorride impassibile a Henry, seduti a tavola in silenzio dopo la fuga in cucina di madre e figlia. Si determina una forzatura visiva pregnante, una sottolineatura che infastidisce, soprattutto perché insiste su significanti di difficile interpretazione: identica ostinazione sul quadro si ha al termine della scena nel teatro in cui Henry perde la testa, quando viene offerto un sin troppo esplicativo totale del palcoscenico, con tutti gli assurdi elementi protagonisti dell'azione compresi nell'immagine.

Anche il montaggio contribuisce a queste *evidenziazioni del visibile*, dilatando la durata delle inquadrature ed oscurando eventi cruciali per la comprensione del film e dei rapporti in campo (Henry e Mary si sono quindi sposati, stando alle parole della madre, ma di questo matrimonio nulla viene detto o mostrato). Parallelamente, attraverso il montaggio Lynch rallenta la visione, come sempre alla ricerca di un giusto *pace*<sup>14</sup>, ma produce anche ritmo, come nel salto dalla foto tessera spezzata di Mary al primo piano della donna, dietro la finestra della cucina della sua abitazione, oppure nel caso ancor più singolare del drastico taglio di montaggio durante il cambio d'abito di Mary, prima che scappi a casa a dormire. È necessario menzionare questo breve segmento per dovere di chiarezza. Esausta per i pianti della creatura, Mary entra in bagno per vestirsi e tornarsene a casa; Henry resta a letto, mezzo addormentato, poco consapevole di cosa sta accadendo. La mdp si sofferma alcuni secondi sulla porta chiusa, quindi si sposta su Henry steso a letto e col capo reclinato. Subito dopo Mary esce dal bagno, miracolosamente già vestita e pronta per andarsene, nonostante sia trascorso un lasso di tempo troppo breve per permetterle il cambio d'abito. La scena

assume cioè il punto di vista di Henry, la sua falsata percezione dello scorrere del tempo, tipica del dormiente, che influirà anche in seguito e che ne deciderà, probabilmente, le scelte più estreme: inevitabile collegare infatti il coraggio trovato nell'affrontare la vicina, aprendo di colpo la porta, con il desiderio di sesso provocato dal sogno appena concluso.

Per quanto riguarda il complesso “ambiente sonoro” di *Eraserhead*, è necessario tornare a quesiti fondamentali sull'origine del fuori campo del film, definito da molti commentatori “assoluto”<sup>15</sup>. Da dove provengono i rumori industriali che, onnipresenti ed eccessivi, accompagnano Henry per tutto il film? Si tratta di suoni off, di cui la fonte viene tenuta fuori campo, oppure sono rumori “finti” che non hanno derivazione, che vogliono suggerire l'idea di un riferimento ambientale più che rimandare con precisione ad un contesto industriale? Non si tratta semplicemente di suoni di carattere macchinico, quanto di una sinfonia proteiforme composta da stridii, fischi, rombi e boati, generante un frastuono invisibile che rimanda anche, spesso con chiarezza (si veda in proposito la sequenza notturna della fuga di Mary), a rumori naturali, vento e tuoni, quasi lo scopo della colonna audio fosse quello di ibridare l'aspetto dei diversi suoni, naturale e industriale, di contaminarli e diffonderne la presenza, per raccontare una città deserta, svuotata della presenza umana ma non per questo divenuta silente. Quando Lynch definiva *Eraserhead* un “film su Philadelphia” denunciava una fonte d'ispirazione importante. Negli anni della lavorazione, il regista visse con la famiglia in una zona industriale della città, violenta e abbandonata, e da questa esperienza rimase profondamente scosso<sup>16</sup>. La città del film, che si sente e non si vede, che incombe come una presenza inquietante su chi la vive, nelle cui strade la gente si uccide e in cui le persone normali non si vedono in giro, forse impaurite dall'oscurità e dal degrado dilaganti, funge da sfondo naturale indispensabile al testo per caricarsi di ambiguità e al contempo potenziare la propria caratteristica misura angosciante.

Il peculiare messaggio sonoro di *Eraserhead* viene analizzato con cura da Chion, attento a notare come l'audio punti a mantenersi costantemente in sincrono con il video, con una conseguenza importante: fortemente indipendenti, visivamente ed uditivamente, le inquadrature riescono ad integrarsi in un insieme armonico, per quanto paradossale possa sembrare, offrendo la sensazione di uno spazio chiuso, concentrato e protetto<sup>17</sup>. Tale sensazione risulta confermata dal livello di definizione e di intensità che i suoni del film possiedono, sempre allo stesso volume, vale a dire senza una crescita ed una caduta, sempre ed inevitabilmente presenti nello spazio d'ascolto. All'esasperazione del volume dei *suoni off* si accompagna la definizione di quelli *in*, prodotti da oggetti o persone in campo, sempre violenti e disturbanti: si consideri ad esempio il rumore del pulsante e delle porte dell'ascensore, il fischio del termosifone, la poppata multipla dei cuccioli a

casa di Mary o ancora il gommoso rimbombo del dito di Mary nell'occhio, durante il sonno. Il respiro affannato e rauco della creatura, unito ai pianti continui e al russare rumoroso, completano il campionario fonico di *Eraserhead* e dimostrano come, soprattutto grazie all'uso dell'audio, il testo del film si ponga come una deliberata provocazione volta ad ottenere quel senso di spaesamento, di familiare e sconosciuto prima analizzato, per cui una forma-bambino non credibile, avvalendosi dei suoni reali di un neonato, possa risultare verosimile, o quantomeno ammissibile, all'interno del mondo diegetico.

In conclusione, pare utile riconoscere il duplice intervento che le componenti visive e sonora compiono sul testo filmico, un lavoro costante di elisione e proliferazione: elisione di alcuni passaggi della catena significativa (le cose assumono un nuovo aspetto pur restando le medesime, ora divenute inquietanti) - proliferazione, come una cancrena osservata al microscopio, di figure e rumori che divengono materia di un'ossessione insostenibile.

#### SEPARAZIONE/ IDENTIFICAZIONE/ CANCELLAZIONE

Parallelamente e non in contrapposizione con il movimento virale proprio delle forme e delle figure presenti nel testo, *Eraserhead* propone un secondo moto che dal prologo, attraverso specifici punti di vibrazione, giunge fino all'epilogo del film. Si tratta di una dinamica identificatoria tra padre e figlio che scatena nel protagonista la terribile vergogna che lo condurrà all'omicidio finale.

In principio, lo slittamento del lungo spermatozoo sull'immagine del volto di Henry cui si sovrappone consente la nascita di Henry come personaggio, metaforizzata dalla caduta a precipizio nel liquido fecondante; nel corso del film, rimasto solo ad accudire la creatura, Henry smarrisce progressivamente la propria identità e le proprie sembianze, percorso ravvisabile in particolare in due segmenti: quando perde la testa sul palcoscenico, e al suo posto compare il muso da "cane scuoiato" della creatura, e mentre si trova al cospetto della vicina, quando similmente il suo volto viene sostituito dalla testa urlante del figlio (in questo caso, la rottura fonica contribuisce a caricare di significazione il momento, immediatamente antecedente all'uccisione finale); infine, l'omicidio stesso del figlio, dall'amaro sapore di suicidio, suggella e conclude un preciso iter di identificazione tra i due, che trasporta Henry nel "suo" tanto agognato paradiso. Risulta inevitabile allora scontrarsi con la lettura psicoanalitica dominante del film, effettuata da K. George Godwin, secondo cui il piccolo mostro costituirebbe il pene di Henry, che una volta ucciso impedisce allo stesso Henry di continuare a vivere<sup>18</sup>; pare al contrario più opportuno vedere nell'orrida creatura una riproduzione dello stesso Henry, una sorta di proiezione rivelatrice, capace di acuirne le fobie e le difficoltà mostrate nella prima parte di film.

Solo in questo modo è spiegabile la morte di Henry, prima fisica poi mentale: una morte psichica che equivale alla cancellazione del titolo, unica possibile via di fuga dal trauma di un'identificazione impossibile, estrema ancora di salvezza per raggiungere l'agognato e salvifico abbraccio con la Lady of the Radiator, depositaria della tranquillità in cui "ogni cosa va bene".

---

<sup>1</sup> Per una breve sinossi del film: Henry Spencer è un tipografo che vive solitario in una stanzetta di un condominio. Invitato a cena dai genitori di Mary, la sua fidanzata, Henry apprende che Mary ha dato al mondo un bimbo prematuro, di cui lui dice di non essere il padre. Nonostante ciò, è costretto ad accudirlo in casa, dove lo raggiunge anche Mary. I pianti della creatura impediscono a Mary di dormire, spingendola a fuggire dall'appartamento. Henry resta perciò solo con il figlio, nel frattempo ammalatosi. Costretto in casa, Henry osserva nel teatrino che si trova nel suo termosifone la danza di una donna sfigurata, che schiaccia lunghi vermi precipitati dal soffitto. Nel frattempo, la sensuale vicina chiede ad Henry di passare la notte insieme: i due si accoppiano nel letto, divenuto una vasca piena di liquido bianco. Subito dopo Henry finisce all'interno del teatrino posto nel radiatore, dove cerca invano un contatto con la donna sfigurata. La testa di Henry si stacca dal corpo e precipita in strada; qui viene raccolta da un ragazzino e portata in una fabbrica dove, dal suo cervello, viene tratta la materia per la gomma da cancellare delle matite. Insofferente per i pianti del figlio, Henry taglia le garze che lo ricoprono e infierisce con le forbici sulle sue interiora: la testa della creatura diviene enorme e fluttua nell'aria. Il pianeta visto nel prologo implode. Nel bianco, Henry abbraccia la donna sfigurata, sereno.

<sup>2</sup> Per un'interpretazione psicoanalitica del film si vedano M. Nochimson, *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1997, pag. 151-165; S. Schneider contenuto nella raccolta *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, Wallflower Press, London, 2004, pag. 5-18; K. G. Godwin in *Film Quarterly*, vol. XXXIX, n. 1, Autunno 1985.

<sup>3</sup> Sui punti di vibrazione (o di ignizione) e le latenze del testo filmico si veda P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Bari, 2006, pag. 210-211 e 225-226 (in particolare).

<sup>4</sup> Per una ricostruzione delle vicende produttive del film si vedano: C. Rodley, *Lynch On Lynch*, Faber & Faber, London-Boston, 1997; G. Andrew, *Stranger Than Paradise. Maverick film-makers in recent american cinema*, Prion Books, London, 1998; P. A. Woods, *Weirdsville USA. The Obsessive Universe of David Lynch*, Plexus, London, 1997.

<sup>5</sup> Tra le note poste a margine del capitolo su *Eraserhead*, la Nochimson offre il proprio personale ma decisivo punto di vista sulla questione: «[...] È vero che, come è stato detto, alle persone che lavoravano al film era stata fatta giurare segretezza. Ma io credo che il rifiuto dell'informazione non nasconda nulla di bizzarro o strano; è un altro esempio, come il pettirosso alla fine di *Blue Velvet*, del desiderio di Lynch di proteggerci dalla nostra stessa tendenza a ridurre ogni cosa ad una spiegazione logica. Sapere che si tratti di un dispositivo meccanico non ha, in ogni caso, diminuito il mio stupore».

<sup>6</sup> Il riferimento è ad un passaggio del testo fondamentale di Michel Chion su Lynch, poi ripreso da molti studiosi dell'opera del regista, soprattutto italiani: M. Chion, *David Lynch*, Editions de l'Etoile, Paris, 1992 [1997], cap. 1, § 20.

<sup>7</sup> Cfr. D. Dottorini, *Il Cinema del Sentire*, Le Mani, 2004, pag. 48.

<sup>8</sup> Per un quadro generale degli interventi brevi sul film si vedano almeno: S. Kaganski in *Les Inrockuptibles* n. 58, 1994; J. Rosenbaum in *Cahiers du Cinema* n. 322, Aprile 1981; S. Seban in *Soho weekly News*, 20/10/1977; L. Stefanoni in *Cineforum* n. 212, Marzo 1982.

<sup>9</sup> Cfr. *CinéFantastique*, sett. 1984, vol.4, n. 4-5.

<sup>10</sup> Cfr. J. Rosenbaum, *cit.*

<sup>11</sup> Cfr. M. Chion e C. Rodley, *cit.*

<sup>12</sup> Nel suo volume su Lynch, Riccardo Caccia utilizza l'espressione ossimorica "soggettive senza soggetto" per descrivere i suadenti movimenti di macchina in *Mulholland Drive*; pare adattarsi molto bene anche per descrivere i travelling di *Eraserhead* (Cfr. R. Caccia, *David Lynch*, Il Castoro, Milano, 2004).

<sup>13</sup> Durante l'intervista di Chris Rodley, Lynch viene spinto verso questa possibile interpretazione, ma come sempre rimane fastidiosamente reticente a dare spiegazioni, dichiarando di "non saperlo"; sollecitato dall'intervistatore su dove si trovi il punto di vista del film, Lynch risponde: «Non saprei nemmeno cosa dire in proposito. Probabilmente se scrivessi lo farei in prima persona, oppure in terza... Non lo so, è così e basta!» (Cfr. C. Rodley, *cit.*, pag. 108 [ed. italiana]).

<sup>14</sup> Termine americano per definire ritmo, sovente utilizzato dal regista per giustificare la lentezza dei suoi lavori.

---

<sup>15</sup> Sul concetto di fuori campo assoluto in Lynch, si veda ancora D. Dottorini, *cit.*

<sup>16</sup> L'autore ne discute approfonditamente con Rodley nella lunga intervista già citata: cfr. C. Rodley, *cit.*, pag. 87.

<sup>17</sup> Cfr. M. Chion, *cit.*, pag. 56-57.

<sup>18</sup> Cfr. K. G. Godwin, *cit.*