



UNIVERSITÀ DI PISA

Corso di Laurea in Informatica Umanistica

RELAZIONE

***The Straight Story* dalla carta allo schermo:**

Realizzazione di una sceneggiatura

Candidato: *Veronika Sacchet*

Relatore: *Maurizio Ambrosini*

Correlatore: *Felice Dell'Orletta*

Anno Accademico 2017-2018

The Straight Story



Dalla carta allo schermo:
realizzazione di una sceneggiatura

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
1.0 SCHEDA DEL FILM.....	6
2.0 LE DIFFERENZE CON I FILM PRECEDENTI.....	7
2.1 LA SCENEGGIATURA.....	7
2.2 LE RIPRESE.....	8
2.3 LA BRILLANTE PERFORMANCE DI FARNSWORTH.....	8
2.4 DISNEY COME CASA DI PRODUZIONE ED IL G-RATED.....	9
3.0 INQUADRAMENTO STORICO.....	10
3.1 L'INIZIO DELLA GUERRA FREDDA E LA DIVISIONE IN BLOCCHI.....	10
3.2 GLI ANNI '60, LA GUERRA IN VIETNAM E LA CRISI ECONOMICA DEL '70.....	11
3.3 REAGAN E GLI ANNI '80.....	11
4.0 INQUADRAMENTO STORICO-CRITICO.....	11
4.1 LA NEW HOLLYWOOD E LO SVECCHIAMENTO DEL CINEMA AMERICANO....	12
4.2 EASY RIDER FILM EMBLEMATICO DI QUESTO PERIODO.....	12
4.3 GLI ALTRI GRANDI NOMI DELLA NUOVA HOLLYWOOD.....	13
4.4 NEW YORK: L'ALTRA COSTA DELL'AMERICA.....	14
4.5 LA FINE DELLA NEW HOLLYWOOD E LA RIPRESA DELLA FIABA.....	14
4.6 I REMAKE E L'USO DELLA CITAZIONE FINE A SE STESSO.....	15
4.7 LYNCH.....	15
5.0 LYNCH: L'ARTE E LA VITA.....	16
5.1 L'INFANZIA.....	16
5.2 LA SCOPERTA DELL'AMORE PER LA PITTURA.....	18
5.3 LE INFLUENZE ARTISTICHE.....	19
5.4 INNAMORARSI DI UN'IDEA, L'ATTIVITÀ CREATIVA E LA MEDITAZIONE.....	21
6.0 LA CRITICA SU LYNCH.....	23
6.1 L'IMPORTANZA DI UN OCCHIO CRITICO.....	23
6.2 L'OSSESSIONE PER LA MOSTRUOSITÀ. IL FILM PRIMA DELL'AUTORE.....	24
6.3 IL TRAGICO E GLI SGUARDI DIVERSI NELLA PRODUZIONE LYNCHIANA.....	26
6.4 L'ORRORE ED IL SESSO.....	29

6.5 L'EMIGMA E IL MISTERO.....	30
6.6 LE GAG ED IL RIDICOLO.....	31
7.0 THE STRAIGHT STORY ANALISI DEL FILM.....	31
7.1 SOMIGLIANZE E DIFFERENZE.....	31
7.2 I PERSONAGGI.....	34
7.3 LE TEMATICHE DEL FILM.....	38
7.4 L'ODISSEA SENZA COMPAGNI TRA IOWA E WISCONSIN.....	39
7.5 LE GAG COME NODI CRUCIALI DEL RACCONTO.....	41
7.6 LA MESSA IN SCENA ED IL PAESAGGIO.....	42
7.7 I MACCHINARI ED IL TAGLIAERBA.....	42
7.8 LA COLONNA SONORA E LE MUSICHE DI ANGELO BADALAMENTI.....	43
8.0 LA SCENEGGIATURA.....	43
8.1 INFORMAZIONI TECNICHE.....	43
8.2 DIFFERENZE SOSTANZIALI.....	44
8.3 MARY SWEENEY.....	44
8.4 LO SCRIPT.....	45
9.0 ANALISI LINGUISTICA DELLO SCRIPT.....	59
9.1 NUMERO DI TOKEN E FRASI.....	59
9.2 LUNGHEZZA MEDIA DELLE FRASI E DEI TOKEN.....	59
9.3 GRANDEZZA VOCABOLARIO E NUMERO DI HAPAX.....	60
9.4 TYPE TOKEN RATIO.....	61
9.5 DISTRIBUZIONE E MEDIA DI SOSTANTIVI, VERBI, AGGETTIVI, PRONOMI.....	61
9.6 DIVERSE FREQUENZE.....	63
9.7 NAMED ENTITY TAGGING.....	69
9.8 COMMENTO ALL'ANALISI LINGUISTICA.....	70
BIBLIOGRAFIA.....	72

INTRODUZIONE

Lo scopo del mio elaborato è quello di analizzare la sceneggiatura di *The Straight Story* sotto vari aspetti. Durante il periodo di studi ho avuto la possibilità di apprendere informazioni su diversi tipi di linguaggio: inizialmente il linguaggio, dettato dalla mia passione, quello visivo che qui muta nel linguaggio cinematografico, il linguaggio scritto dei testi e infine un diverso tipo di linguaggio quello della programmazione.

Dalla pluralità di linguaggi affrontati durante il corso nasce questo elaborato che ad un'analisi e critica del film più tradizionale combina assieme un'analisi linguistica, cui dati vanno a supportare alcune delle tematiche, delle supposizioni ed intuizioni che riguardano questo film.

L'obiettivo della mia tesi è riuscire ad approfondire, non solo, il lavoro di uno dei cineasti che preferisco, ma anche poter studiare quello che personalmente ritengo uno dei film più poetici e delicati mai realizzati.

L'elaborato si articola in nove diversi capitoli. All'inizio sono partita considerando l'affermazione che questo film si colloca come particolare nella produzione di Lynch, ho riassunto, di conseguenza, il contesto storico e storico critico di interesse. Successivamente sono passata ad un'analisi più dettagliata del cineasta prendendo in considerazione la sua formazione e la sua produzione e servendomi di monografie sull'autore ho cercato di dare la mia opinione su come *The Straight Story* si colloca nella cinematografia di Lynch. Da qui è partita una dettagliata analisi sulle tematiche del film e sulla sceneggiatura che ho cercato poi di supportare coi dati estratti da due diversi programmi che avevo precedentemente scritto per l'esame di linguistica computazionale.

Grazie a questo lavoro di ricerca ho potuto unire le diverse capacità apprese durante il corso di studi in un lavoro unitario ed infine ho avuto la preziosa possibilità di scandagliare al dettaglio un film che amo.

1.0 SCHEDA DEL FILM:

TITOLO: *THE STRAIGHT STORY*

REGIA: DAVID LYNCH

SCENEGGIATURA: JOHN ROACH,
MARY SWEENEY

PRODUZIONE: MARY SWEENEY, NEAL
EDELSTEIN, ALAIN SARDE

PRODUZIONE ESECUTIVA: PIERRE
EDELMAN, MICHEAL POLAIRE

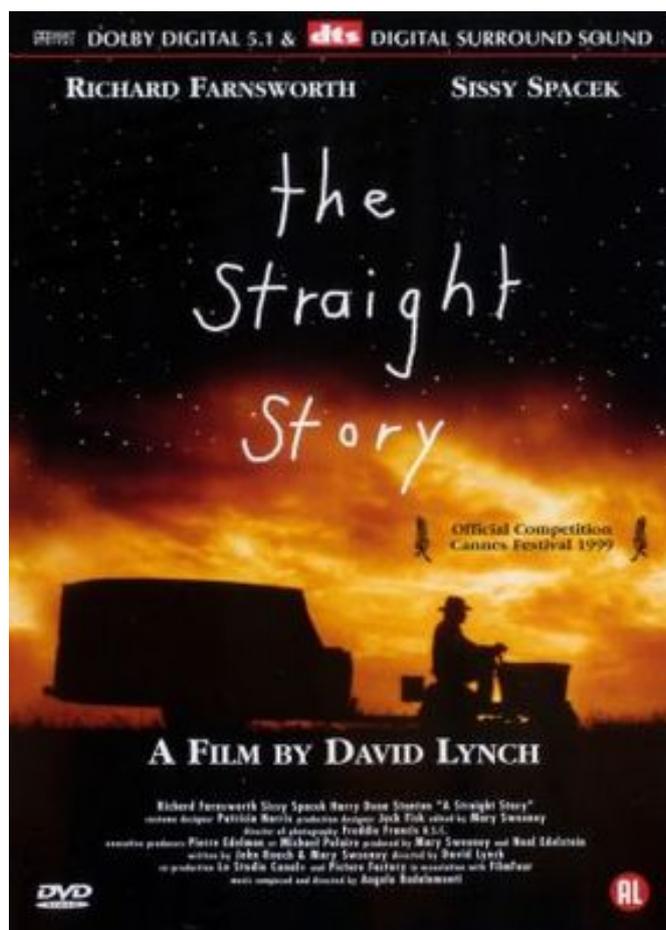
FOTOGRAFIA: FREDDIE FRANCIS

SUONO: SUSUMU TOKUNOW

MONTAGGIO: MARY SWEENEY

MUSICA: ANGELO BADALAMENTI

SCENOGRAFIA: JACK FISK



CASA DI PRODUZIONE: WALT DISNEY PICTURES

CASA DI DISTRIBUZIONE: BUENA VISTA PICTURES

CAST: RICHARD FARNSWORTH (ALVIN STRAIGHT), SISSY SPACEK (ROSE STRAIGHT),
HARRY DEAN STANTON (LYLE STRAIGHT), EVERETT MCGILL (TOM,
CONCESSIONARIO JOHN DEERE), JOHN FARLEY (THORVALD OLSEN), KEVIN FARLEY
(HAROLD OLSEN) E ALTRI

ANNO DI USCITA: 21 OTTOBRE 1999

DURATA: 111', 35MM

SINOSSI: Laurens, Iowa. Il film, basato su una storia vera, racconta l'avventura di un vecchio contadino, Alvin Straight, malandato e con problemi di vista, il quale dopo aver ricevuto la notizia che il fratello ha avuto un infarto, decide di architettare un piano per poterlo andare a visitare. Alvin partirà in sella ad un curioso tagliaerba e percorrerà molta strada per arrivare dal fratello Lyle e provare a sanare i vecchi dissidi familiari

2.0 LE DIFFERENZE CON I FILM PRECEDENTI:

The Straight Story, ad una visione superficiale, potrebbe essere considerato un film anomalo, distaccato dalla produzione precedente di Lynch. La grande maggioranza del pubblico, che conosce David Lynch esclusivamente per *Twin Peaks* o *Blue Velvet*, infatti potrebbe non riconoscere la sua firma in *The Straight Story*. È sicuramente vero che il film presenta caratteristiche che troviamo per la prima volta in un'opera di Lynch e infatti riguardando le interviste dell'epoca molte delle domande riguardavano le novità di stile e contenuti presenti in *The Straight Story*. A conferma di questo è stato Lynch stesso a definire questo film come 'the most experimental'¹, affermazione che potrebbe risultare bizzarra conoscendo la sua filmografia.

2.1 LA SCENEGGIATURA

La pellicola è senza dubbio contraddistinta da alcune peculiarità, che la rendono quanto meno singolare. Una su tutte, che verrà approfondita più avanti, è che la sceneggiatura di questo film è l'unica in tutta la filmografia Lynchiana alla cui stesura il regista non ha partecipato². Il film è infatti scritto da John Roach e Mary Sweeney, strettissima collaboratrice di Lynch, che già aveva lavorato con lui come assistente al montaggio in *Blue Velvet*, *Twin Peaks* e *Wild at heart*.

Mary Sweeney nel 1994 lesse un articolo di giornale del New York Times³ riguardante un anziano contadino che aveva attraversato l'America a bordo di un tagliaerba per raggiungere il fratello. Rimase talmente affascinata dalla storia che ne volle scrivere la sceneggiatura e produrre un film. All'epoca Mary Sweeney era la compagna di David Lynch e gli parlava costantemente di questa storia e di come volesse trarne un film. Quattro anni più tardi Sweeney poté finalmente acquistarne i diritti ed in pochissimo tempo scrisse la sceneggiatura assieme a John Roach, ripercorrendo il viaggio di Alvin e intervistando tutti coloro che aveva incontrato lungo il suo cammino.

"I read about Alvin Straight when he was actually making his trip in the summer of 1994, It was in the media a lot, and because I'm from the Midwest it spoke to me. When I looked into getting the rights to his story I learned Ray Stark had optioned them but he wasn't doing anything with them, so I kept tracking it. Four years passed and Stark let the rights lapse; then in 1996 Alvin died and the rights reverted to his heirs. I visited them in Des Moines and got the rights, and in April of 1998 I started working on a script with a friend from Wisconsin named John Roach."⁴

¹ <https://web.archive.org/web/20120716194021/http://www.davidlynch.de/empire2001.html> intervista a David Lynch

² https://www.imdb.com/name/nm0000186/?ref_=nv_sr_1#writer

³ <https://www.nytimes.com/1994/08/25/us/brotherly-love-powers-a-lawn-mower-trek.html> articolo digitalizzato del 1994

⁴ <https://youtu.be/f9OuBGCMvyc?t=919> estratto degli extra del film in cui David Lynch parla delle riprese

Le parole, sopra riportate, della sceneggiatrice Mary Sweeney lasciano, indubbiamente, trasparire sia quanto questa storia la abbia colpita, sia quanta passione e dedizione abbia impiegato per poter scrivere questo script. Al tempo stesso, procedendo con la sua intervista, sappiamo che non scrisse questo soggetto con l'idea di farlo girare a David Lynch, lo stesso Lynch lo aveva definito "An interesting idea but not my cup of tea."², ciò significa che il regista percepiva questa storia come qualcosa di lontano da lui, salvo poi innamorarsene una volta letto tutto il copione.

"We weren't writing the script for David—he made that crystal clear—and I never tried to convince him to direct it, because that would've worked against me,[...] I gave him the script in June of 1998 just to see if he thought it was any good, and it struck an emotional chord with him. I wasn't surprised he responded to it, because there's a Twin Peaks small-town quirkiness to it, and there's tenderness. There's tenderness in all his films, but this is a sweeter tenderness, and I was surprised when he said, 'I think I should make this.'"³

La testimonianza di Mary Sweeney, oltre a spiegare nel dettaglio il processo che ha portato alla realizzazione del film, fa luce su un altro fatto molto importante. Sweeney dice che la lettura del copione aveva toccato una corda emotiva in Lynch, il quale sentì quasi l'obbligo morale di realizzare questo film. Lynch, da ciò che racconta nelle interviste, è solito innamorarsi di un'idea che può comporsi solo di un piccolo frammento, come l'orecchio mozzato e abbandonato in un campo in *Blue Velvet* attorno a cui ha costruito, poi, l'intera storia. In questo caso invece Lynch si innamora di un'idea già completa, di una storia già scritta, che aspetta solo di essere impressa sulla pellicola, gran parte del merito va al fatto che la storia di Straight, pur essendo piena di ombre e colpe, è raccontata con estrema delicatezza e tenerezza.

2.2 LE RIPRESE

Altro fatto inusuale, questa volta per qualsiasi produzione cinematografica, è che il film sia stato girato interamente nell'ordine cronologico: l'ordine del viaggio di Alvin è stato rispettato non solo nella realizzazione finale, ma già nella fase iniziale di ripresa. Addirittura il periodo delle riprese quasi coincide con la lunghezza reale del viaggio di Alvin Straight⁴. Ed il setting è quello delle campagne sconfinite del Midwest, pronte ad essere percorse, come precedentemente aveva fatto il veterano di guerra Alvin Straight, parlando con quelle persone che lui stesso aveva incontrato durante il suo viaggio.

2.3 LA BRILLANTE PERFORMANCE DI FARNSWORTH

Il film inoltre deve molta della sua carica emotiva all'attore Richard Farnsworth, definito sia dall'attrice Sissy Spacek, che nel film interpreta Rose la figlia di Alvin, sia da Lynch stesso nato per questo ruolo. Ed è effettivamente indiscutibile che la performance di Richard Farnsworth sia davvero incredibile, come se reggesse tutto il film su di sé. L'interpretazione gli valse una nomination agli Oscar e personalmente ritengo che in

questo preciso caso, molto del pubblico si recò in sala anche per ammirare la performance di Farnsworth; non ci sono dubbi sulla bravura del cast scelto per interpretare i precedenti lavori di David Lynch, tuttavia l'emozione e la tridimensionalità che Farnsworth riesce a dare al personaggio di Alvin Straight sono davvero degni di nota. Farnsworth è la stella di *The Straight Story* che brilla indiscussa, in mezzo ad altre performance notevoli ed emozionanti.

Richard Farnsworth inizia la sua carriera lavorando nei rodei, successivamente partecipa a qualche film nel ruolo di stuntman, fino a diventare un attore, benché lui non si sia mai definito tale. Ciò che è sicuro, e che Lynch sottolinea in moltissime sue interviste, è che Farnsworth sia riuscito a rendere ogni sentimento puro e reale, interpretando un ruolo che sembra essergli stato cucito addosso, considerando poi il fatto che all'epoca delle riprese l'attore soffriva di un cancro alle ossa e che molte delle smorfie di dolore dipinte sul suo volto e la fatica nei movimenti siano reali.

2.4 DISNEY COME CASA DI PRODUZIONE ED IL G-RATED

Al di là di queste peculiarità, che uno spettatore può venire a conoscere solo documentandosi, dopo o prima aver visto il film, è indubbio che *The Straight Story* non contiene quell'atmosfera e quelle immagini cupe e spesso raccapriccianti che siamo abituati a ritrovare nella maggior parte dei film di Lynch. *The Straight Story* sembra contraddistinguersi per la scelta di una storia struggente e per una delicatezza nella narrazione. Credo che ad un pubblico del settore sia molto difficile collocare questo film tra la produzione di Lynch alla prima visione.

Motivo di questo iniziale spaesamento potrebbe essere il fatto che, successivamente ad un notevole successo del film, nominato per la Palma d'oro al festival di Cannes, la Disney se ne interessò e decise di produrlo, rendendolo un film g-rated⁵, ovvero consigliato a tutti.

Dunque non solo *The Straight Story* rimane l'unico film di Lynch ad essere prodotto dalla Disney, ma è, inoltre, l'unico ad avere un rating, la cui visione è consigliata ad un pubblico molto piccolo; mentre invece la grande maggioranza delle pellicole riportanti la firma di Lynch hanno un rating R, vietato ai minori di 17 anni se non accompagnati da un adulto.

Questo aspetto non è da sottovalutare, Lynch è sempre stato conosciuto oltre che per l'aspetto surrealistico dei suoi film, anche per l'audacia nel descrivere una sessualità perversa (*Blue Velvet*) e situazioni che sfuggono completamente al controllo (*Wild at Heart*). Quando alla fine del secondo millennio *The Straight Story* fece il suo debutto molti tra critici e giornalisti furono stupiti di trovarsi alle prese con un film così inusuale per Lynch. Durante le varie interviste, una delle domande rivolte al regista che ricorre più spesso riguarda la novità di trovarsi alle prese con un film G-rated. Un autore abituato a shockare e impressionare con le sue inquadrature, esce nelle sale con un film

⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0166896/parentalguide> pagina imdb dove viene indicato il rating anche in altri paesi

estremamente dolce e delicato. Ed è proprio questa l'opposizione che salta più all'occhio ed è questo che bonariamente lo ha fatto definire come il film G-rated di Lynch. Tuttavia per capire meglio perché questo film alla sua uscita venne considerato così distante da tutte le altre produzioni del regista, occorre fare un salto all'indietro, per capire in che modo Lynch si colloca all'interno dell'industria cinematografica della sua epoca, quali sono state le novità che il suo cinema ha introdotto ed una volta preso in considerazione questo aspetto occorre analizzare il modo in cui Lynch realizza i suoi film e se *The Straight Story* è, infondo, così tanto lontano dalla firma dell'autore che siamo abituati a conoscere.

3.0 INQUADRAMENTO STORICO

Nel 1946, anno della nascita di David Lynch, la seconda guerra mondiale si è appena conclusa, mentre la popolazione mondiale, attonita per gli orrori della guerra, si rialza in silenzio, due grandi potenze iniziano ad affacciarsi sul panorama mondiale, sancendo la fine della supremazia europea. Gli Stati Uniti d'America e l'Unione Sovietica, vincitori ed alleati durante la seconda guerra mondiale, inizieranno a breve a dettare gli equilibri politici, ideologici e militari quasi fino alla fine del secolo.

3.1 L'INIZIO DELLA GUERRA FREDDA E LA DIVISIONE IN BLOCCHI

Queste due grandi potenze sono all'opposto non solo a livello ideologico, ma anche per le condizioni in cui gravano appena finita la guerra. L'America, nonostante le gravi perdite militari, gode di un'economia fiorente e dell'esclusiva atomica, mentre l'Unione Sovietica, dissanguata dalla guerra sul piano economico e demografico, rimane pur sempre una grande potenza che occupa più di metà Europa.

Il mondo si divide così in un sistema bipolare, da una parte gli Stati Uniti promotori della democrazia liberale e del successo individuale e dall'altra l'Unione sovietica con un modello collettivistico, fondato sul partito unico. Sono proprio questi gli anni in cui gli USA, in virtù della loro egemonia, diventano principale punto di riferimento ideale e culturale ed inizia una vera e propria imitazione di quelli che erano i costumi d'oltreoceano soprattutto per quanto riguarda l'arte, la musica e il cinema. Il mito Americano prende forma e si tramuta in quello che è stato anche un primato ideale: gli USA sembravano essere l'unico paese in grado di dispensare anche speranza e gioia di vivere ai suoi cittadini e a molti cittadini europei.

Inizia così quella che il giornalista americano Walter Lippmann battezza con il nome di Guerra Fredda⁶, un periodo di inarrestabile ostilità tra due grandi forze. Si giunge alla divisione in due blocchi, quello occidentale e quello orientale. Negli anni '50 si

⁶ <http://www.treccani.it/enciclopedia/guerra-fredda/> definizione di guerra fredda coniata da Lippman

manifestano le proporzioni mondiali del conflitto in Corea quando truppe del Nord supportate dai Sovietici invadono il Sud del paese che si difende anche grazie all'aiuto di truppe americane a cui di contro rispondono quelle della Cina comunista.

3.2 GLI ANNI '60, LA GUERRA IN VIETNAM E LA CRISI ECONOMICA DEL '70

I primi anni '60 si contraddistinguono invece grazie a due grandi protagonisti il presidente degli Stati Uniti John Fitzgerald Kennedy e il leader sovietico Nikita Sergeevic Kruscëv. Questi sono anni segnati da una certa dualità, da una parte il confronto tra i due capi non mancò, dall'altra però non si rinunciò nemmeno a delle prove di forza come la costruzione del muro di Berlino o la crisi dei missili a Cuba.

Inoltre a metà degli anni '60 accade un altro evento fondamentale nella storia americana, a partire dal '64 l'impegno americano in Vietnam si intensifica, protraendosi per dieci lunghi anni, in cui i caduti, da entrambe le parti, toccano numeri elevatissimi. L'America, sfiancata dalla guerra in Vietnam, privata dei suoi giovani uomini e appesantita dagli enormi costi della guerra, va incontro agli inizi degli anni '70 ad un periodo di grande crisi economica e con lei anche il resto del mondo. Due sono gli avvenimenti da sottolineare la sospensione della convertibilità del dollaro in oro da parte degli USA e la crisi petrolifera del '73, in seguito alla guerra arabo-israeliana, che in molti paesi diede il via a quel periodo chiamato austerità.

3.3 REAGAN E GLI ANNI '80

Nel 1980, in un'America ormai dilaniata dall'interno anche a causa dello scandalo Watergate, il senso di frustrazione contribuì alla clamorosa vittoria di Ronald Reagan, un ex attore esponente dell'ala destra del partito repubblicano.

Gli anni '80 sono lo sfondo di un'effettiva ripresa economica, un aumento della popolazione ed anche di una nuova fioritura di tutte le arti, sono il decennio che porta alla fine di una lunghissima guerra fredda, nonché un notevole sviluppo della medicina e delle tecnologie fino ad arrivare nel 1989 all'invenzione del World Wide Web, ma sono anche gli anni in cui le disuguaglianze sociali e le fratture tra gruppi razziali aumentano, mentre nel frattempo la piaga dell'AIDS colpirà tutto il mondo, portando milioni di vittime.

4.0 INQUADRAMENTO STORICO-CINEMATOGRAFICO:

Il breve excursus tra i fatti storici di oltre un ventennio è di fondamentale importanza per capire quanto costume e società ne siano stati fortemente influenzati e quanto le arti, come il cinema, siano mutate assieme ai profondi cambiamenti che hanno contraddistinto questi anni.

4.1 LA NEW HOLLYWOOD E LO SVECCHIAMENTO DEL CINEMA AMERICANO

Tra gli anni cinquanta e sessanta Hollywood andò in contro ad una profonda crisi, dovuta ad un calo degli spettatori nelle sale, i quali erano attirati dalla nuova meraviglia della televisione e dai film provenienti dall'Europa, specialmente dalla Nouvelle Vague francese e dalla Commedia all'italiana.

Gli eventi che avevano turbato e decimato la popolazione come la guerra in Corea e quella in Vietnam, provocarono anche una frattura generazionale all'interno della società americana. La nascita della 'contro-cultura' con la Beat Generation, la musica folk di Bob Dylan e Joan Baez, le rivoluzioni universitarie e il movimento hippy sono specchio di un conflitto generazionale inevitabile. In sala il pubblico non è più omogeneo, ma nascono sempre più richieste di voler vedere cose diverse.

Il cinema americano da qui in poi si rinnova profondamente, sia dal punto di vista tecnico e del contenuto, sia dal punto di vista delle case di produzione, le Majors abbandonano il monopolio delle sale cinematografiche per dividerlo anche con piccoli produttori indipendenti.

Questi cambiamenti conducono ad un tipo di cinema più improntato a far riflettere lo spettatore piuttosto che limitarsi a raccontargli una storia. Si privilegiano storie diverse e nascono generi nuovi come i road movie, si privilegiano anche location che assomigliano sempre più a luoghi reali e in questi stessi anni nasce anche la moderna figura dell'antieroe.

4.2 EASY RIDER FILM EMBLEMATICO DI QUESTO PERIODO

Film simbolo di questo periodo è *Easy Rider* del 1969, di cui Dennis Hopper, che sarà il Frank di *Blue Velvet*, è regista e interprete. Il film diventa ben presto un cult ed è l'emblema per eccellenza della Nuova Hollywood. Le avventure di Wyatt e Billy, in motocicletta attraverso l'America, calzano perfettamente nel contesto di quelli anni, in cui la rivoluzione universitaria padroneggia tra i giovani spiriti ribelli. Il genere del road movie mai come in questo caso ben si confà al desiderio di libertà e alla protesta contro una società piatta come quella medio-borghese.

Easy Rider, oltre ad essere un film innovativo, racchiude perfettamente tutti gli elementi che definiscono il periodo della New Hollywood. I due protagonisti macinano chilometri d'asfalto in sella alle loro motociclette, incontrando diversi personaggi con cui interagiranno lungo il loro cammino. Vengono lanciati così i road movie, seguiranno infatti film come *Thelma e Louise* e *Sugarland Express*, più tardi anche *The Straight Story* stesso. I due protagonisti sono degli antieroi per antonomasia, vivono ai margini della società e si sentono integrati solo in una comunità hippie. Anche dal punto di vista tecnico questo film apporta delle novità alla cinematografia, con dei camera-car che inquadrano il paesaggio sconfinato attraverso cui corrono le motociclette⁷. Ad incorniciare questo film c'è una bellissima colonna sonora che guida i nostri eroi lungo il

⁷ Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio Editori, 2007, p 302

viaggio, in particolare le note della, ormai famosissima, canzone rock 'Born to be Wild' degli Steppenwolf.

La pellicola, oltre a costituire una pietra miliare nella storia del cinema internazionale, è una commovente metafora di una generazione in crisi, alla ricerca di rivolta e di ribalta; una generazione che già da giovanissima assiste alla morte del sogno americano per accorgersi che gli uomini che parlano di uguaglianza e democrazia finiscono per essere barbaramente assassinati (tre grandi amici segnarono gli anni '60 della storia americana: quelli di John Fitzgerald Kennedy, Martin Luther King e Malcom X). Troppi i giovani, che abbandonano il calore della propria casa, per vestire una fredda divisa militare, per andare incontro a guerre sanguinarie. I superstiti e i figli rimasti, che tra le macerie del sogno americano, ricercano evasione e libertà andranno incontro solo alla violenza; proprio come i Wyatt e Billy che nonostante non vengano mai dipinti in atteggiamenti violenti incontreranno, prima l'astio della gente che li vede di cattivo occhio e successivamente anche una fine tragica e brutale.

4.3 GLI ALTRI GRANDI NOMI DELLA NUOVA HOLLYWOOD

Appena qualche anno dopo Easy Rider, un altro grande regista si affaccia sul panorama mondiale: Francis Ford Coppola, allievo di Roger Corman. Corman aveva scelto Coppola come assistente per il film 'Tonight for Sure' del 1962. Coppola arriva al successo con il film 'La Conversazione' (1974), successivamente, di fondamentale importanza saranno anche altri suoi altri film, molto celebri, come la trilogia de 'Il padrino' ed il film 'Apocalypse Now', che avrà però un costo talmente enorme da costare a Coppola l'esclusione da Hollywood.

Altro grande nome della Nuova Hollywood è Micheal Cimino, distintosi anche per lui per la sua eccessività. Il regista realizza film quali 'Il cacciatore' (1981) e 'I cancelli del cielo'.

Altri temi che definiscono questo periodo sono un certo gusto per la nostalgia degli anni '50 e del vecchio cinema. Così come emerge sempre più potente la figura dell'antieroe, inaugurata da Marlon Brandon in 'Fronte del porto'(1954). L'antieroe moderno è spesso debole e di natura mite, nonostante ogni regista abbia dato una sua interpretazione diversa di questa figura, arrivando fino al ghigno eccessivo e beffardo del Joker di 'Batman'.

Le possibilità per rappresentare un archetipo come quello dell'antieroe sono infinite e molti registi della New Hollywood proveranno a rappresentare questo personaggio; fino a farlo diventare anche eroe negativo, diverso dall'antieroe e da non confondere, anche se spesso le due figure si mescolano, come in molti dei film con protagonista Marlon Brandon.

Quello che sta succedendo in questo periodo è un tentativo da parte di Hollywood di evadere dalle regole del mito, rappresentando dei personaggi più tetri e oscuri in modo sperimentale. Se prima Hollywood incarnava il sogno e il mito americano, ora invece questo sogno viene trasformato in un incubo.

4.4 NEW YORK: L'ALTRA COSTA DELL'AMERICA

A New York, dall'altra parte dell'America, la rivoluzione della del periodo della New Hollywood ha una risonanza ancor maggiore. Una New York brulicante, è il perfetto terreno per poeti e musicisti, molti artisti della Beat Generation si trovano lì infatti, come Allen Ginsberg, oppure cantanti come Bob Dylan.

Molti artisti surrealisti, emigrati dall'Europa, collaborano per creare dei corti di neoavanguardia, dando così il via al cinema sperimentale americano.

I nomi che spiccano sono Andy Warhol che anche nel cinema porta avanti la pop art, John Cassavetes, che girando in maniera amatoriale il film 'Shadows'(1960) inaugura il genere del video semi-privato. Un altro grande autore è Martin Scorsese, anche lui fa uso di una ripresa inquieta e sempre in movimento, alternando però soggettività ad oggettività, in modo da lasciare nel pubblico un maggiore senso di incertezza.

New York vede nascere anche un'altra brillante stella: Woody Allen, che inizia come gagman in televisione per poi darsi al cinema attorno agli anni '60. Allen rievoca la figura dell'ebreo che sente di non appartenere mai in nessun luogo, i suoi film sono intrisi di una comicità che ha al suo interno sempre qualcosa di molto malinconico e drammatico. Allen rappresenta tutti gli intellettuali che cercano costantemente di contrastare le mode, rimanendo così ai margini della società.

4.5 LA FINE DELLA NEW HOLLYWOOD E LA RIPRESA DELLA FIABA

Nonostante le novità apportate dalla New Hollywood, questo periodo non è destinato a durare a lungo, alcune produzioni dai costi elevatissimi sono usate come pretesto per escludere anche giovani registi emergenti. Si ritorna così un tipo di cinema che affonda di nuovo le sue radici nella fiaba, privilegiando il genere 'fantasy' o le saghe popolari di origine antica.

Lucas e Spielberg, considerati i traditori della Nuova Hollywood, si assoggettano al potere commerciale, realizzando grandi colossali.

“Secondo molti critici i film di Lucas e Spielberg e gli altri film favolistici sono vere e proprie 'fabbriche di ideologia' che condensano il grande immaginario degli anni ottanta e novanta, offrendo esattamente quello che la gente desiderava vedere”⁸

All'opposto del cinema moderno, l'asse portante di questo nuovo cinema è l'indifferenza dell'autore per il mondo reale e il conseguente distacco dello spettatore con tutto ciò che lo circonda. Andare in sala non è più un momento di riflessione, come nel cinema moderno, o di ritrovato ottimismo, come nel cinema classico, anzi il pubblico va al cinema per sfuggire quanto più possibile dalla realtà dei suoi giorni.

Allo stesso tempo le grandi case di produzione tornano ad essere padrone indiscusse del mercato grazie a due fattori primari: il primo è la fusione con altre industrie di settori diversi, e il secondo è il grande investimento fatto per il merchandising.

⁸ Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio Editori, 2007, p 313

4.6 I REMAKE E L'USO DELLA CITAZIONE FINE A SE STESSO

I tratti distintivi della produzione cinematografica di questi anni sono un uso dello stile brillante e ricercato, accompagnato ad un forte disimpegno sociale e culturale, diventando così mera estetica; ma anche l'uso della citazione, che se precedentemente veniva usato come spunto di riflessione, ora si limita a un mero gusto estetico. Nasce così l'estetica del remake, in cui ora è necessario conoscere il film originale per poterne godere appieno. In questo caso il remake diventa anche un modo per esplicitare tutti i tabù che nell'originale non sono mostrati.

Un film capolavoro che usa la citazione come fondamenta per la scrittura è Blade Runner, che si colloca a metà tra moderno, per le citazioni che fanno riflettere, e post moderno perché queste stesse citazioni sono nostalgiche e vengono viste come l'unico modo di concepire il mondo.

Rifacendosi al testo di Sandro Bernardi 'L'avventura del cinematografo' le principali caratteristiche del cinema postmoderno sono

- Un metalinguaggio esasperato, che diventa l'intero film.
- Non esiste più una prospettiva spazio-temporale.
- Lo spettatore viene ingannato facendogli credere di essere al centro, quando è in realtà spettatore passivo.
- Nel post-moderno tutto è falso, nonostante si basi su una forma narrativa classica è, in realtà, solo una forma illusoria, come lo è il recupero del lieto fine, che qui non è più sincero, dal momento che nulla è vero.

4.7 LYNCH

In questa Hollywood dove l'immagine costituisce un simulacro si inseriscono però anche degli autori convinti nel mantenere un proprio stile. Ed è proprio questo il panorama in cui David Lynch si inserisce, nonostante la forte influenza delle avanguardie, in particolare del movimento surrealista, ed il background proveniente dal mondo della pittura, Lynch riesce a creare qualcosa di proprio. L'inquietudine ed il mistero che si cela dietro ogni sua immagine fanno parte di una rappresentazione mostruosa del quotidiano e portano lo spettatore a riflettere su diverse tematiche.

"An academic definition of Lynchian might be that the term "refers to a particular kind of irony where the very macabre and the very mundane combine in such a way as to reveal the former's perpetual containment within the latter." But like postmodern or pornographic, Lynchian is one of those Porter Stewart-type words that's ultimately definable only ostensibly-i.e., we know it when we see it. Ted Bundy wasn't particularly Lynchian, but good old Jeffrey Dahmer, with his victims' various anatomies neatly separated and stored in his fridge alongside his chocolate milk and Shedd Spread, was thoroughgoingly Lynchian. A recent homicide in Boston, in which the deacon of a South Shore church reportedly gave chase to a vehicle that had cut him off, forced the car off the road, and shot the driver with a highpowered

crossbow, was borderline Lynchian [...]. For me, Lynch's movies' deconstruction of this weird irony of the banal has affected the way I see and organize the world. I've noted since 1986 (when Blue Velvet was released) that a good 65 percent of the people in metropolitan bus terminals between the hours of midnight and 6 A.M. tend to qualify as Lynchian figures-grotesque, enfeebled, flamboyantly unappealing, freighted with a woe out of all proportion to evident circumstances ... a class of public-place humans I've privately classed, via Lynch, as "insistently fucked up." Or, we've all seen people assume sudden and grotesque facial expressions-like when receiving shocking news, or biting into something that turns out to be foul, or around small kids for no particular reason other than to be weird-but I've determined that a sudden grotesque facial expression won't qualify as a really Lynchian facial expression unless the expression is held for several moments longer than the circumstances could even possibly warrant, until it starts to signify about seventeen different thin sat once."⁹

5.0 LYNCH: L'ARTE E LA VITA

5.1 L'INFANZIA

In questo panorama storico, David Lynch è un bambino che negli anni '50 trascorre la sua infanzia viaggiando in continuazione attraverso diversi luoghi degli Stati Uniti, come Montana, Idaho, Washington, Carolina del Nord, Virginia. Lynch nasce il 20 gennaio 1946 in Missoula, Montana, città da cui presto la famiglia si traferirà, quando il piccolo David aveva solamente due mesi. Grazie al libro 'Room to Dream: a Life' di David Lynch e Kristine McKenna è possibile fare un quadro della vita di Lynch molto dettagliato già dall'infanzia. Lynch racconta, infatti, che da bambino, per un certo periodo, si trasferì con la famiglia in Montana, vicino ai nonni paterni, proprietari di una fattoria. Lynch ebbe così fin dai primi anni di vita uno stretto rapporto con la natura, ed anche una grande passione nel fabbricare dei piccoli oggetti. Era solito utilizzare gli strumenti del nonno per intarsiare il legno e in senso lato amava creare ed ancor più amava gli strumenti che permettevano di creare altri oggetti. I genitori di Lynch erano sempre favorevoli all'inventiva del figlio e lo appoggiavano a pieno in tutto ciò che faceva, tanto è vero che nel documentario The art Life Lynch racconta di come la madre, a differenza degli altri fratelli, non gli avesse mai comprato degli album da disegno in maniera tale da non limitare la sua fantasia. Lynch trascorre un'infanzia e un'adolescenza serena, con dei genitori che lo amano e lo supportano, e stando anche a stretto contatto sia coi nonni materni sia coi nonni paterni.

⁹ http://issuu-download.tiny-tools.com/pages.php?doc_id=140608223412-2a47d05669f636f9064ea08bbdd27680 David Foster Wallace, David Lynch keeps his head, 1996, Premiere Magazine

“My parents were so loving and good. They’d had good parents, too, and everybody loved my parents. They were just fair. It’s something you don’t really think about, but when you hear other people’s stories you realize how lucky you were.”¹⁰

Aver avuto una famiglia che lo ha appoggiato e sostenuto è stato determinante nella vita dell’autore; sia nel libro che nel film documentario, sopra citati, fa spesso accenno anche al metodo educativo del padre, il quale difficilmente gli negava ciò che desiderava, ma cercava sempre di trovare un compromesso. Da giovane, Lynch per ottenere ciò che vuole dovrà sempre impegnarsi e metterci del suo, ma al tempo stesso troverà anche l’appoggio del padre, pronto a sostenerlo ed aiutarlo concretamente, come ad esempio con l’affitto di uno studio in cui poter dipingere. In questo caso Lynch contribuisce cercando un lavoretto e pagando metà dell’affitto, mentre il padre paga l’altra metà.

Nonostante gli anni della sua infanzia siano sereni e rivolti a scoprire e il mondo esterno, coi molti viaggi, e il mondo interno, esplorando la sua creatività, non manca però, caratteristica comune di vari aspetti dell’autore, una certa ambivalenza. Se da una parte gli anni cinquanta sono, anche dal punto di vista storico, un periodo di rinascita e di maggiore serenità, soprattutto nel contesto di una piccola cittadina come Boise, in cui Lynch ha vissuto, è altresì vero che, nella percezione di bambino del regista, gli anni 50’ sono incorniciati anche da un lato oscuro.

“Sentivi di poter realizzare qualcosa. L’avvenire era luminoso. Non sapevamo che stavamo gettando le fondamenta a per un futuro disastroso. Tutti i problemi stavano lì davanti a noi, ma erano in qualche modo dissimulati. Poi il guscio si rompe, si guastò e tutto quanto prese a colare giù.[...]L’inquinamento era bell’e cominciato. L’avvento della plastica, strani studi sulla chimica, i copolimeri e una quantità di esperimenti medici, la bomba atomica e parecchi, ehm ‘collaudi’. Pareva che il mondo fosse così vasto che ci potevamo scaricare montagne senza che la cosa avesse la minima importanza, capisci? Era come se tutto fosse sfuggito di mano”¹¹

Oltre agli aspetti socio-politici a lui contemporanei, si sommano degli accadimenti privati che contribuiscono a turbare un Lynch ancora bambino. L’apparizione di una donna nuda insanguinata, che emerge dalla strada di casa, le bombe costruite per gioco da lui e dai coetanei, che esplodono con gran fragore, il nonno con la gamba amputata e la sua successiva morte quando David aveva quattordici anni, sono tutti eventi che Lynch racconta spesso nelle sue interviste e che, oltre a lasciare un segno nella sua vita, hanno lasciato un segno anche nelle sue opere.

¹⁰ David Lynch, Kristine McKenna, Room to dream, USA, Random House, NY, 2018 , p 43

¹¹ David Lynch, Io vedo me stesso, a cura di Chris Rodley, Il Saggiatore S.r.l., Milano, 2016, p 20

“That fifties small-town thing, it’s different, and to catch that mood is important. It’s dreamy, that’s what it is. The fifties mood isn’t completely positive, though, and I always knew there was stuff going on. When I was out after dark and going around on my bike, some houses had lights on inside that were kind of warm, or I knew the people who lived in the house. Other houses, the lights were dim, and with some houses they were almost out and I didn’t know the people who lived there. I’d get a feeling from these houses of stuff going on that wasn’t happy. I didn’t dwell on it, but I knew there were things going on behind those doors and windows.”¹²

5.2 LA SCOPERTA DELL’AMORE PER LA PITTURA

Da adolescente, la creatività di David Lynch, così come la voglia e la capacità di raccontare delle storie, trovano espressione nella forma d’arte della pittura. Una forma d’arte che in realtà non abbandonerà mai, nemmeno quando l’attività di regista si sviluppa diventando più seria e professionale. Lynch spesso racconta di come, da bambino, fosse convinto che il disegno e la pittura fossero passatempi infantili, e che più tardi, da adulto, avrebbe per forza dovuto abbandonarli per dedicarsi ad una professione vera e propria.

Ciò che cambia radicalmente la visione del regista riguardo alla pittura è un incontro in prima superiore, ad Alexandria (Virginia) con un suo coetaneo, un ragazzo di nome Toby Keeler, il quale parlando con David Lynch gli raccontò di come il padre facesse il pittore di professione. Questa notizia fu fondamentale per la decisione di Lynch di intraprendere la carriera pittorica.

Altro avvenimento chiave, durante le scuole superiori, consiste in una lettura; Lynch racconta che non era solito leggere spesso, eppure “The Art Spirit” di Robert Henri lo segna profondamente e lo avvicina ad una vita fatta di arte. Ovvero una vita interamente dedicata all’arte, in cui qualsiasi altra cosa passa in secondo piano. Questo approccio viene mantenuto dall’artista attraverso tutta la sua vita, come testimonia il fatto che Lynch si attiene ad una routine giornaliera molto ristretta e precisa (mangiano ad esempio per giorni e giorni lo stesso pasto a pranzo e un’altro a cena), in maniera tale da poter dedicare all’attività creativa la sua piena attenzione.

“Alle superiori lessi The Art Spirit (1939) di Robert Henri, un ulteriore stimolo all’idea di una vita d’arte. Per me, viverla significava consacrarsi alla pittura: totalmente, mettendo in secondo piano tutto il resto. è questo, pensavo, l’unico modo per raggiungere il profondo dell’animo e fare nuove scoperte su se stessi. Quindi tutto ciò che possa distoglierti da tale percorso di scoperta non ha nulla a che fare con la vita

¹² David Lynch, Kristine McKenna, Room to dream, USA, Random House, NY, 2018 , p 58

d'arte, in quest'ottica. Proprio così, vivere una vita d'arte significa essere liberi”¹³

Ed è così che nel 1964 all'età di diciott'anni si iscrive alla Boston Museum School, per poter studiare arte, materia che molto lo appassiona; ma ben presto Lynch lascia la scuola e parte alla volta di Vienna assieme ad un suo caro amico, Jack Fisk. Il soggiorno però dura ben poco, e Lynch una volta tornato a casa e rifiutatosi di proseguire gli studi dovrà cercare un lavoro con cui potersi mantenere da solo.

È il 1965, però, a costituire l'anno di svolta per David Lynch, quando si iscrive all'accademia di Belle Arti della Pennsylvania di Philadelphia. Qui Lynch prende coscienza delle sue possibilità come artista e soprattutto arriva alla consapevolezza che ciò che manca davvero ai suoi quadri sono suono e movimento.

Lynch racconta un episodio in particolare: l'artista, in una delle aule da disegno dell'accademia, stava dipingendo un giardino notturno, cui colore prevalente era il nero con delle piante verdi che emergevano dall'oscurità. Ad un certo punto, fissando il quadro, Lynch ebbe l'impressione che le piante si muovessero e di udire il suono del vento. Fu quella la prima volta in cui pensò che il cinema potesse essere il mezzo ideale per far muovere e far animare i suoi quadri.

Come progetto di fine anno accademico Lynch scolpisce un grande schermo su cui proietta poi un corto in stop motion di sua realizzazione dal titolo “Six Man Getting Sick”. Con questo corto Lynch si assicurò la vittoria, ma l'aver speso duecento dollari per poter portare a termine il progetto lo fece desistere dalla pratica del cinema, in quanto ritenuta troppo costosa; in seguito un suo compagno volle una riproduzione uguale dell'opera, su commissione, e da quel momento in poi Lynch dice di essersi ritrovato la strada spianata verso il mondo del cinema.

“In seguito continuai semplicemente a ritrovarmi la strada spianata. Fu così che, un passettino alla volta (o meglio, un passo da gigante dopo l'altro) mi innamorai di questo mezzo espressivo”¹⁴

5.3 LE INFLUENZE ARTISTICHE

Come precedentemente scritto, sebbene più tardi nella sua carriera Lynch si dedicherà al cinema, diventando pietra miliare tra i cineasti del suo tempo, l'arte pittorica sarà un esercizio che non abbandonerà mai. Il regista possiede tutt'oggi una casa sulle colline di Hollywood, cui tetto è adibito a studio. Lynch dipinge all'aria aperta, al sole, e con materiali a volte anche tossici, proprio da qui l'esigenza di uno studio all'aperto; la natura, il calore del sole ed il deterioramento dei materiali dovuto al tempo, sono fattori molto importanti nelle sue opere, che, in un certo senso, le completano.

¹³ David Lynch, in acque profonde, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2008, p.17

¹⁴ David Lynch, in acque profonde, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2008, p.20

Spesso i soggetti dei quadri di Lynch si rifanno alla sua infanzia, attingendo ai ricordi di quando era ancora bambino e il suo mondo intero consisteva di pochi isolati. Nonostante Lynch abbia più volte ribadito che la sua infanzia sia stata serena ed idilliaca, le sue opere si concentrano sulla tematica della casa, del nido, vista come inquietante e perturbante, il tutto si manifesta attraverso proporzioni strane, diverse dal normale, sballate, che creano inquietudine proprio perché lasciano trasparire come all'esterno di molte case, e spesso anche all'interno, ci siano dei problemi con cui fare i conti.

Durante gli anni '60 Lynch visita a New York, alla Marlborough Gallery, una mostra di Francis Bacon, definendola "Una delle cose più potenti che abbia mai visto in vita mia"¹⁵. Bacon, così, diventa l'artista preferito di David Lynch, quello che ha detto sua non si stancherebbe mai di guardare, e di cui, soprattutto, apprezza la sua arte in toto e non solamente un periodo. Testimonianza della grande stima di Lynch nei confronti del pittore si può ritrovare in molte delle composizioni all'interno delle opere di Lynch. In *Twin Peaks* le citazioni a Bacon sono molteplici, anche nell'ultima stagione, mandata in onda nel 2017, ad esempio il detective Dale Cooper sospeso in aria in una composizione molto somigliante a "Portrait of a man" di Bacon. Ma traccia della grande ammirazione di Lynch si trovano anche all'inizio della sua carriera, nel suo primo lungometraggio *Eraserhead*, in cui la creatura, nata da Spencer e Mary X, assomiglia indubbiamente alla figura ritratta in "Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion".

Lynch in Bacon ama come soggetti e stile sono perfettamente combinati, ne ama lo spazio, le strutture, la velocità e la lentezza. In particolare ammira come in Bacon ogni quadro sia un frammento di racconto, ma narrato da un punto di vista oscuro, nascosto.

"Per me Francis Bacon è il più grande, il numero uno, una specie di eroe. Ci sono molti pittori che amo, ma se si tratta del *brivido* di stare davanti a un quadro..."

Altro artista fondamentale, nella formazione di Lynch e nell'ispirazione per i suoi film, è Edward Hopper. Va sottolineato che Edward Hopper è ed è stato enorme fonte di ispirazione per molti cineasti; gran parte dei suoi quadri sono stati realizzati durante l'età d'oro del cinema narrativo americano. La minacciosa abitazione di "House by the Railroad" si trasformerà nel motel in cui Hitchcock ambienta il suo *Psycho* (1954), più sottile ancora è il riferimento in *La finestra sul cortile* (1954) in cui la visione voyeuristica di Jeff e dello spettatore, passa attraverso il piccolo pertugio della finestra, proprio come in molti dei quadri di Hopper. Ma anche il senso di straniamento, di solitudine, e di un eterno stato di attesa è ben espresso da Wim Wenders con le strade deserte ed infinite de *L'amico americano*(1976) o in *Paris, Texas*(1984) contenente una citazione a quella che è forse l'opera più famosa di Hopper, *Nighthawks*.

Lynch stesso nella terza stagione di *Twin Peaks* allude ad alcuni quadri di Hopper in maniera molto chiara, si pensi ad esempio a Gas(1940) o Office at Night(1940). Il grande fascino di un maestro come Hopper è la capacità di trasmettere, con ogni sua opera, la

¹⁵ David Lynch, *Io vedo me stesso*, a cura di Chris Rodley, Il Saggiatore S.r.l., Milano, 2016, p 33

sensazione di aver rappresentato solo un singolo momento di un'intera storia. Cos'è accaduto prima? Cosa accadrà dopo? E riguardando il quadro, per una seconda volta, la storia di quel prima e di quel dopo è cambiata?

Spesso è stato detto che i quadri di Hopper sembrano essere il perfetto spunto per la prosecuzione di un film. È proprio in questa frammentazione del racconto, in questo nascondersi dell'autore stesso che ritroviamo parte delle tematiche del cinema di Lynch. Non a caso *The Straight Story* ne è un esempio emblematico. Cos'è successo ad Alvin di ritorno dalla guerra? Quando sono cominciati i suoi problemi di alcolismo? Qual è la causa della lite col fratello? Ma soprattutto una volta compiuto il suo viaggio verrà perdonato? Sono tutti interrogativi di fronte ai quali l'autore non può e non vuole rispondere ed è proprio in questa incapacità che si trasmette il senso di straniamento che dall'artista si sposta allo spettatore. Qui ci si distanzia da quel cinema spettacolare volto a commuovere il pubblico; gli spettatori alla fine del film non conoscono l'intera storia, ma solo un piccolo spaccato che il regista concede loro di vedere da quello che sembra proprio lo spiraglio di una finestra, da cui non si riesce a vedere l'intera stanza, ma solo un fugace momento.

“Si ha l'impressione che qualcosa di terribile sia successo, o stia per succedere. Ha questa strana qualità che riesce a mettere nei suoi quadri che ci fa pensare a quello che è accaduto o a quello che sta per capitare nell'istante successivo. È una qualità che io non riconosco in tutta la pittura. La maggior parte delle volte i quadri sono evidentemente dei momenti e molto spesso ciò suggerisce un dopo, ma quando guardiamo uno stesso quadro di Hopper dieci minuti più tardi sembra che quel qualcosa sia già successo”¹⁶

5.4 INNAMORARSI DI UN'IDEA, L'ATTIVITÀ CREATIVA E LA MEDITAZIONE

Spesso approcciandosi all'analisi delle opere di un artista è importante capirne lo stile di vita, il suo processo creativo ed il pensiero, in maniera particolare quando si tratta di regista come Lynch, cui contenuti sembrano riaffiorare dalla mente senza venire poi filtrati.

Lynch da oltre trent'anni pratica un programma di meditazione trascendentale molto rigoroso; questa non è però una semplice curiosità riguardante la sua vita, ma bensì costituisce l'origine del suo processo creativo. Con la meditazione, il regista riesce a dilatare la propria coscienza, in maniera tale da scendere più nel profondo della sua psiche, dove, secondo sua opinione, ci sono le idee che assomigliano ai pesci più grossi, quelle degne di essere tramutate in film.

L'autore racconta che nel 1973, a seguito di una telefonata della sorella, si recò a Los Angeles in un centro di meditazione trascendentale per incontrare un'istruttrice, che gli insegnò una tecnica basata su un mantra suono-vibrazione-pensiero. Da quel momento

¹⁶ https://youtu.be/_IPPCxPFRq4?t=1260 Wim Wenders su Edward Hopper

in poi il cineasta non saltò mai una lezione di meditazione; Lynch medita due volte al giorno per una ventina di minuti e nel libro “In acque profonde” narra di come già dalle prime settimane di meditazione si fosse liberato di una patina di rabbia e tristezza per abbracciare invece la felicità.

È proprio quando Lynch medita ed entra in contatto con l’oceano della coscienza pura, che riesce a ‘pescare’ i pesci che sono le idee. Secondo Lynch le idee sono dei pensieri che riserbano più di quanto uno riesce a pensare. Più volte ha ribadito di come quando medita non è l’idea del film in toto ad affiorare alla superficie, ma un frammento di idea: le labbra rosse e l’orecchio nel campo di *Blue Velvet*, poi quel frammento di idea inizia ad attirare altri frammenti di idee, fino ad arrivare alla forma vera e propria del film.

Ed il cinema costituisce un linguaggio essenziale per il regista, che si definisce incapace di esprimere certe sensazioni ed emozioni a parole. Il linguaggio del cinema è il cinema stesso, è un mezzo espressivo meraviglioso perché è un linguaggio con cui puoi dire tutto, attraverso i dialoghi, la musica gli effetti sonori.

Fondamentale per la realizzazione di un film per Lynch è dunque innamorarsi di un’idea, e quando ci si innamora di un’idea è importante cercare di realizzarla, sperimentando, rimanendo il più fedele possibile a quell’idea, nel momento in cui ci si riesce allora ci si può ritenere soddisfatti ed il film è pronto ad ‘affrontare da solo’ il mondo della critica e del pubblico. non c’è modo infatti di poter modificare l’interpretazione che ogni singola persona avrà di quel film.

All’innamoramento si aggiunge un altro fattore, seguendo la filosofia di Lynch. Nelle interviste il regista cita spesso ‘a thing in the air’ un qualcosa nell’aria che lui stesso non definisce mai con una parola precisa, è un qualcosa in costante mutamento, che tutti sentiamo, quasi fosse una sorta di momento storico, e che va a favore o contro all’idea di cui l’artista si è innamorato. Nonostante Lynch non individui mai una parola inglese per questa *thing in the air*, nell’intervista rilasciata a Charlie Ross il 20 gennaio 2000, parla, però di un termine tedesco “Zeitgeist”, traducibile in italiano con Spirito del tempo, ovvero la tendenza culturale predominante in una determinata epoca storica.

“L’idea è tutto. Non tradirla e ti dirà tutto ciò che c’è da sapere, sul serio. Basta che continui a impegnarti perché il risultato abbia lo stesso aspetto, la stessa atmosfera, gli stessi suoni e sia preciso identico all’idea. È strano, quando ti allontani dal percorso in qualche modo lo sai. Capisci che stai facendo qualcosa di sbagliato, perché lo senti. [...] Quando ingrani la marcia giusta lo senti. È questione di intuito: ti apri la strada usando ora la ragione, ora le sensazioni. Parti da un punto preciso e mentre procedi tutto entra sempre più in sintonia con l’idea. È questa, però, che ti guida fin dall’inizio. Ad un certo punto, senti che il lavoro va bene. E speri che lo sentano un po’ anche gli altri.”¹⁷

¹⁷ David Lynch, in *acque profonde*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2008, pp. 95-96

6.0 LA CRITICA SU LYNCH

6.1 L'IMPORTANZA DI UN OCCHIO CRITICO

Fino a questo punto ho privilegiato le dichiarazioni dirette di Lynch, interviste, libri, citazioni, proprio per riuscire a dare un quadro più preciso possibile di quello che è il contesto storico-critico e di quella che è stata la sua formazione durante la sua adolescenza.

Si nota che poche cose sono state dette riguardo all'opera di Lynch, mentre si è cercato di indagare il *modus operandi* del regista e cosa ha influenzato di più la sua vita artistica.

Per approfondire l'opera di Lynch bisogna far prima riferimento a quello che è tutt'oggi un discusso problema: l'interpretazione. È, infatti, lo stesso Lynch che si rifiuta di discutere dei suoi film, non volendo fornire al pubblico la sua personale interpretazione.

Più volte Lynch ha ribadito che, sebbene fornisca un'interpretazione alla sua opera, non sarebbe nient'altro che un'altra interpretazione e non cambierebbe come pubblico e critica percepiscono il film.

“Un film dovrebbe camminare con le proprie gambe. È assurdo che un regista debba spiegarne il significato a parole. Il mondo creato nel film è un prodotto della fantasia e talvolta le persone amano entrarci. Per loro quel mondo è reale. Scoprendo come è stata realizzata una scena, o qual è il significato di questo o quello, quando rivedranno il film anche questi dettagli entreranno a far parte della loro esperienza cinematografica. Quindi il film cambia. Penso che sia una questione di vitale importanza proteggere il mondo del film evitando di svelare certi dettagli che potrebbero comprometterne l'esperienza.”¹⁸

Pensiero in perfetto accordo con ciò che Northrop Frye sostiene nel suo libro “Anatomia della critica”. Secondo Frye infatti la critica, dal momento che parla di un'arte, lo è a sua volta, un'arte che però può parlare, a differenza di tutte le altre che sono mute.

Frye porta poi un esempio molto chiaro: nel momento in cui Dante scrivesse un saggio sulla “Divina Commedia”, non sarebbe la verità assoluta su questa grande opera, ma diventerebbe solamente un altro critico che parla della Divina Commedia, e forse nemmeno uno dei più autorevoli.¹⁹

Approcciarsi in maniera critica all'opera di un autore è di fondamentale importanza per capire nel profondo le tematiche che tratta e soprattutto come si colloca all'interno del panorama cinematografico a lui contemporaneo. Per questo motivo in questa parte dell'elaborato mi concentrerò maggiormente nel passare in rassegna le fonti di critica su

¹⁸ David Lynch, in acque profonde, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2008, p 25

¹⁹ Northrop Frye, Anatomia della critica, 1969, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, p12

Lynch e provare a rispondere all'iniziale domanda sul perché *The Straight story*, all'uscita, venne visto come anomalo, in rapporto alla produzione precedente dell'artista.

6.2 L'OSSESSIONE PER LA MOSTRUOSITÀ. IL FILM PRIMA DELL'AUTORE

I fantasmi della psiche ed un immaginario misterioso ed inusuale sono temi fortemente presenti in tutta la filmografia di Lynch, come testimonia il suo ultimo lavoro *Inland Empire* letteralmente *l'impero dell'interno*. Lynch giocando con un mondo immaginario, privo delle regole, per noi usuali, riesce a mettere in discussione il mondo esterno ed il visibile, toccando l'emblema della post-modernità, ovvero la fine del mondo reale per come lo conosciamo.

Se già con i due corti *Six Man Getting Sick* e *The Alphabet* Lynch accompagna lo spettatore in un immaginario popolato da incubi, sarà poi con *The Grandmother* e il suo primo lungometraggio, *Eraserhead*, che il regista immergerà il pubblico in un mondo parallelo.

Ottenuta una borsa di studio per L'American Film Institute, grazie ai due cortometraggi precedenti, Lynch si trasferisce con la famiglia a Los Angeles per poter studiare in questo prestigioso istituto.

Le riprese di *Eraserhead* iniziano nel 1972, per il film, nato come cortometraggio di 21 minuti, verranno stanziati dall'AFI 500 dollari di budget, ma successivamente Lynch negozierà per poter ottenere il permesso di girare un mediometraggio da 42 minuti.²⁰

Il soggetto di *Eraserhead* è in realtà molto più lineare e domestico di quanto possa apparire durante la visione del film. La storia è quella di Henry Spencer, un uomo qualunque che vive in una zona industriale e degradata della città, e che deve fare i conti con problemi legati alla paternità e a tutto ciò che riguarda la vita di coppia. E anzi, se ripercorriamo la vita di Lynch scopriamo che proprio negli anni contemporanei alle riprese del film, la sua vita privata era piuttosto simile a quella del protagonista del suo film. Quasi l'autore non fosse andato troppo lontano per cercarne l'ispirazione, si ricordino i problemi economici, la nuova vita di coppia ed una bambina appena nata.

Ma, come dice Thierry Jousse nella sua monografia 'David Lynch', proprio questa dimensione realista costituisce una delle chiavi di lettura di questo film. Non solo, questo soggetto apparentemente semplice si scontra con un'estetica particolare ed una trattazione dei temi stilizzata. Per questo anche ricostruirne la trama sembra un'impresa ardua, in quanto la sceneggiatura non si basa su un racconto ben delineato, ma piuttosto su un intricarsi di scene che traumatizzano e rimangono impresse nella memoria dello spettatore, una su tutte la scena del pranzo come cita lo stesso Jousse.

Eraserhead rappresenta il film venuto prima di Lynch, l'esordio, il cult movie prima dell'autore. *Eraserhead* rimane obbligatoriamente l'unico film prima del regista, in cui David Lynch indica solamente una paternità rivendicata, senza l'onere di un bagaglio di informazioni che successivamente questo nome si porterà con sé.

²⁰ Thierry Jousse, Cahiers du Cinema, David Lynch, Cahiers su cinéma Sarà, rue Montmartre, Paris, p12

Il film è frastagliato, un susseguirsi di immagini oniriche e terribili, che all'uscita spiazzarono la critica. Il film per la maggior parte della sua durata si limita ad essere descrivibile e non raccontabile. *Eraserhead* sembra essere un film dal gusto Europeo, proprio perché, caratteristica del cinema Europeo, è essere molto meno condizionato dalla narrazione rispetto al cinema Americano. Nonostante un tentativo di sinossi non risulti facile, ciò che è certo è che il motore della storia è la nascita di un feto prematuro, una creatura deforme e dal continuo pianto tormentoso. Ed è proprio attorno al feto, cuore centrale della narrazione, che si sviluppa la tematica centrale di questo film, l'ossessione per la mostruosità.

Questa ossessione ed un senso di diversamente tragico caratterizzano tutta la prima produzione di Lynch, per trovare poi forti riferimenti anche nei suoi film successivi.

Ed è per questo che ritroviamo dei protagonisti deboli, mostruosi, o in altri casi infermi (come in *The Straight Story*). Ed inizialmente questa debolezza sembra essere strettamente legata al corpo, come vediamo anche in *Elephant Man*, in cui il deturpamento e la deformità ritornano in forma meno astratta e più spettacolarizzata.

La mostruosità, la metamorfosi, sono tematiche care all'autore, presenti già negli artisti che lo influenzano maggiormente, basti pensare al disfacimento nei corpi di Bacon, e ai protagonisti di Kafka. Così come la commistione di realismo e fantastico domestico determina la 'Metamorfosi', in cui Gregor Samsa, commesso viaggiatore, si risveglia scarafaggio una mattina, allo stesso modo questa commistione è evidente nella vicenda di *Eraserhead* metafora di un parto, una nascita e una metamorfosi.

In questa prima fase, la mostruosità dei corpi è una forma manifestamente visibile del dolore, del patimento e delle angosce. Nel libro 'David Lynch' a cura di Paolo Bertetto viene evidenziato come spesso i protagonisti di Lynch siano "segnati dalla fragilità e dalla inadeguatezza"²¹, ma all'estremo i soggetti Lynchiani sono anche scagliati in situazioni illogiche e sottoposti a traumi psichici e fisici. Sono divisi ed in balia di una sindrome schizoide, privati di ogni identità o fornite di molteplici, tanto da diventare dei doppi come Fred Madison che diventa Pete Dayton in *Lost Highway* (1997) oppure come le protagoniste di *Mulholland Drive*.

Bisogna però sottolineare che Lynch sempre attento al panorama cinematografico contemporaneo, non annulla completamente la narrazione, ma la unisce ad anomalie che hanno lo scopo di inquietare e intrigare lo spettatore. Nel caso di Lynch, però, il racconto non ha la funzione di intrattenere, ma quello di amplificarne il senso, di dare una potenza alle immagini ancor più forte. Ed è proprio in questo contesto che il feto menomato, la testa decapitata di Henry, e la mostruosità del protagonista di *Elephant Man*, assumono una forza visiva prorompente.

Il tutto, non bisogna dimenticare, incorniciato da una messa in scena ad hoc, sia dal punto di vista visivo, sia da quello sonoro. I movimenti di macchina, ad esempio,

²¹ (a cura di) Paolo Bertetto, David Lynch, 2008, Marsilio Editori s.p.a., Venezia, p 17

rispecchiano perfettamente le sensazioni che dal protagonista si trasmettono allo spettatore. Le riprese statiche e le lunghe inquadrature, subiscono una scossa, quando con un brusco movimento di macchina si zooma sul volto del protagonista, intento a fissare il termosifone, simbolo di uno spazio intimo e sicuro. Ed è proprio con questo particolare movimento di macchina, così netto rispetto ai minuti precedenti, che Lynch segna il primo momento in cui Henry si addentra all'interno del teatro della sua mente.

Ma se sul piano visivo il film risulta d'impatto, perché volto a rappresentare tutto il visibile, anche dal punto di vista del sonoro il film riesce ad essere molto evocativo.

Ed è grazie ad un elemento fondamentale come quello del sonoro, che lo spettatore si pone la domanda formulata da Daniele Dottorini nel suo "David Lynch - il cinema del sentire", in che luogo siamo? Qual è il paesaggio del film?²². Questo effetto di smarrimento è reso possibile da un abile equilibrio tra suoni in e off. I rumori industriali sono molteplici e spesso fuori campo, ma da dove provengono, da quale fabbrica, da quale città? Alla colonna sonora, oltre ai rumori industriali, si aggiungono stridii, fischi e rumori che sembrano collegati alla natura (il vento in primis). Quindi se da una parte il montaggio mantiene una narrazione lineare di causa effetto, è invece la messa in scena di visivo e sonoro che contribuisce ad aumentare il senso di confusione dello spettatore.

Come detto sopra il tema della mostruosità viene affrontato, nuovamente, da Lynch nel suo film successivo, *The Elephant Man*. È vero che se il film d'esordio presenta caratteristiche fortemente sperimentali, una spiccata originalità e mezzi tecnici e budget ben lontani dallo sfavillio di Hollywood, *The Elephant Man* è, invece, un film dallo stampo narrativo molto più classico e dal carattere Hollywoodiano, anche in termine di budget.

6.3 IL TRAGICO E GLI SGUARDI DIVERSI NELLA PRODUZIONE LYNCHIANA

Su *The Elephant man* ricade la mia particolare attenzione, in quanto è, probabilmente, il film della produzione Lynchiana che più facilmente viene associato a *The Straight Story*, da pubblico e critica. I due film pur viaggiando su binari diversi per periodo ed ambientazione, hanno diverse caratteristiche in comune, tra cui, quella che più mi interessa prendere in considerazione: Lynch non prende parte alla stesura di nessuna delle due sceneggiature. Trovo sia significativo che, proprio quei film, a cui Lynch non partecipa con la sceneggiatura, siano considerati fortemente drammatici, anzi commoventi come testimoniano *The Elephant Man* e *The Straight Story*. Ritengo che motivo di questa diversità con la sua restante produzione possa essere proprio il fatto che la firma di Lynch rimanga, in questi casi, circostanziata a tutto ciò che sta attorno alla sceneggiatura. In questi film, pur mantenendo un racconto più tradizionale (l'alienazione, l'uscita dal mondo ordinario del protagonista, la redenzione), la firma di Lynch è sorprendente e ben distinguibile. Come in quella sequenza all'inizio di *The elephant man* in cui vediamo una serie di elefanti per poi staccare sul volto della madre di John Merrick. Oppure nella scena in *The Straight Story*, quando Alvin Straight si confronta con un compagno, ex reduce di guerra, raccontando la sua drammatica vicenda; anche qui la

²² Daniele Dottorini, David Lynch - il cinema del sentire, 2004, Le Mani, Microart's Edizioni, p 45

costruzione della scena è squisitamente Lynchiana, soprattutto considerato l'angosciante sonoro fuori campo che rende vivi, attuali, gli orrori della guerra.

Se troppo spesso il cinema americano strizza l'occhio al mondo del mito, quasi adagiandosi sulla formula mondo ordinario-chiamata all'avventura-mondo straordinario, risoluzione-ritorno al mondo ordinario, la stessa che Christopher Volger descrive in maniera molto più articolata nel libro 'Il viaggio dell'eroe'²³, è vero del resto che questa stessa formula la ritroviamo in moltissime narrazioni, prescindendo tempo e cultura. Ciò che intendo dire è che questa struttura narrativa, così come gli archetipi, fanno riferimento al mito, a qualcosa di arcaico, insito nell'uomo e in quanto tale, qualcosa di cui l'uomo ha bisogno.

E con questo non voglio assolutamente classificare i film di Lynch come migliori o peggiori, ma piuttosto sottolineare un'evidente differenza, che trovo sia uno spunto molto interessante.

La mia riflessione proviene, inoltre, da un'altra considerazione. Nel resto dei film di Lynch le domande dello spettatore nascono in maniera immediata. Dove si trova Henry Spencer? Perché il feto deforme piange in continuazione? Ciò che viene mostrato è reale o immaginario? O ancora di chi è l'orecchio mozzato che Jeffrey Beaumont scopre nel bel mezzo di un campo abbandonato? Qual è il significato delle parafilie di Frank Booth? Chi ha ucciso Lara Palmer e perché vengono ritrovate delle lettere sotto le unghie? La stanza rossa di Twin Peaks esiste davvero o non ha né luogo né tempo? oppure chi è Dick Laurent? Perché è morto? Perché avvisare Fred Madison della sua scomparsa? Com'è possibile che Fred Madison si trasformi in Pate Dayton? Qual è il senso di questa metamorfosi?

In questi film Lynch non dà tregua allo spettatore, che è costretto ad interrogarsi continuamente e scivolare sempre più in una trama intricata. Il mistero è il principio motore. I nodi narrativi su cui costruire un senso, certo, ci sono, ma possono essere ingannevoli e di difficile interpretazione.

Altra cosa sono invece film come *The Elephant Man* e *The Straight Story*, in cui, nel caso le domande riguardanti la trama ci siano, sono illusorie o di poca importanza. John Merrick ribalterà la propria situazione ai limiti della cattività, mostrando un altro tipo di bellezza, quella del mostro sensibile? Alvin Straight riuscirà a portare a compimento il suo viaggio, arrivando a destinazione? Sono certamente domande che lo spettatore può farsi, ma che fanno parte di quella che è la suspense del racconto e che qualsiasi spettatore ben presume si risolveranno in maniera positiva. Pure la pressante domanda, perché Alvin Straight ha litigato con il fratello, risulta alla fine della narrazione talmente poco importante, da non ricevere nemmeno risposta.

Questo non significa però che Lynch si pieghi a quella formula narrativa che così fortemente ha rifiutato nel suo film d'esordio e che trova deludente. Ma piuttosto Lynch si serve di un tipo di narrazione che lo spettatore conosce, lo fa sentire al sicuro, per poi,

²³ Christopher Vogler, *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino Editore srl, Roma, 2012

invece, spaziare nella rappresentazione di quella stessa sceneggiatura. Né *The Elephant man* né *The Straight Story* sono film di puro intrattenimento, anzi in entrambi lo spettatore alla fine della storia viene lasciato con più domande che risposte, in perfetto accordo con il cinema di Lynch. La linearità del racconto non mette in pericolo gli elementi che stanno alla base dell'originalità dell'artista. Le domande che lo spettatore si pone, non riguardano l'intrigo della trama, lo spettatore, non è già in partenza spiazzato e confuso, ma è forte in quella che riconosce come struttura lineare, così da potersi facilmente interrogare del perché di una certa messa in scena. Portando un esempio concreto, la scena in cui Straight perde il controllo sul suo tagliaerba, iniziando così una frenetica discesa verso il paese, è girata in modo particolarissimo, con un montaggio che intervalla la spaventata faccia di Alvin con il fuoco di una casa del paese in fiamme. La sequenza attraversa un climax così potente che a tratti le fiamme sembrano ingoiare il viso del protagonista. Che significato ha la sequenza? Il fuoco è correlato in maniera drammatica anche al passato, a noi sconosciuto, di Straight?

Ed è proprio qui che inizia a sgretolarsi quella che solo all'apparenza era una sicurezza dello spettatore, la struttura lineare narrativa si scopre essere solo un velo dietro il quale Lynch, nasconde sapientemente il significato del film. Ma è proprio questa apparenza, questo velo, ed il suo successivo strappo che dà una valenza fortemente drammatica e simbolica al film; proprio questo credo sia, di fatto, la maggiore differenza con quelle sceneggiature che vedono il contributo di Lynch, l'illusione di star vedendo qualcosa che conosciamo non esiste. Lynch non potendo esprimere i fantasmi psichici ed il suo proprio universo nella sceneggiatura le fa invece esplodere attraverso il linguaggio cinematografico. E non è forse un caso che Lynch stesso si sia sempre definito incapace di usare il linguaggio delle parole.

Ne risultano quindi film in cui il significato sembra essere costruito strato dopo strato. Così nonostante la sceneggiatura all'apparenza lineare di *the Elephant Man*, Lynch riesce a lasciare la sua firma originale attraverso immagini oniriche e fantasmagoriche, il gusto musicale, un temperamento poetico ed un approccio al grottesco. Il film una volta realizzato non racconta più solo la tragica storia di John Merrick, fenomeno da baraccone, ma diventa metafora del percorso travagliato dell'artista, visto attraverso sguardi diversi. Il critico Serge Daney dando un'interessante interpretazione metaforica del film, spiega come l'uomo elefante, attraverso la durata della pellicola venga visto con tre sguardi diversi: il burlesco, il moderno e il classico, corrispondenti alla fiera, all'ospedale e al teatro. Nella drammatica conclusione del film, non si deve erroneamente pensare che il pathos stia nel fatto che l'uomo elefante venga finalmente visto dalla società con un occhio differente, ma al contrario in quelle persone che lo applaudono a teatro "davvero non si capisce più cosa ci sia nel loro sguardo, non si capisce più che cosa vedano. Lynch è riuscito in questo modo a riscattare l'uno attraverso l'altra, dialetticamente, il mostro e la società. Ma soltanto a teatro e soltanto per una sera. Non ci saranno altre rappresentazioni"²⁴. Il pubblico dunque non è mosso a commozione perché

²⁴ Serge Daney, "Le monstre a peur", Cahiers du cinema, n. 322, aprile 1981

lo status di quello che all'inizio è presentato come un 'freak' viene finalmente mutato, ma solo perché il cambiamento di questo status è effimero ed illusorio.

6.4 L'ORRORE ED IL SESSO

Orrore e sesso sembrano due parole stridenti accostate l'una all'altra; ma nell'opera di Lynch spesso il sesso è accostato ad immagini orrifiche, perturbanti e angosciose. Guardando alcune scene di sesso contenute all'interno dei film dell'autore le immagini, a tratti aberranti, fanno crescere nello spettatore un senso di dolore, patimento e perversione.

La giustapposizione tra orrore e sesso, già è visibile nel film d'esordio di Lynch. Il critico Jonathan Rosenbaum definisce *Eraserhead* come una pellicola contraddistinta da "orrore del sesso, della procreazione e della paternità". *Eraserhead* ha, però, un gusto domestico, la vita di coppia è guastata da una paternità improvvisa e non voluta, che non solo si riflette sul feto deforme, ma anche dal vanificarsi di ogni tentativo di Henry di approcciarsi alla moglie Mary, in maniera sessuale o affettiva. E anche quando il sesso fa una breve comparsa nel film, pensiamo al rapporto che Henry ha con la vicina, resta un'evidente forma onirica.

The Elephant man, il successivo film del regista, presenta comunque l'aspetto di una biologica deformità, questa volta però, non presentata dal punto di vista paterno, ma da quello del figlio orribilmente concepito.

Ma prendendo in considerazione altri film della sua produzione, come *Velluto Blu* e *Cuore Selvaggio*, il binomio orrore-sesso pare ancor più chiaro. Se inizialmente in questi film la trama sembra essere mossa da un mistero iniziale, ben presto questo trova una risoluzione, perché il focus è sulla rappresentazione orrida.

In questi film sopra citati, emerge un altro aspetto, la contrapposizione tra gli atti perversi dei protagonisti malvagi, e le pulsioni sane dei protagonisti positivi. Emblematico sotto questo aspetto è *Cuore Selvaggio* in cui i due protagonisti, stretti da un forte amore, attraversano in fuga l'America, assistendo ad ogni tipo di atrocità e violenza, anche legata al sesso, come la violenza subita da Lula da parte di Bobby Peru. *Cuore selvaggio* sembra a tutti gli effetti essere un film dove i due protagonisti cercano di fuggire, lungo tutta l'America gli orrori a cui sono sottoposti, quasi si ritrovassero in un mondo apocalittico.

Velluto Blu è un altro film che getta luce su un'altra tematica sessuale, le parafilie. Nel film vediamo infatti, voyeurismo, sadismo, sadomasochismo. La famosissima scena di sesso tra Dorothy e Frank assume dei toni cupi, non tanto per l'atto voyeuristico che la accompagna, quanto più per la mescolanza in Frank tra la figura del padre e quella del bambino, portando a compimento una sorta di atto incestuoso.

6.5 L'EMIGMA E IL MISTERO

Come ormai chiaro dall'analisi precedente, molto del cinema di Lynch ruota attorno al mistero, sia esso motore della trama, o sia invece inteso come principio di situazioni che all'apparenza non seguono un filo logico.

Lo stesso Lynch afferma che è fortemente attratto da questo tema, che su di lui e sul pubblico funziona come una calamita. Tutta la serie di Twin Peaks è incentrata sul mistero dell'omicidio di Laura Palmer, ma Lynch, abilmente, costruisce episodio dopo episodio, una rete di intricati misteri, che riguardano questa curiosa cittadina, dal gusto che ricorda gli anni '50. Lynch, consapevole del fascino del mistero e attento al panorama artistico contemporaneo, più volte si scontra con la produzione di Twin Peaks, dal momento che non vuole assolutamente rivelare l'assassinio di Laura Palmer. Lynch immaginava infatti che una volta rivelato l'assassinio, gli ascolti della serie sarebbero calati, in quanto l'enigma principale della serie sarebbe stato svelato. Ed è esattamente ciò che succederà.

Nonostante il mistero, soprattutto nella seconda parte della sua carriera, sia centrale in Lynch, non vuol dire, però, che la storia si abbandoni completamente ad esso, persino nel caso in cui il mistero non trovi una risoluzione. Piuttosto gli eventi incomprensibili diventano tramite con il lato onirico del racconto, con la parte più nascosta della psiche che spesso si manifesta tramite apparizioni, sogni o visioni inspiegabili.

Roy Menarini nel libro "Il cinema di David Lynch"²⁵ individua in maniera molto precisa tre forme ben distinte nelle quali il mistero, in Lynch, prende forma.

- 1) Misteri di tipo strutturale, che riguardano la trama
- 2) Misteri occasionali, che turbano gli eventi
- 3) Misteri che originano nonsense, in quanto nati da una sequenza o da un comportamento anomalo

Twin Peaks, simbolo del mystery televisivo, racchiude perfettamente tutte queste forme diverse di mistero. Già è stato fatto cenno al mistero motore, l'omicidio di Laura Palmer, ma ben presto i misteri di tipo occasionale, come gli amori e le tresche adolescenziali, si sommano intrucando la trama. Un altro esempio si trova nel pilot della serie, verso la fine dell'episodio, quando la madre di Laura, Sarah urla spaventata risvegliatasi dal sonno. Questa scena rappresenta un chiaro esempio di come mondo onirico ed enigmi si fondino; ma ancor più lampanti, in questo senso, sono i sogni dell'agente del FBI Dale Cooper. Cooper infatti avrà già all'inizio della serie un sogno rivelatore e riterrà di massima importanza dover prima decifrare il sogno enigmatico, per poter scoprire chi sia l'assassinio di Laura Palmer.

Nella serie televisiva troviamo traccia dell'ultima forma di mistero, un esempio ne è Leland Palmer, padre di Laura. In questo caso comportamenti anomali, o reazioni insensate dei personaggi creano la base per creare una gag comica, dal carattere grottesco.

²⁵ Roy Menarini, Il cinema di David Lynch, Edizioni Falsopiano, 2002, Alessandria, p 16

6.6 LE GAG ED IL RIDICOLO

Come è già stato detto spesso, nella produzione di Lynch, un comportamento, che da normale assume un carattere del tutto inspiegabile ed enigmatico, genera un tipo di mistero derivato dal nonsense, che sfocia poi in una gag. Sono proprio questi i casi in cui Lynch si diverte ad unire un tipo di quotidianità squisitamente americana a delle situazioni che velocemente degenerano in qualcosa che spiazzava lo spettatore.

Questa è senz'altro una caratteristica del cinema di Lynch, caratteristica ben individuata dallo scrittore David Foster Wallace, recatosi sul set di *Lost Highway*.

Ripensando allo stesso *Eraserhead* i momenti comici grotteschi non mancano, supportati soprattutto dal brillante Jack Nance, che con una capigliatura esagerata e delle espressioni ridicole interpreta un buffo e goffo protagonista.

In *The Straight Story* tutta la prima parte del film sembra essere un'esilarante gag ben costruita. Partendo dal fatto che ritroviamo Alvin a terra, incapace di alzarsi, e continuando poi, quando veniamo a sapere la sua volontà di partire per un viaggio così lungo in solitaria. I primi minuti sono volti quasi a far ridere lo spettatore, a metterlo davanti ad una situazione che ha del ridicolo.

7.0 THE STRAIGHT STORY ANALISI DEL FILM

7.1 SOMIGLIANZE E DIFFERENZE

La prima parte del mio elaborato consiste in un breve excursus che ha la pretesa, se pur brevemente, di inquadrare contesto storico, metodologie e filmografia dell'autore, in modo da poter capire come *The Straight Story*, film preso in analisi, si colloca nella produzione del regista.

La mia analisi si apre con una domanda, *The Straight Story* è da considerarsi un inciso nella carriera di Lynch, o nasconde invece molte più analogie di quanto una prima impressione possa svelare?

Personalmente credo che la pellicola non sia da considerare come una parentesi nella produzione del cineasta, e non solamente per una somiglianza con *The Elephant Man*, ma più che altro perché all'interno di *The Straight Story* troviamo tutte le tematiche caratteristiche di Lynch, sopra analizzate, ma rivisitate con una luce completamente diversa. E proprio di luce sembra doveroso parlare considerata l'ambientazione di questo film: la strada infinita, le ambientazioni quasi mai al chiuso, la musica armoniosa dal sapore country.

Lynch in questo caso raccoglie molte delle tematiche a lui care per trasformarle in negativo, o forse più correttamente in positivo, rispetto alla maggior parte delle produzioni precedenti. In molte delle monografie su Lynch, la già citata 'Il cinema di David Lynch' o 'il

cinema del sentire', *The Straight Story* viene considerato un film che lavora in maniera oppositiva rispetto agli altri.

“Una storia vera, in quest’ottica, si pone come film pietra angolare dove Lynch ribalta tutti i propri luoghi, oggetti e personaggi volgondoli al solare senza sostituirne nemmeno uno. Si tratta, con tutta evidenza, di un film dal valore oppositivo, in perfetta continuità con ciò che dicevamo, in grado di dimostrare che la “materia” del cinema di Lynch, se solarizzata, può esprimersi con respiro classico e commovente.”²⁶

E se il soggetto, i personaggi e le tematiche sono sempre gli stessi, ma interpretati in una chiave differente, anche la realizzazione tecnica, che contraddistingue Lynch, la ritroviamo declinata con la medesima raffinatezza. Impossibile non citare il grande lavoro di collaborazione tra Lynch e Angelo Badalamenti, compositore della colonna sonora. L’attenzione per il sonoro, che perfettamente tiene il passo lento e macchinoso di Alvin, è la stessa che ritroviamo in tutta la produzione Lynchiana, a partire dai cortometraggi. Ma anche i movimenti di macchina sono in perfetto accordo con il ritmo lento della storia. Sia all’inizio del film quando sullo sfondo di un cielo stellato appaiono i titoli di testa ed i movimenti di macchina in avanti sono lenti, sia quando la cinepresa segue il viaggio di Straight, al suo stesso ritmo, trattenuto, lento, senza mai scavalcare il tagliaerba di Alvin; completamente diverso dal ritmo frenetico con cui Lynch abitua lo spettatore in *Lost Highway* e più tardi in *Mulholland Drive*.

E proprio citando questi ultimi due film che si entra nello specifico ad analizzare le analogie. Ho precedentemente parlato delle somiglianze di tematiche, affermando che in *the Straight Story* gran parte dei motivi distintivi dell’opera del regista vengono mantenuti e mostrati in maniera differente. In particolare mi riferisco a due grandi temi: quello del mistero e quello della strada.

La strada, in *The Straight Story*, è elemento centrale, viene percorsa in modo flemmatico ed è sfondo di quasi tutte le inquadrature. *The Straight Story* può essere considerato un road movie dai toni e ritmi delicati e lirici. Se precedentemente *Easy Rider* aveva inaugurato i road movie, accarezzando le forme sinuose delle motociclette e macinando in fretta i chilometri delle strade polverose, il genere si evolve, in seguito, attraverso vari tipi di mezzi, di cui, certo, il più curioso rimane il tagliaerba di Alvin.

In Lynch ritroviamo la strada come figura filmica anche in un altro film, *Cuore Selvaggio*, che però ha ben poco dei dettami e dei principi di un road movie. *Cuore Selvaggio* è un film dai colori distopici, in cui tutto ciò che è colorato viene reso ancor più luminoso e tutto ciò che è scuro viene reso ancor più nero, come dice lo stesso Lynch, per esaltare la chiave irrealista attraverso cui i due protagonisti vedono la realtà che li circonda.

²⁶ Roy Menarini, *Il cinema di David Lynch*, Edizioni Falsopiano, 2002, Alessandria, p 11

Tuttavia la figura della strada ritorna in altri film di Lynch, andando così a creare quella che appare una sorta di trilogia non notificata: *Lost Highway*, *The Straight story* e *Mulholland Drive*. In tutti questi tre film la strada è sinonimo di interconnessione. Nel primo caso Lynch adotta lo stratagemma di una finta circolarità.

Lost Highway si apre e si chiude con la stessa immagine di una strada, senza inizio né fine, che scorre infinita ad alta velocità, illuminata solo dai fari di un'auto, in cui si trova lo sguardo, in soggettiva, della cinepresa. La presunta auto si muove in maniera frenetica, quasi disordinata e poco dopo iniziano a suonare le note di David Bowie con la canzone 'I'm Deranged'. Se la ripresa dell'immagine di apertura ci può far pensare che il film si chiuda nello stesso modo in cui è iniziato, assumendo, dunque, una perfetta circolarità, è, invece, un elemento di disturbo che fa capire allo spettatore che il presunto anello narrativo è in realtà rotto. Nel momento in cui vediamo Fred Madison suonare al citofono e ripetere le parole "Dick Laurent è morto" - le esatte parole che ad inizio film era stato lui ad udire al citofono - capiamo che la circolarità della pellicola non è che apparente e che anzi quest'infrazione narrativa, amplifica la narrazione da circolare a potenzialmente infinita.

Non procedendo in maniera cronologicamente corretta, *Mulholland Drive* si colloca alla fine di questa ideale trilogia delle strade.

L'inizio del film si divide in tre sequenze diverse e completamente staccate tra loro: i ballerini su sfondo viola, i particolari di un letto e di un cuscino rosso, una donna sequestrata e minacciata. *Mulholland Drive*, già nel suo titolo, contiene la strada, è infatti via principale tra le colline di Hollywood. Qui la strada dà il via, non ad una possibile narrazione infinita, ma ad infinite dimensioni diverse, proprio come dimostra l'incipit del film.

The Straight Story rappresenta invece la strada come molteplicità di sguardi. Ciò è individuabile sempre grazie la sequenza iniziale del film, che prima inquadra il cielo sconfinato, poi i campi percorsi dai macchinari ed infine sorvola sul giardino di Alvin e con lenti movimenti di macchina ci avvicina al personaggio e alla storia. Successivamente la macchina da presa, lungo il viaggio, non supererà mai Alvin, costringendo il pubblico a viaggiare allo stesso ritmo del protagonista. Ma le riprese dall'alto dei campi e dei macchinari adibiti all'agricoltura si alternano per tutta la durata del viaggio di Alvin Straight. Lo sguardo però sembra essere diverso, da una parte quello lento e ostinato di Alvin e dall'altra quello armonioso e arioso della natura, sono sguardi diversi che sebbene destinati ad essere accostati l'uno all'altro non si possono incontrare ed interconnettere.

Un'altra delle tematiche che Lynch rappresenta anche in questo film è sicuramente quella del mistero. Inizialmente, come ho precedentemente scritto, il mistero si allaccia alla suspense del film, lo spettatore vuole sapere perché Alvin ha litigato col fratello Lyle e quale potrebbe essere l'argomento del litigio che ha li condotti a non vedersi né sentirsi per anni ed in ultima convince Alvin a partire. Ma la potenza archetipica del viaggio di Alvin è talmente principale che il mistero non troverà mai soluzione; ed è proprio nel fatto

che lo spettatore non avrà mai risposta alla domanda iniziale che rende la pellicola così potente e affascinante. Nonostante la trama sia semplice e lineare - la più semplice in un film di Lynch - gli espedienti tecnici usati dal regista ci fanno, in seguito, dubitare delle iniziali certezze su cui il racconto si basa, e il pubblico inizia a chiedersi chi è stato davvero Alvin Straight? Che tipo di vita ha condotto? Quali sono i peccati che deve redimere?

Ecco dunque che molte di quelle tematiche che definiscono Lynch sono presenti in *The Straight Story*, capovolte dall'affabilità dei personaggi contro personaggi che sono spesso controversi e di difficile empatizzazione, dal ritmo lento in contrasto con quello quasi sempre frenetico dei suoi altri lavori, dallo spazio aperto e senza confini invece delle stanze claustrofobiche a cui Lynch ci ha abituato, e da una trama solo all'apparenza lineare che cela al di sotto una stratificazione di enigmi a cui lo spettatore non avrà mai una risposta certa.

7.2 I PERSONAGGI

7.2.1 ROSE

Il primo personaggio significativo che vediamo in scena è Rose la figlia di Alvin Straight. Sissy Spacek, moglie di Jack Fisk - amici di Lynch dai tempi delle scuole superiori - interpreta magistralmente il ruolo di una donna sulla quarantina con un ritardo mentale.

Il personaggio di Rose appare per lo più nella prima parte della pellicola, quando Alvin non ha ancora intrapreso il suo viaggio. Fin dai primi minuti del film capiamo che Rose è la figlia di Alvin, che vive assieme a lui e che si preoccupa molto per il padre. Il ritardo mentale di Rose viene fatto percepire allo spettatore in maniera delicata - come del resto tutto il film - e mai invasiva. Ci accorgiamo della sua disabilità soprattutto per il modo in cui la Spacek la interpreta, faticando a formare le parole o le frasi, in altri casi ancora vediamo Rose in difficoltà a capire cosa qualcun altro le stia dicendo. Ciò che il film però fa emergere, fin dall'inizio ed in maniera piuttosto chiara, è che Rose è un personaggio che si preoccupa molto, in particolare, per il padre e che in questo riesce perfettamente, come dimostra l'episodio in cui è ferma nella sua decisione di portarlo dal medico. Se nelle fasi iniziali a questo aspetto non viene data molta importanza, più tardi, quando verremo a conoscenza della tragica storia di Rose, lo valuteremo sotto una nuova luce.

Sappiamo infatti che un evento tragico, di cui non conosciamo le cause, ha segnato la vita di Rose; a seguito di un incendio, quando lei non era presente, uno dei figli riporta delle ustioni importanti, di conseguenza i servizi sociali le toglieranno la custodia dei figli.

Non veniamo a sapere dell'accaduto tramite la voce di Rose, ma tramite il racconto di Alvin, che molto probabilmente è direttamente coinvolto con la tragica vicenda. Rose non nominerà mai in maniera diretta il fatto di aver avuto dei figli, tuttavia è lo stesso Alvin a raccontare quanto la figlia sia logorata per la loro perdita. Non solo, la malinconia di Rose è descritta, non a parole, ma con primi piani, con la colonna sonora che la accompagna - *Rose's Theme* - donando a questo personaggio un lato ancor più tenero.

Ritengo che Rose sia costruita, narrativamente parlando, come un personaggio peculiare. Iniziamo a conoscere la sua storia quando lei ormai non compare più sulla scena, se non per un brevissimo intervallo di tempo. C'è una scena in cui Rose guarda fuori dalla finestra della cucina di casa, e nel crepuscolo, vede una palla bianca con un bambino che corre a riprenderla. Inizialmente lo spettatore non può avere gli elementi necessari per comprendere quella scena; certo, ci sono degli indizi che portano a pensare che quella scena in particolare sia più una visione un sogno: la luce con cui è girata, il montaggio che alterna la sequenza del bimbo con il primo piano sempre più ristretto di Rose, ed il movimento insolito del bimbo, che dopo aver ripreso la palla si ferma immobile a metà dell'inquadratura, per poi tornare a camminare. Dunque nonostante lo spettatore immagini che ci sia qualcosa di insolito, e qualcosa di profondamente triste nello sguardo di Rose non può ancora immaginare cosa davvero sia successo. Quando poi Alvin racconterà la storia della figlia, l'impatto emotivo, di aver conosciuto un personaggio senza davvero conoscere la vicenda più triste della sua vita, colpirà lo spettatore in maniera molto più potente.

7.2.2 LYLE

Lyle, fratello di Alvin, è interpretato dall'attore Harry Dean Stanton, il quale qui si cimenta in quella che sarà probabilmente la performance più breve della sua carriera, ma anche una delle più intense. Lyle è il personaggio attorno a cui Lynch costruisce la maggior parte della suspense presente all'interno del film. Sappiamo molto poco su di lui. Curioso è anche il fatto che quando, ad inizio film, Alvin cade, Dorothy, la vicina, sospetta abbia avuto un infarto, e si scoprirà invece solo successivamente che sarà Lyle colui che si è sentito male. Lyle e Alvin, come del resto è normale per dei fratelli, sembrano essere uniti da un legame profondo ed intimo, vincolato da un'infanzia vissuta assieme, legame che però per qualche motivo si è guastato. Durante il corso del film ci si chiede spesso quale può essere stata la disputa che ha condotto i due fratelli a non parlarsi per anni, Alvin è riservato su questo argomento, non lascia trapelare molto, ma non a caso, quando il film si sta avviando alla sua conclusione, si sentirà pronto a lasciar trasparire di più parlando a dei gemelli e nel finale con il prete a cui confesserà che il motivo della litigata ormai non ha più importanza.

La scena in cui Alvin, alla fine del suo percorso, si confessa al prete in un cimitero, oltre ad avere più di un aspetto molto interessante, rivela anche un sottotesto biblico in tutta la vicenda dei fratelli, su cui mi soffermerò più avanti.

Altro elemento di grande suspense, che dona estrema forza emotiva al film, è il fatto che nel momento in cui partono i titoli di coda il pubblico non è al corrente se Lyle perdonerà o meno il fratello. La performance di Stanton riesce ad essere incisiva nonostante le sole tre battute recitate, e nei pochi minuti finali allo spettatore non resta che immaginare, con lo sfondo del cielo stellato, cosa succederà tra Alvin e Lyle.

7.2.3 I PERSONAGGI LUNGO LA STRADA DI ALVIN

Come ho spesso ripetuto quello di Alvin Straight è un viaggio estremamente delicato e dai colori odissiaci. Alvin incontra diversi personaggi lungo il cammino, ognuno dei quali

costituisce una chiave essenziale alla sua redenzione. Non è fortuito, come più avanti vedremo dall'analisi dello script, che i personaggi incontrati da Alvin compaiano praticamente in ordine d'età. Dalla giovane ragazza in cinta, al vecchio veterano di guerra.

A questa osservazione si potrebbe obiettare che alla fine del suo viaggio Alvin incontra un prete, sicuramente più giovane di lui e del veterano di guerra con cui, in precedenza, aveva condiviso parte della sua storia. Vorrei però precisare che personalmente ritengo che i personaggi nel cammino di Alvin, siano metafora ennesima del viaggio, il viaggio della vita. Si parte dunque con le insicurezze di una giovane ragazza, che ancora dubita della forza del legame familiare, poi il gruppo di giovani ciclisti, arrivati in quel punto della vita in cui, se pur giovani, si inizia a crescere a vedere i cambiamenti sul proprio corpo e ancor di più nelle responsabilità della vita adulta, riflettendo, ci si chiede come sarà essere vecchi, domanda che letteralmente un ragazzo rivolge ad Alvin. In seguito si arriva a quella che forse potrebbe essere la scena più criptica e bizzarra di tutto il film: l'incontro con la 'Deer Woman', la donna che continua ad investire i cervi. La giovane donna di mezza età continua imperterrita ad investire dei cervi, quasi come si scontrasse ogni giorno con un problema a cui non può porre soluzione (interpretabile come problema della quotidianità, se non addirittura riferibile alla guerra che ha combattuto Alvin). Il successivo confronto è quello che Alvin avrà con una coppia di mezza età; proprio in questo punto il film pone l'accento sulla famiglia, su un nucleo formato da due persone che si amano e si confrontano (vedi la scena in cui Danny si confronta con la moglie Darla), stesso nucleo che immaginiamo possa aver creato lo stesso Alvin con moglie ormai defunta, una volta tornato dalla guerra. Successivamente Alvin trascorrerà del tempo con Verlyn, un uomo suo coetaneo che oltre a rivivere con lui gli orrori della guerra, rappresenta anche la vecchiaia, quella ultima fase della vita in cui, chi ha provato una guerra, sente il forte senso di colpa di aver vissuto così tanto più a lungo dei giovani compagni morti al fronte.

Fin qui i personaggi chiave incontrati da Alvin sono di fatto in ordine d'età, prima di ricongiungersi al fratello, però Alvin incontrerà anche un prete. È impossibile non analizzare la pellicola, sotto un punto di vista cristiano, perché i rimandi alla fede, ed in particolare alla fede del protagonista, sono diversi e riguardano tutti i nodi nevralgici del racconto. Dunque sotto la prospettiva cristiana credo che il prete incarni un sacramento come quello dell'estrema unzione o più in generale del perdono, tema basilare nella storia di Alvin. Come spiegherò anche più avanti le tre figure contro cui Alvin commette peccato sono tre, da qui il senso di colpa ed il motivo per cui Alvin intraprende il viaggio. Alvin si sente in colpa nei confronti di se stesso, nei confronti di Dio e nei confronti del fratello. Se fino a quel punto Alvin ha, forse (allo spettatore in realtà non viene detto), imparato a perdonare se stesso, in quella particolare scena il perdono spetta al sacerdote, al Padre, perché se si tratta di una disputa tra fratelli il Padre interessato non è solamente Dio, che, appunto, congeda Alvin con un amen, proprio come succede alla fine della Confessione.

In questo senso i personaggi che Alvin incontra durante il cammino rappresentano l'arco della vita, della vita di Alvin nello specifico.

7.2.4 ALVIN STRAIGHT

Alvin è il perno attorno cui ruota la storia. È un uomo vissuto, burbero, gravato da tante colpe e rimpianti. Iniziamo a conoscere Alvin in maniera comica. La scena iniziale, in cui Alvin giace a terra, infermo, sul pavimento della cucina e viene trovato da Bad, Dorothy e poi Rose è costruita volutamente come una gag in stile Lynchiano.

Il personaggio di Alvin rappresenta un eroe singolare. Prendendo in considerazione ancora una volta il libro 'Anatomia della critica', Northrop Frye fa una classificazione delle opere letterarie, classificandole secondo le capacità d'azione dell'eroe. Dunque l'eroe può essere, in grado o in forza, superiore, uguale o inferiore a noi.

Tornando ad Alvin, nell'incipit, viene sicuramente presentato come un personaggio, non solo anziano, ma anche difettoso in mobilità e nella vista (cosa che riprenderò nel capitolo seguente), lo spettatore osservando questo protagonista viene posto in una posizione tale da guardarlo dall'alto, e, sempre seguendo ciò che Frye scrive, si afferisce al genere ironico. Successivamente la prospettiva si ribalta il viaggio di Alvin ed Alvin stesso iniziano ad assumere proporzioni epiche. Se prima allo spettatore il viaggio sul tagliaerba viene presentato come qualcosa di ridicolo e totalmente insensato, rimane poi spiazzato dalla perseveranza e testardaggine del protagonista. Più i chilometri scorrono più sono i personaggi stessi che incontra a rimanere a bocca aperta e vedere l'impresa come qualcosa di straordinario. Alvin, quindi, da personaggio vecchio, malato, con problemi di mobilità e di vista che è soprattutto fisicamente inferiore a noi, si trasforma in un personaggio superiore a noi grazie alla sua perseveranza, grazie ad un'impresa che in pochi sarebbero in grado di compiere - in una delle battute tagliate del copione uno dei ragazzi ciclisti dice esplicitamente che non avrebbe potuto resistere tutto quel tempo su un tagliaerba- e soprattutto grazie all'amore che Alvin nutre per il fratello.

Alvin è l'uomo che racconta le diverse fasi della vita e soprattutto è l'uomo che, universalmente, cerca la pace interiore, la redenzione prima della morte.

La morte è presente senza sosta durante tutta la durata dello spettacolo, e con il protrarsi del film raggiunge l'apice in diversi punti, il primo è segnato dalla prima rottura del tagliaerba che poi Alvin dovrà sostituire, poi quando Alvin percorre ad alta velocità la discesa di una collina, e punto cruciale, quando il tagliaerba a pochissimi chilometri dalla casa di Lyle si rompe nuovamente con un rumore strangolato ed il fumo nero. Questi momenti rappresentano anche i vari climax presenti all'interno del racconto e non è un caso che siano tutti riconducibili a dei macchinari.

"In Velluto Blu e in Twin Peaks c'era un'iconografia molto coerente di una sorta di Americana nelle sequenze iniziali: le canzoni, i campi; ma improvvisamente si scopriva che c'era qualcosa inquietante e bizzarro dietro queste atmosfere deliziose. In Una storia Vera, abbiamo a che fare con lo stesso tipo di iconografia, con la semplice differenza che non v'è nulla dietro..."

In realtà, qualcosa dietro c'è, perché nel corso del viaggio veniamo a conoscenza di alcune cose riguardanti Alvin Straight. La sua vita, non tutta ma dei frammenti [...] È come nella vita reale, quando si incontra qualcuno: abbiamo una prima impressione e più parliamo e più

apprendiamo, a volte riusciamo a capire cose che non eravamo in grado di capire prima [...] A poco a poco Alvin Straight, un uomo in tutto e per tutto normale, diventa per voi qualcuno di più grande. all'inizio la cosa risulta un po' dissimulata, ma poi cresce. [...]”²⁷

7.3 LE TEMATICHE DEL FILM

The Straight Story si caratterizza per una trama lineare, come ho tentato di spiegare in precedenza, sono convinta che la linearità della trama derivi dal fatto che all'interno siano presenti, in maniera molto più abbondante rispetto ad altri film di Lynch, immagini archetipiche. In particolare all'interno della storia sono riconoscibili rimandi all'Odissea e alla Genesi. Se della prima non c'è prova diretta nel testo, e lo intuiamo facilmente perché è cosa ardua raccontare di un viaggio senza, anche solo in maniera oppositiva, citare il poema epico, della Genesi invece troviamo citazione diretta nel testo quando Alvin, conversando con il sacerdote, paragona la sua vicenda proprio a quella di Caino e Abele. Ma se analizziamo con attenzione le parole dello script, Alvin va oltre il paragonare le due vicende:

“ALVIN
Well that's a story old as the
bible...Cain and Abel. Anger...vanity
...mix those things up with liquor and
you get two brothers not talkin' for ten
years...”

In questo passaggio Alvin non sta paragonando le due vicende, ma le sta unendo; non esiste mezzo di paragone, la storia di Alvin e Lyle non è 'come quella di' Caino e Abele, ma è, di fatto, la storia di Caino e Abele, nonostante la prima non arrivi all'estremizzazione del fratricidio. Ma qui nasce una riflessione, le due storie non coincidono, non hanno lo stesso finale, eppure Alvin ne parla, quasi come la vicenda sia una sola, sia un archetipo, funzioni per il caso dei figli di Adamo ed Eva e allo stesso modo anche per loro. Credo che l'identificazione non stia nell'intera vicenda, tutt'altro l'identificazione vera e propria è quella tra Alvin e Caino. Ed è in questo senso che la potenza archetipica lavora. Caino, è il primo uomo peccatore, Alvin si mette sul suo stesso piano, e non perché abbia davvero ucciso il fratello, ma perché sente che il peso della colpa, del tradimento (il darsi all'alcol) che ha commesso è il medesimo. La colpa che non ci viene raccontata, che è troppo grave per essere detta, è parallela a quella del più grande peccatore biblico. Ed è con questa semplice metafora che la figura di Alvin assume una profondità narrativa ben maggiore di quanto già aveva guadagnato in precedenza. Attraverso il rimando all'avvenimento biblico anche il pubblico ha la possibilità di sentire quello stesso peso, quello stesso peccato che incombe su Alvin.

²⁷ Nicolas Saada e Serge Toubiana, "Entretien avec David Lynch", Cahiers du cinéma, n. 540, novembre 1999

L'Odissea è l'altra grande opera che sicuramente ha ispirato questo film. Se *The Straight Story* non inizia con il taglio proprio del poema epico ne simula poi i toni più avanti, considerando l'impresa che Alvin sta portando a compimento. Trovo, però, che Lynch accosti al viaggio di Alvin un'immagine simbolica molto potente, che subito richiama il viaggio narrato da Omero, e mi riferisco al cielo stellato. Il cielo notturno pullulante di stelle è una costante che vediamo ritratta lungo tutto il corso del lungometraggio, è immagine di apertura, immagine di chiusura ed è l'immagine che Alvin vede ogni notte da quando inizia il suo percorso. Ed è lo stesso cielo stellato che dona una poesia, un fascino speciali alla storia di Straight; quel cielo tanto importante, perché ammirato assieme dai fratelli da piccoli, Lynch non lo poteva trascurare.

7.4 L'ODISSEA SENZA COMPAGNI TRA IOWA E WISCONSIN

Il viaggio di Alvin inizia tra l'incredulità degli anziani di Laurens e le preoccupazioni della figlia Rose. Alvin è anziano, ha un fisico malaticcio e problemi di vista, ogni sua azione è incredibilmente lenta e a tratti - come possiamo vedere dalle smorfie sul suo volto - dolorosa. Dopo essere stato visitato da un medico è consapevole di non poter guidare a causa dei problemi di vista, quindi sprovvisto di patente di guida, decide, testardo, di voler intraprendere da solo questo viaggio alla volta di Mt. Zion.

Dunque il viaggio di Alvin inizia, nessuno crede che potrà farcela e tutti credono che non potrà arrivare molto lontano. Ed è esattamente ciò che succede, il tagliaerba mal concio che Alvin possedeva già dal molto tempo si ferma, rompendosi bruscamente.

Quando Alvin fa ritorno a Laurens i suoi amici sono in realtà rattristati uno di loro esordisce con un 'Poor Alvin', povero Alvin e la scena finisce. Rimane una frase enigmatica perché non è chiaro se si intenda per la pazzia dell'idea o per il fatto che già è di ritorno.

Ma Alvin imperterrito compra un tagliaerba 'John Deere' di seconda mano e riparte di nuovo; è a questo punto che ha inizio la solitaria odissea di Alvin Straight. E certo, se il viaggio di Alvin è solitario perché privo di compagni sono diversi i personaggi che incontra sul suo cammino.

Il primo incontro, quello con la giovane Crystal, è fondamentale per gettare le basi per capire cosa riguarda davvero questo viaggio: la famiglia. Naturalmente Alvin ha un approccio paterno con la ragazza, i consigli sono gli stessi che un nonno potrebbe dare ad una giovane nipote, la vicenda serve da pretesto sia per rivelarci di più sulla famiglia di Alvin sia per parlare dei propri figli sia per raccontare la tragedia di Rose. Il sunto dei consigli di Alvin consiste in un commovente passaggio in cui spiega che se un uomo da solo si può spezzare, non si spezza invece unito ad altri ramoscelli, che costituiscono la sua famiglia.

La famiglia è dunque il grande tema che verrà trattato, e potrebbe trarre in inganno il fatto che Alvin parli della sua famiglia, formata con la moglie, perché il vero focus della pellicola è la famiglia d'origine di Alvin e il suo ricongiungimento con essa.

The Straight Story è la storia di un ritorno a casa, un ritorno all'origine, proprio come lo è l'Odissea. Sono, se pur, in maniera totalmente diversa, entrambi dei νόστοι, verso la casa dalla quale si è partiti per andare a combattere una guerra.

Più avanti nel film, giunge appunto quella che è la sequenza di più difficile interpretazione. Alvin nel suo viaggio viene superato da un'auto che poco dopo, con un roboante botto, investirà un cervo. Dall'auto scende una giovane donna. Alvin le chiede se ha bisogno d'aiuto e la donna improvvisamente, disperata, inizia ad inveire contro la situazione, rivelando che non è la prima volta che un incidente del genere capita e che ogni volta, per andare al lavoro, investe un cervo nonostante abbia cercato in tutti i modi di evitarlo.

Le emozioni che attraversano la mente della donna sono molte e frenetiche, ed è probabilmente la sequenza scenica più densa di tutta la pellicola, in pochissimi secondi, la donna dice svariate battute, gesticolando molto e mutando il suo umore. La situazione è così surreale e scivola presto in un assurdo nonsense.

Dapprima la donna è arrabbiata, poi inizia a piangere per il cervo ormai morto, e infine come se nulla fosse rientra in macchina e riparte. Considerando il punto in cui questa sequenza è inserita - l'ordine del copione è stato cambiato - ho buoni motivi per pensare che abbia a che fare con la guerra che Alvin ha combattuto. Proprio per questo non ha all'apparenza un senso, proprio come non lo ha la guerra e non lo ha il continuo scontrarsi e dover uccidere altri essere umani, anche incidentalmente, anche quando si cerca di evitarlo, proprio ciò che accadrà ad Alvin con il suo compagno di battaglia.

Successivamente si arriva allo svolgimento dei nodi del film. La scena si apre con una casa che va in fiamme. Un inferno. Poi l'inquadratura si allarga per mostrarci che in realtà l'incendio è controllato e ci sono dei pompieri a tenerlo a bada. Da lì poi inizia la discesa di Alvin, che perde il controllo del mezzo e, non riuscendo più a frenare, sfreccia verso valle. La discesa diventa sempre più frenetica, il viso di Alvin inizia ad essere solcato da lacrime, e verso la fine della discesa, quando lo spettatore ha il fiato sospeso il montaggio intervalla il viso disperato del protagonista con la casa che va a fuoco. Anche questo credo sia un evento chiave del viaggio di Alvin e non solo perché la scena è costruita in modo tale da raggiungere il climax della suspense. Veniamo a conoscenza di un evento tragico nella vita di Alvin, senza che ci venga raccontato dalla sua voce, perché, di nuovo come nel caso del fratello, certe colpe sono così gravi da non poter essere raccontate.

L'elemento del fuoco, centrale nell'evento tragico che ha condotto alla sottrazione della custodia dei figli di Rose, è protagonista in quel primo piano di una casa che va a fuoco, successivamente Alvin perde il controllo del mezzo, come perdesse il controllo della vita (spiegherò più avanti come il tagliaerba stesso possa essere metafora della vita) a causa dell'alcol, fuoco e Alvin si intervallano in una sequenza serrata, il protagonista ha le lacrime agli occhi disperato; le stesse lacrime che si può immaginare avesse durante la tragedia dell'incendio, quello stesso incendio in cui - Alvin racconta - i bambini non si trovano con la loro madre, ma con un'altra persona. Ed è solo nell'ultimo tratto che Alvin si salva miracolosamente, quasi a interazione divina, proprio come riesce a riportare la sua vita sulla giusta strada, dopo la sbandata dell'alcolismo, grazie all'aiuto di un prete.

Naturalmente dare questa interpretazione ad una prima visione è del tutto impossibile, Lynch e la sua crew lavorativa badano a cancellare dallo script ogni accenno al fatto che Straight abbia combattuto una guerra, e lo si verrà a sapere solo in seguito a questa sequenza.

Ecco che attraverso immagini evocative disseminate nel viaggio di Alvin la storia del suo passato, se pur ancora misteriosa inizia a prendere forma, l'origine dalla famiglia, la giovinezza, la partenza per la guerra, l'alcolismo e la perdita di controllo sulla sua vita, la tragedia dei figli di Rose, la lite col fratello. Si delinea con una tecnica narrativa, che è tutt'altro che semplice, il quadro della vita di un uomo complesso, con dei rimpianti e logorato dai sensi di colpa.

E questa storia, proprio come le altre di Lynch si conclude senza la parola fine. Lo spettatore non avrà risposta alle domande che si è posto durante la visione della pellicola, solo una - quella che rende questo film incredibilmente lirico e positivo (nonché disneyano) per gli standard di Lynch - trova risposta: sì Alvin Straight è arrivato in tempo dal fratello.

7.5 LE GAG COME NODI CRUCIALI DEL RACCONTO

Dall'analisi critica di Lynch è stato preso in considerazione l'aspetto caratterizzante delle gag nei film di Lynch che spesso si scatenano da situazioni quotidiane unite a reazioni che non hanno un senso. In *The Straight Story* le gag comiche non sono molte, tuttavia sono individuabili due gag ad inizio e verso la fine del film che sono particolarmente significative.

Quando Alvin cade e se ne resta per diverse ore a terra in cucina, innesca il meccanismo perfetto per una gag. Le reazioni dei personaggi però crea la gag vera e propria, a partire da Bud che più che per Alvin è preoccupato che faranno tardi per l'appuntamento quotidiano al bar, Dorothy, la vicina, che va nel panico non appena vede Alvin a terra e pensa abbia avuto un infarto e per ultima Rose che rientrata a casa pensa che qualcuno degli altri due abbia fatto del male al padre. È in questo modo ironico che veniamo introdotti alla disabilità di Alvin.

Non potendo rivelare subito il suo problema d'alcolismo, avuto in passato, si trova uno scamotage ironico per farlo apparire più debole di quanto Alvin sia in realtà; centrando la prima gag sulla sua impossibilità a muoversi far percepire maggiormente la rivalsa del personaggio.

La seconda gag è di nuovo cruciale, e si svolge tra i gemelli che riparano il tagliaerba di Alvin ed Alvin stesso. I fratelli battibeccano di continuo e Alvin sfrutta la situazione a suo favore per creare un divertente gioco al ribasso, dove contratta sul prezzo delle riparazioni. Anche qui la gag, in maniera ironica, introduce ad un punto focale del racconto: le vere motivazioni del viaggio ed il perché Alvin ritiene così importante avvenga in questo determinato modo

“ALVIN
My brother and I said some unforgivable

things last time we were together. I
want to put those times behind us.
This trip is just one hard swallow of
pride. I'm only hopin' I'm not too late.”

7.6 LA MESSA IN SCENA ED IL PAESAGGIO

Parlerò anche più avanti della messa in scena del film per sottolineare, nel caso in cui ci siano, le differenze con la sceneggiatura, oppure per analizzare il modo in cui Lynch realizza le scene del copione. In generale il film regala paesaggi dall'ampio respiro, le vedute che si soffermano sui vasti campi dell'America rendono questo tra i più pittorici nella produzione di Lynch. Qui ritroviamo tutte le influenze pittoriche citate in precedenza, dagli Espressionisti ad Hopper. C'è molto d'America in questi paesaggi, nei campi coltivati, nelle macchine agricole, nell'orizzonte a perdita d'occhio e nelle tempeste improvvise. La tecnica che adotta Lynch è sconcertante se paragonata ad altri lavori, perché tenera e piena di pudore. I fatti essenziali per capire il racconto vengono nascosti fino ad appena prima del punto di non ritorno. È un film a cui non toglie troppo, ma neanche troppo poco, ogni informazione è snocciolata con dolorosa solennità, il ritmo del racconto e quello della macchina da presa si adagiano, seguendo il ritmo di Alvin, rendono questo racconto, dotato di grande profondità, spaziale e temporale, universale

“Muovere la macchina da presa in modo arbitrario è poco serio... ancora una volta è qualcosa di intellettuale. All'inizio, nelle scene con Dorothy, quando la cinepresa scende verso casa di Alvin, entriamo nel vivo del racconto. Ancora una volta è la storia che dà il passo: è semplice, senza questo si uscirebbe dalla storia”²⁸

7.7 I MACCHINARI ED IL TAGLIAERBA

La presenza dei macchinari in questo film è visibile fin dai primi minuti, spesso assieme ai paesaggi vengono inquadrati anche grandi macchinari agricoli: i trattori, le mietitrici e i tagliaerba. Lynch è conosciuto per aver un interesse per questi tipi di macchinari, ed infatti in un'intervista²⁹ ha ammesso lui stesso di aver dato particolare cura a questo dettaglio.

I macchinari inoltre sono fondamentali perché è grazie ad essi che Alvin riesce a compiere il suo viaggio. Se all'inizio il suo tagliaerba si rompe all'inizio del viaggio, il suo sostituto non è un nuovo e scintillante tagliaerba, anzi Alvin ne sceglie uno usato, di un'annata che conosce e di cui può fidarsi di più, rispetto a macchine più nuove. Il tagliaerba, in seguito, assume un ruolo metaforico. Rappresenta infatti le varie difficoltà della vita, la momentanea perdita di controllo, le riparazioni, il fatto che il viaggio per arrivare alla meta (alla fine) è incredibilmente lento e pieno di asperità

²⁸ Nicolas Saada e Serge Toubiana, “Entretien avec David Lynch”, Cahiers du cinéma, n. 540, novembre 1999

²⁹ [Qui il link all'intervista](#)

7.8 LA COLONNA SONORA E LE MUSICHE DI ANGELO BADALAMENTI

C'è un rumore di morte che riempie i campi tra Iowa e Wisconsin in questa pellicola; c'è una sorta di musica composta da note di pentimento e rimorso e a questa musica si affiancano le affascinanti note di Angelo Badalamenti. Badalamenti, collaboratore di vecchia data di Lynch dai tempi di *Blue Velvet*, scrive una colonna sonora dal sapore incredibilmente lirico. La musica strumentale varia dall'armonia del violino alla chitarra acustica che crea un clima folk e country che si sposa perfettamente con le tattiche del film.

Qui di seguito riporto la risposta di Lynch alla domanda di Chris Rodley se avesse dovuto cambiare il metodo di lavoro con Angelo Badalamenti, dal momento che anche la colonna sonora di questo film è così differente rispetto alla musica che Badalamenti ha composto per lui.

“No. Ci troviamo, ci sediamo e io comincio a parlargli. Vuole che gli parli di uno stato d'animo. E mentre io parlo lui suona. Ma devo fermarlo continuamente. Lui stacca le mani dalla tastiera e io dico “Angelo...” e provo ad usare parole diverse, poi riprende a suonare. Dopo un po' dico “No, No, No è come...” e cerco altre parole ancora. Perché sono le parole che suggeriscono la musica. Poi lui accenna un tema ed ecco che ingraniamo. Ci vogliono almeno tre o quattro tentativi; lui interpreta le mie parole e a poco a poco ci avviciniamo sempre più all'obiettivo, finché non torva un'idea musicale che funzioni che sia quella giusta. A quel punto espande l'idea e la sviluppa[...]”³⁰

8.0 LA SCENEGGIATURA

La sceneggiatura rappresenta un punto cruciale della mia analisi, non solo perché successivamente passerò a fare un'analisi linguistica del copione, ma anche perché l'elaborato vuole porre l'attenzione su come questa sceneggiatura è stata messa in scena, qual è lo script di partenza, perché Lynch se ne è innamorato e come dalle parole si è passati ad un certo tipo di immagini.

Proprio per questo motivo di seguito andrò a fare una scansione piuttosto dettagliata della sceneggiatura, analizzando quali sono le parti che il regista o la fase di montaggio hanno tolto o aggiunto, se è stato invertito l'ordine di qualche scena e se ci sono delle scene girate in maniera particolarmente significativa.

8.1 INFORMAZIONI TECNICHE

Nel prossimo capitolo riporterò delle parti della sceneggiatura per cercare di farne un'analisi il più dettagliata possibile. Riporterò in nero quelle parti di sceneggiatura che si ritrovano effettivamente nel film, in rosso invece le parti di sceneggiatura che sono state

³⁰ David Lynch, *Io vedo me stesso*, a cura di Chris Rodley, Il Saggiatore S.r.l., Milano, 2016, pp 324-325

tagliate o non corrispondono a nessuna scena della pellicola. Infine il numero che si trova all'inizio di alcuni paragrafi fa riferimento alla scena del copione.

8.2 DIFFERENZE SOSTANZIALI

Dall'analisi che ho fatto, confrontando il copione con la messa in scena del film, ho potuto notare che non ci sono cambiamenti sostanziali riguardanti né i personaggi né i dialoghi. Ciò che sicuramente si nota sono l'aggiunta delle riprese dall'alto, fatte con l'elicottero, fortemente volute da Lynch ad una velocità molto lenta e costante. Inoltre dall'analisi del copione di partenza è facilmente individuabile quella tecnica di sottrazione che ho menzionato prima. Il copione che già inizialmente è molto scarso di scene e di dialoghi, viene ridotto ancor più all'osso, rendendolo un vero e proprio scheletro di partenza su cui poi Lynch costruisce la pelle, il ritmo e le giunzioni, le variazioni.

8.3 MARY SWEENEY

Si potrebbe dire che Mary Sweeney sia la grande donna dietro ad un grande uomo. Perché se di David Lynch questo film porta la firma, tanto del merito della buona riuscita della pellicola va a Sweeney. All'epoca compagna di Lynch. Mary Sweeney è una produttrice, scrittrice, montatrice cinematografica. La collaborazione di Lynch dura per oltre un ventennio, da quando di conoscono sul set di *Blue Velvet*. Di questo film Sweeney è sicuramente madre, ne scrive la sceneggiatura, aiuta con le riprese ed esegue il montaggio finale, molto del merito va dunque a lei. Il copione inizialmente non fu scritto perché Lynch lo diresse, quella fu una decisione del regista, tuttavia personalmente ritengo che, data la lunga collaborazione, l'influenza di Lynch è già percepibile nella scrittura del copione.

Mary Sweeney inoltre afferma che nonostante non avesse pensato il film per Lynch, era comunque sicura che gli sarebbe piaciuto e che avrebbe toccato una corda emotiva del regista, probabilmente più evidente solo in *The Elephant Man*.

“I'm curious about what made you connect with the story in the first place. Why did you pursue it so tenaciously?”

Partly it was just instinct. It hit me in a way that I didn't quite understand. As time went by I wasn't letting go of it – or rather it wasn't letting go of me. I think the story addresses the kind of quiet courage that people experience in their everyday life. There was something about his trip and his determination that was courageous, but in a very simple and straightforward way. It wasn't something he was boastful about, it was just part of his job. His brother was sick, he had to go see him and these were his options.”³¹

³¹ <http://www.thecityofabsurdity.com/straightstory/intsweeney.html> link all'intervista

8.4 LO SCRIPT

1 La sceneggiatura si apre con la prima scena che descrive un cielo stellato in autunno e la musica che inizia in contemporanea ai titoli di testa. Lynch aggiunge un lento movimento in avanti della cinepresa, la sensazione è quella di entrare nel vivo di uno spazio inesplorato.

Successivamente Lynch aggiunge una scena che nello script non c'è e che più avanti inserirà in diverse parti del film. Vediamo delle vedute del paesaggio tipico del nord-ovest americano. Le riprese sono state realizzate in elicottero, e Lynch in più di un'intervista racconta come ha dovuto dare indicazioni precise sulla velocità e che è stato molto difficile, per i piloti, raggiungere una lentezza tale e mantenerla. Il regista ricerca queste particolari inquadrature perché vuole dare all'intero film la sensazione di fluttuare.

2 Nella seconda scena c'è una piccola modifica, perché se nella sceneggiatura viene menzionata una strada priva di auto, vediamo invece un trattore attraversare e riempire tutta la strada.

3 Con questa sequenza entriamo nel vivo della storia, c'è un lento movimento di macchina che dall'alto ci fa entrare nel giardino condiviso di Alvin, la cinepresa, sempre con grande lentezza segue il perimetro della casa fino a chiudere l'inquadratura su una finestra.

14 In questa breve scena il dialogo tra Alvin e l'infermiera non è modificato; ma quando l'infermiera se ne va, la scena non si conclude come nel copione, ma viene prolungata, con campo controcampo del primo piano della faccia di Alvin e delle attrezzature mediche che danno un visibile senso di angoscia ad Alvin.

Anche questa scena inizialmente sembra criptica, e può essere spiegata più avanti probabilmente non come l'ostinazione di un vecchio che rifiuta le cure, ma di un reduce di guerra che è impaurito da certi tipi di strumenti che ricordano il dolore.

16 A differenza della descrizione dello script Alvin non ha la tipica abbronzatura da contadino e tutta la prima parte del dialogo col medico viene tagliata

DOCTOR GIBBONS

So you're not sure just how long
you
were on the floor?

ALVIN

(shaking his head) I remember my
cane slippin'
...and losing my balance... (he
pauses, concentrating)
...next thing I knew Bud Heimstra
was banging on my kitchen door.
The doctor nods at this account
and writes something

in his notes. Alvin sits on the
examining table
and looks around. He takes in the
foreign room:

bright fluorescent lights, slick
pastel Formica
surfaces, matching pastel framed
art, bio-hazard
warnings and medical equipment. He
looks back to the
Doctor and catches the man
watching him with a
look of concern on his face.

ALVIN (cont'd)

Somethin' the matter Doc?

The Doctor switches to an attempt at a smile.

DOCTOR GIBBONS

Listen Alvin, sometimes it's my job to

tell people things they don't want to

hear. I'm concerned about you. I think

you need an operation on those hips.

Con questo taglio della scena iniziale di dialogo, si innesca un meccanismo che si ripropone anche più avanti nella pellicola. Spesso si ha la sensazione di arrivare a conversazione già iniziata, oppure di non rimanere fino alla fine. Ed è un tipo di meccanismo che contribuisce ad enfatizzare un senso di non sospensione del racconto. così come non sappiamo tutto del passato di Alvin, anche all'interno di questo film ci sono, taglia, stacchi, che non ci concedono di sapere a pieno tutto quello che succede.

19 INT.--DAY LAURENS ACE HARDWARE

A group of locals are in the store. SIG, BUD, PETE, mid-60s, 6'0", lean, gray and wearing slacks and a red Ace vest, and APPLE, early 60s, short, bald and talkative. He is wearing a short-sleeve shirt and a tie. He's concentrating on his right boot. He frowns as he works it up and down with his toes. His attention is split between working the shoe and watching the Weather Channel which is on the television over the counter.

APPLE

(all the while stomping his foot)

Looks like another low comin' out of the panhandle of Texas. That's where they all come from. You know in the winter that's where we get all our big dumps.

PETE

Apple I doubt very much if we'll be getting snow this week.

Sig giggles.

SIG

And here comes Alvin Straight. He's

not movin' too well.

PETE

Well he took that bad fall.

BUD

An hour late! I found the darn fool on the kitchen floor.

SIG

He looks like he ain't gonna make it to the door. If he was a horse they'd shoot 'im.

PETE

(scolding)

How old are you now Sig?

Apple has his shoe off and is digging inside of it with his hand. He looks up at Pete's remark.

APPLE

He's 70 in September..."Oh the days dwindle down to a precious few..."

SIG

You can shut up any time Apple. Alvin enters. They turn their heads, nod hello. Bud scowls.

PETE

Mornin' Alvin. What can I do for you?

Alvin approaches the counter and opens his mouth to speak but is interrupted by...

APPLE

Local forecast!

CUT TO:

20 INT.--DAY HARDWARE STORE

TELEVISION

The Weather Channel. The local forecast runs with

the accompanying music.

Conversation stops

abruptly and they all turn to watch the local forecast

together. There is the potential for thunderstorms

later in the day with a possible tornado watch.

PETE

And what can I do you for Alvin?

ALVIN

Plugs for the Rehds. Won't start.

CUT TO:

ALVIN

Storm comin'...not mowin' today.

CUT TO:

22 INT.--NIGHT ALVIN'S LIVING ROOM

Alvin and Rose are watching Storm Watch on the

Weather Channel.

CUT TO:

23 INT.--NIGHT THE TELEVISION IN ALVIN'S LIVING

ROOM

WEATHER PERSON

Severe thunderstorm warning and tornado

watch continue until 9 PM for all of west central Iowa. The National Weather Service advises seeking shelter

in basement rooms. Avoid

In queste diverse scene tagliate vediamo gli amici di Alvin che discutono tra loro e guardano l'arrivo di Alvin o ancora le parti in cui il meteorologo dalla tv annuncia l'arrivo di una tempesta, dal momento che queste scene servono più da preambolo per introdurre altre con maggiore rilievo, credo siano state eliminate in post-produzione.

28 Parliamo ora, di una scena che non è presente nello script ed è stata aggiunta solo in seguito. Anche sta volta è una scena che riguarda Rose e la sua aggiunta sembra davvero essere molto azzeccata quando poi si scopre la verità sulla sua vicenda. Rose è seduta alla finestra, iniziano le note del Rose's Theme di Badalamenti, dall'irrigatore che esala un esile spruzzo dal prato appena tagliato si stacca sul primo piano del viso di Rose, poi una soggettiva di ciò che Rose sta guardando, il giardino avvolto nel buio ed il vialetto su cui timida entra nell'inquadratura una palla bianca, poi da lì una serie di campo controcampo, un bambino entra in scena raccoglie la palla, il viso di Rose sempre più malinconico e gli occhi quasi gonfi di lacrime. L'atmosfera è surreale, sembra essere quella di un sogno, ma, tipico di Lynch, si rivelerà essere in realtà quella del più terribile incubo.

La successiva scena tagliata riguarda uno dei numerosi dialoghi tra Rose ed Alvin. Molte delle loro scene vengono tagliate, in maniera tale che la conoscenza, da parte del pubblico, venga rimandata continuamente.

28 INT.--NIGHT ALVIN'S LIVING ROOM
Rose is sitting in the dark
looking out the window at

the freshly mown lawn. She hears a
noise and turns.

There is Alvin, with two canes,
silhouetted in the
doorway to the kitchen.

ALVIN

Rose honey, why don't you come in
here

and join your dad for a cup of
coffee.

Rose looks puzzled. This is not a
common invitation
from Alvin.

ROSE

Dad.....we're not going to
move

again are we? You always set me
down

for a coffee when you tell me we
are

going to move again.

Alvin laughs a little. Rose is
clearly wary.

ALVIN

No honey...we're not breaking
camp.

Rose sighs in relief and smiles.

Alvin pauses, clearly
uncomfortable.

ALVIN (cont'd)

Unless you make so many bluebird
houses we run outa room.

ROSE

(taking her
father seriously)

Dad..oh jeez..I can stop making
them...

ALVIN

Easy honey. Your pa was just
makin' a
joke.

Rose is relieved. Alvin pauses and
draws a breath.

30 Un'altra delle scene che viene cancellata probabilmente sempre in post-produzione è quella in cui Rose si accinge a fare la spesa per il viaggio del padre.

31 La scena successiva che si svolge tra Rose e la cassiera, può costituire un'altra delle gag comiche che sono presenti nel film. Le due infatti non si capiscono e gran parte dei fraintendimenti sono dovuti al ritardo di Rose, che come prevedibile, fa fatica a comprendere l'ironia e le battute. Anche questa scena è montata con la tecnica del campo controcampo, come la maggior parte dei dialoghi tra due personaggi.

33 La sequenza consiste in un dialogo piuttosto lungo tra diversi personaggi: Alvin, Rose e i vecchi amici del protagonista, che riuniti nel negozio di uno di loro, chiacchierano sul futuro viaggio di Alvin. Di nuovo questa sembra essere una delle scene tolte in post-produzione a causa della lunga durata del film.

36 La scena sembra essere il perfetto esempio di quello che ho detto in precedenza riguardo al non farci conoscere i personaggi di Alvin e Rose nel profondo. Anche qui la maniera realizzata è squisitamente Lynchana e riprende l'inizio del film. È sera, momento in cui, scopriremo, vedendo il resto della pellicola, si svolgono i dialoghi chiave del film. Viene inquadrato da prima il grande silos che rumoroso torreggia sul cielo di Laurens, poi uno stacco e la macchina inquadra dall'alto i due personaggi. Di seguito riporto la prima parte tagliata del dialogo.

ROSE (cont'd)
...that trailer is too heavy for
that...it's a

lawnmower. You are going
to....drive....a
lawnmower to...another state.

ALVIN
Now Rose you gotta cease with your worryin'. You get that from your mother.

ROSE
But Dad....you....can't.

ALVIN
Rose...."can't" doesn't live here. Alvin takes a puff of cigar.

ALVIN
It's gonna be fine Rose.

ROSE
Dad....please. I will find someone to drive you to Wisconsin. Pete.....you like Pete.....Pete...he is a good driver.

ALVIN
Now, Rose, sweetheart..... Rose is starting to tear up. She is so worried about what he is doing. He reaches down and takes her hand.

ALVIN (cont'd)
I been on the road plenty. Didn't your mom and I haul you kids all around the country? Rose nods, close to tears. She counts.

ROSE
One, Wisconsin...Two, Minnesota... Three, Wyoming but not long...Four was Oregon. We had goats. Five.....New Mexico and.....six.....good old....Iowa.

ALVIN
Remember when we traveled...you and your sister and brothers... Rose nods and the reminiscence makes her happy.

ALVIN (cont'd)
We sure saw a lot. We all liked travelin'.

ROSE
Yeah.
(smiling at first but then the worry returns)
But this is different Dad.

ALVIN
It is Rose...it's easier..I'm not luggin' seven kids in the back. Rose nods. Her emotions are confused.

ROSE
But Dad.....you will be all alone. Won't you be lonely?

ALVIN
Rosie...sometimes a man likes bein' a little lonely.

Rose ponders this notion. A new anxiety creeps in.

ROSE
I will be alone.....here... This stops Alvin. He realizes he hadn't really thought about that and it makes him feel both bad and a little worried. He hides his concern.

ALVIN
And you're going to be just fine. Dorothy is next door and she can't keep her nose out of our business. She'll be over here seven times a day. Rose laughs.

ROSE
Wait 'til she hears about.....this Dad. They both share a laugh.

In questo caso il taglio della scena non è certo fatto perché il dialogo tra Rose ed Alvin risulta superfluo o riempitivo. Questa volta le battute dei personaggi sono modificate. Alvin

esordisce dicendo qualcosa sulla stagione dell'agricoltura, riprendendo l'immagine del silos, e subito dopo esprime la sua profonda esigenza di far visita al fratello. In questo modo non sembra che lo spettatore arrivi a dialogo già iniziato, eppure le parti eliminate sono di fondamentale importanza, soprattutto considerato il fatto che Rose è un personaggio con un ritardo e ciò che le dà forza di rivalsa è proprio il suo amore per le persone che ama e la capacità di preoccuparsi. Ma ancora non viene fatto sapere allo spettatore. Di contro, l'eliminazione del battibecco tra padre e figlia nasconde quello che sarà l'unico rimorso del protagonista, dopo aver deciso di compiere il viaggio. In questo caso non è chiaro se il taglio della scena sia stato fatto da Lynch stesso, se non abbia girato affatto la scena, oppure se il taglio è stato fatto post-produzione.

Tra tutte le scene tagliate questa è il perfetto esempio di quella narrazione che funziona sottraendo, a cui mi riferivo prima. Il fatto che, con la partenza di Alvin, Rose rimanga da sola in balia delle preoccupazioni è del tutto palese; ma è proprio questo non detto, non mostrato a donare forza evocativa al racconto.

Nel film più sperimentale, per ammissione dello stesso Lynch, la difficoltà è proprio quella di avere pochissimi elementi su cui giocare, il paesaggio è spoglio, i personaggi sono pochi, il viaggio è interiore, eppure in un film del genere ciò che funziona, per assurdo, è proprio rendere lo script il più semplice possibile. Lo script è scarno, è privato di molte scene interessanti, perché molto di quello che succede riguarda un tormento interiore, inconscio che nascosto alla scena, ritorna nella mente dello spettatore in maniera molto più potente.

A questo punto il primo tentativo del viaggio di Alvin è già cominciato. La considerazione che si può fare è che nella sceneggiatura originaria non sono presenti delle indicazioni sul ritmo e sulle modalità delle riprese. Il ritmo è esasperato; la cinepresa alle spalle del tagliaerba non abbandonerà l'andamento del protagonista né perdendosi a contemplare l'orizzonte né anticipandoci ciò che Alvin vedrà lungo il suo percorso. Anzi in diversi casi è il protagonista che vede per primo determinate immagini mentre lo spettatore le vede dopo di lui. Esempio è la sequenza che mostra il cartello "5 Miles to Grotto", in cui è Alvin che per primo vede il cartello e successivamente con un movimento di macchina, che non supera il tagliaerba, ma si solleva in alto di un poco, il cartello entra nell'inquadratura.

55-57 Viene tagliata dal copione la serie di scene in cui Alvin si trova a Grotto con il primo tagliaerba rotto. Non sappiamo se questa scena sia mai stata girata in realtà. Il dialogo eliminato fornisce diverse informazioni sulla vita del protagonista oltre a essere abbellito da scambi profondi. In questo caso la persona con cui Alvin parla è un uomo della sua età che, come Alvin, è vedovo. Credo sia possibile che queste scene siano state eliminate sia per dare alla narrazione la ciclicità prima menzionata (l'incontro dal personaggio più giovane al più vecchio) sia per aumentare il senso di mistero che circonda il passato di Alvin: togliendo il dialogo non rimangono informazioni sulla compagna di vita di Alvin, lo spettatore non sa se la compagna sia morta, lo abbia abbandonato o sia stata abbandonata.

55 EXT.--DAY WEST BEND GROTTTO
The bus pulls up to the Grotto, a
fantastic, magical

tourist attraction. The old people
begin to get out of
the bus.

CUT TO:

56 INT.--DAY BUS

Alvin sits patiently waiting for everyone else to leave the bus. People give a variety of looks as they file out. Alvin watches them as they walk into the Grotto. As the last person disappears through the entrance, he stands and slowly exits the bus.

CUT TO:

57 I/E.--DAY GROTTTO

Pan of the interior wall of the Grotto. It is a beautifully detailed structure of pieces of rock and crystal. The stations of the Cross are represented on the two sides of the interior walls. Alvin sits on a bench in a courtyard inside the Grotto looking at what he sees. The bench is situated under a spreading oak tree. In the background we see the group from the bus with the tour guide talking through a megaphone.

TOUR GUIDE

...The Pastor of this Catholic Parish began his work on the Grotto in 1912 and continued it until his death in 1954. All this work you see before you was done by hand... An old gentleman (WENDELL) breaks from the group and approaches Alvin. Wendell is wearing a seersucker suit with a bow tie. He is walking with one cane. He walks up to Alvin sitting on the bench.

WENDELL

May I share the bench? As you can see

I have a little arthritis myself.

ALVIN

Be my guest.

Wendell sits, gets himself situated and leans forward on his cane.

WENDELL

This was one fellow who had quite a bit of time on his hands.

ALVIN

A lot of work.

The tour guide in the background has made some comment which causes all the women to start giggling. Alvin and Wendell turn at this.

ALVIN (cont'd)

So how's it traveling with a hen house?

WENDELL

Well I'll tell you. My wife passed away in '87. After she was gone I spent a lot of time alone. Oh there were women who came out of the woodwork trying to cook and clean for me. I managed to keep myself unattached and they finally stopped coming around. Then things got pretty quiet. I got to missing things.

ALVIN

My wife passed in 1981.

Wendell nods and they sit quiet for a moment.

WENDELL

My daughter tricked me into one of these bus trips a couple of years ago. It

was The House on the Rock if I'm not mistaken. A very interesting structure that. I was the only man on that bus. It was a singular experience.

ALVIN

I bet.

They share a chuckle.

WENDELL

I was pleasantly surprised at how much

I enjoyed all that femininity. I discovered

how much I missed it. Since then I make one of these bus trips every

other month. I rather enjoy the attention.

ALVIN

I live with my daughter Rose. Of course, it's different from being with

my wife, but it's a comfort to have a woman around.

WENDELL

There's not a man born who doesn't enjoy being fussed over.

ALVIN

You wouldn't a had your way with any

of these fillies now wouldja?

Wendell pauses and chuckles.

WENDELL

It is a wonder how invigorating a tumble with a maiden can be.

ALVIN

If there's a maiden on that bus I'll dance a

jig.

WENDELL

(chuckling again)

See those three over there?

They're

Dominican nuns.

Alvin begins laughing and Wendell joins in.

Without rising from the bench

Alvin moves his

feet in a jig. The two fellas

laugh again. They hear

an outburst of giggles from the gaggle of gals and

look their way. One of the women waves to

Wendell. He waves back. The two men sit in

silence for a while.

WENDELL (cont'd)

That's an interesting attachment to

your lawn mower.

ALVIN

You mean my trailer.

WENDELL

Is that what that is? Why would you

attach a trailer to a lawnmower?

ALVIN

I'm takin' a trip. That's where I bunk.

WENDELL

A trip on a lawnmower? That's an interesting means of conveyance. A bit

hard on the hips isn't it?

ALVIN

No worse than a tumble with a maiden.

The two laugh again.

ALVIN

It's not too bad. A little rough on the dismount.

They laugh some more. It subsides.

WENDELL

And what's your destination?

ALVIN

Mt. Zion.

WENDELL

Wisconsin?

ALVIN

Yup.

WENDELL

I admire your gumption.
Two women have broken away from
the crowd and
approach the bench.

FIRST WOMAN

Oh Wendell. The tour guide has so
much to say. We hate to see you
miss
this.

Wendell turns to Alvin and winks.
Woman number
two reaches down and flicks some
lint off of Alvin's
shoulder. Alvin smiles at her.

Un'altra scena eliminata in post-produzione è quella in cui Alvin, di ritorno a Laurens, tratta per un nuovo tagliaerba con un giovane che lavora alla concessionaria John Deere. In questa sequenza Alvin stesso discute dei macchinari e dei motori in particolare e credo che questa sia una delle scene volute da Lynch che è stato però costretto ad eliminare, per accorciare il lungometraggio.

Anche le scene successive, che di nuovo risaltano la preoccupazione della figlia vengono tagliate, riducendo a pochi minuti il ritorno a Laurens del protagonista ed esaltando così l'episodio a piccolo incidente di percorso.

Successivamente all'inizio del vero viaggio di Alvin la messa in scena del film segue il copione in maniera quasi pedissequa. viene poi tagliata una scena che ricorda le gag comiche, quando un ufficiale di polizia ferma Alvin, lo fa accostare e gli domanda la patente di guida ed in seguito se ha bevuto, chiedendogli di camminare su una linea eretta e richiedendogli poi se può fare lo stesso anche senza bastoni. Ancora, come ho detto nell'analisi precedente, la gag comica è il pretesto perfetto per lanciare con ironia una delle tematiche cruciali del testo: l'alcolismo di Alvin.

La scena viene però eliminata, la conoscenza, dello spettatore, di questo grave problema del protagonista posticipata, e la suspense ed il mistero attorno al passato di Alvin aumentano.

101 EXT.--DAY HWY 18
Cornfields on either side of the
highway. The corn is
high in the field, topped by
swaying golden tassels.

CUT TO:

102 EXT.--AFTERNOON HWY 18 ON THE
APPROACH TO WEST UNION, IOWA
Alvin has had to pull into a busy
four lane highway

ALVIN

Thank you.
The woman blushes. Wendell stands
and turns to
Alvin.

WENDELL

Bon voyage my friend.

ALVIN

Adios.

Wendell and the two women walk
away.

on the outskirts of a medium-sized
city. There is no
shoulder as there has been out in
the country. The
traffic is heavy. Drivers pass,
some angry, some
curious. A squad car pulls up
behind and turns on its
lights. Alvin is oblivious.
Frustrated, the POLICE

OFFICER (young but not a rookie)
gets on the
loudspeaker...

WEST UNION POLICEMAN
(very loud)

Please pull your vehicle off the
road.

Alvin jumps and looks around. He
sees the police
car and pulls into the parking lot
of a Computer
Cosmos store. He sits patiently on
the mower waiting
for the officer. The officer
approaches.

WEST UNION POLICEMAN
May I see your driver's license
sir?

Alvin looks at the guy and laughs.
The officer looks
off, takes a deep breath.

WEST UNION POLICEMAN (cont'd)
Have you been drinking today sir?

ALVIN

No sir.
The Cop thinks for a minute, looks
at heavy traffic
passing by, looks at Alvin, his
mower and trailer.

WEST UNION POLICEMAN
I'm going to have to ask you to
step
out...uh...get off of the lawn
mower, sir.

Alvin goes into the slow dismount.
Officer regards
this and reaches to assist. Alvin
jerks his arm away
from the officer.

WEST UNION POLICEMAN (cont'd)
Sir, would you just walk a
straight line for
me?

Alvin looks at his canes, looks at
the officer and
proceeds to walk a straight line.

WEST UNION POLICEMAN (cont'd)
Sir, can you do that without the
canes?

ALVIN
Nope, I'll tip over.
The Cop looks down.

WEST UNION POLICEMAN
OK Sir. I don't believe you have
been
drinking but I'm gonna have to ask
you

to stay here at Computer Cosmos
for
another hour or so...just 'til
traffic dies
down. That would be best for you
and

the other cars. Alright?
Alvin nods and hobbles back to the
mower. He
mounts and the cop watches this.

I due blocchi narrativi successivi, rispetto allo script, sono di ordine invertito (elemento che può forse rafforzare l'ipotesi di un ordine d'incontro dei personaggi voluto). Devo poi sottolineare il fatto che una delle sequenze è stata aggiunta dallo stesso Lynch e troviamo testimonianza di ciò nel libro "lo vedo me stesso" dove il regista, rispondendo alla domanda su quali personaggi Alvin Straight avesse davvero incontrato, afferma:

"Molte sì, ma non tutte. Alcune le ho aggiunte io, sono reali, ma provengono da altre storie. La "Donna dei cervi" per esempio. Alvin non la ha incontrata, ma esiste; è una donna che per qualche misteriosa ragione ha investito tredici cervi"³²

³² David Lynch, lo vedo me stesso, a cura di Chris Rodley, Il Saggiatore S.r.l., Milano, 2016, p 314

Mentre la successione di scene dei ciclisti sono state tagliate considerevolmente, sempre per mantenere un fascino misterioso sul personaggio di Alvin

115 EXT.--NIGHT CAMPSITE

Some cyclists, mostly younger, are gathered around

Alvin's campfire and trailer.

STEVE is in his early 30s, an earnest, likable fellow with a neatly trimmed beard.

STEVE
So you're averaging about twenty miles a day?

ALVIN
'Bout that. She'll go five miles an hour if I push 'er. I stop when my hips start barkin'.

The other talkative cyclist is

RAT. He is early 20s,

RAT
Oh man.....I could not handle five weeks on a lawn mower.

ALVIN
And I couldn't handle sittin' on one of them seats for more'n an hour....if that.

You all walk like you got a case of baboon butt. Seems my ride is a bit more comfortable.

The cyclists laugh. Rat catches the ball again.

RAT
So why the lawnmower?
Rat tosses the ball.

ALVIN
Can't drive. My eyes. Don't like other people drivin' me where I want to go.

RAT

bleached cropped hair and he features a smattering of tattoos. He talks like a skateboarder.

RAT
Wow man, five miles an hour. Rat looks up to see a ball flying in his direction. He snags it and tosses it back offscreen. He's not exactly paying close attention to Alvin.

STEVE
So you're thinking about five weeks to get to your brother's place in Wisconsin?

ALVIN
I haven't given it a schedule. That would sound about right.

I can totally dig that. Alvin smiles and rises to get more firewood. Steve notices the difficulty he has walking and gets up to help.

STEVE
Can I ask how old you are Alvin?

ALVIN
Seventy-three.

RAT
Oh man. Seventy-three years old. Bad eyes, bad hips.

ALVIN
Eyes, hips....diabetes....circylation. Can't hardly believe it myself. I'm older than I ever thought I'd be.

Two young spandex-clad women walk by. Alvin follows them with his eyes.

ALVIN (cont'd)
You don't think about old age when

you're young. Shouldn't.
STEVE
When d'ya know you're getting old?
Alvin stirs the fire.
ALVIN
The first time I felt old was when
I saw

a buddy die in the war. I got old
that
minute.
The group around the campfire is
silent for a while.

Avvicinandoci al culmine del film la messa in scena rimane fedele alle indicazioni già contenute nella sceneggiatura, limitandosi a tagliare qualche breve scena che appesantirebbe la pellicola. La scena con la carica emotiva più forte è senza dubbio il dialogo sulla seconda guerra mondiale tra Alvin e Verlyn reduce anche lui. In questa parte lo script è particolarmente scarso di indicazioni, riportando quasi esclusivamente i dialoghi, dopo la descrizione abbastanza dettagliata dell'ambientazione in cui si svolge la scena. Nelle varie interviste David Lynch ha parlato spesso della realizzazione di questo particolare spezzone di film. Lynch racconta che una volta arrivati al bar prestabilito lasciò diversi minuti di quiete ai due attori, perché si potessero calare il più possibile nella parte. Successivamente installò due macchine da presa che ritraevano i due primi piani degli attori. Il dialogo fu così pregno di emozione che bastò girare la scena una sola volta. In questo caso sia il copione sia la messa in scena danno grande spazio alle capacità recitative e alle scelte stilistiche dei due attori.

158 INT.--DAY CLERMONT BAR
Alvin and Verlyn at the bar. The
Weather Channel is
on the television over the bar.
There are some local
farmers in the place. There is a
cribbage board at a
table. Old timers are slapping
cards on the table.
Verlyn is drinking beer. Alvin is
having a glass of
milk.
VERLYN
I can still have my beer but I
can't
drink the brown stuff anymore.
Alvin nods with understanding at
this comment.
ALVIN
I picked up a mournful taste for
liquor
in France.
(shaking his head)
When I came back I couldn't drink

enough of it. I wasn't worth a
stick of
stove wood. Mean. A preacher
helped
put some distance between me and
the
bottle. He helped me see that I
was
drinkin' because some of the
sights I
was still seein' from over there.
Verlyn nods. Takes a sip of beer.
Looks straight
ahead at the back bar.
VERLYN
Lot of men came back drinking
hard.
My brother Dewey did that. Spent
most of his adult life drinking
from
noon on. He was an awful sweet
drunk
though.
Alvin takes this in. Nods quietly.

ALVIN
Everyone trying to forget. I can see it still in a man right away. Verlyn looks quickly at Alvin.

VERLYN
Yup.

ALVIN
It was one hard day after another hard day all strung together.

VERLYN
Yeah.
The bartender comes over. Verlyn orders another.
The bartender looks to Alvin who is nursing his glass of milk.

ALVIN
No, I'm good thanks.
The bartender moves down the bar. Alvin and Verlyn sit in silence. Verlyn is peeling the label off of his long neck bottle. He is really concentrating on this process.

VERLYN
There was this one time...We were just ...waiting on our first warm meal in ten days.
Verlyn looks up quickly at Alvin in the mirror on the back bar to see how he's reacting. Alvin just looks into his milk glass but doesn't stop him.

VERLYN (cont'd)
...We thought we'd seen the worst. They hadn't given us much trouble from the air.
Verlyn takes another drink of beer. He stops working on the label. He looks straight ahead at the back bar.

VERLYN (cont'd)

I was on a rise with the quartermaster working on more coffee for me and my buddies. A stray Focke-Wolf comes over the treetops and drops an incendiary right on the mess tent...all my buddies...
The Kraut banks right in front of me on that hill and.....I can (he pauses and the memory becomes the present) see the Iron Cross...(suddenly unable to speak...he tries in a choked voice)....right in front of me (composes himself, shaking his head)....
There is silence. Alvin gives Verlyn time to set himself.

VERLYN (cont'd)
Then I look...I couldn't tell which of my buddies it was burnin' up down there.
Verlyn can barely finish his story. Alvin is very still and quiet. Verlyn has collected himself and looks quietly to the mirror of the back bar.

VERLYN (cont'd)
"...Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night."
Verlyn looks down, slightly embarrassed at his speech. Alvin thinks about what he's heard. He starts with his own story.

ALVIN
There is a thing I can't let loose..... All

my buddies faces are still
young...
The spirit of the thing is that
the more
years I have... the more they
lost.
And... it's not always a buddy's
face I'm
seein'. Sometimes it's a German
face. By
the end we were shooting moon-
faced
boys....
Alvin takes a sip of milk and
draws a deep breath.
ALVIN (cont'd)
I was a sniper. The way I grew
up...you
learn how to shoot huntin' for
food.
Alvin stops. He's not sure if he's
going to continue.
ALVIN (cont'd)
They'd post me up front, damn near
ahead of the line. I'd sit still
forever.
Amazin' thing what you can see
just sittin'.
I'd look for the officers...or
their
radio guy or artillery spotter...
Sometimes I'd sight a gun nest by
the
smoke and fire into that.
Sometimes it
was just movement in the woods.
Alvin pauses.

ALVIN (cont'd)
We had a scout. Small guy. Name of
Kotz. He was a Polish fella from
Milwaukee. He would always take
recon and he was good. We went by
his
word and he saved our skins more'n
once. A short fella.
Alvin sets both hands palm down on
the bar. He
looks hard at his hands.
ALVIN (cont'd)
We had broken out of the
hedgerows...made a run across the
open
when we come upon a woods an'
started
drawin' fire. I took my usual
spot. I
saw some movement real slow like.
I
waited for ten minutes and it
moved
again. I fired. The movement
stopped.
We found Kotz the next day. Head
shot. He had been movin' back
toward
our lines. Everyone in the unit
thought
he was taken by a German
sniper...everyone all these years.
Everyone but me.
Alvin and Verlyn sit real quiet
for a while. Verlyn
shifts on his stool...shakes his
head.

Fino alla fine del film la regia di Lynch rimane fedele alla sceneggiatura ed è solamente un'altra scena con un poliziotto a essere tagliata.

La sceneggiatura si adegua, quindi, ad una storia semplice, una storia *vera*, a cui non servono indicazioni troppo precise; Lynch, innamoratosi dell'idea di questa sceneggiatura, cerca di manterrei fede, togliendo quanto più possibile ogni movimento di macchina intellettuale, fino a che il film si riduce davvero ad un uomo in un paesaggio.

9.0 ANALISI LINGUISTICA DELLO SCRIPT

L'ultima parte del mio elaborato consiste nell'analisi linguistica del copione di *The Straight Story*. Per fare l'analisi linguistica ho usato un codice da me scritto, per l'esame di linguistica computazionale, e aggiustandolo in modo tale che potesse darmi dei risultati analizzabili di questa sceneggiatura. Di seguito riporterò le parti di codice, specificando cosa calcola ogni funzione, e nel caso che dato significativo possiamo trarne per lo studio dello script nello specifico.

9.1 NUMERO DI TOKEN E FRASI

Come prima cosa è utile individuare la grandezza del nostro corpus. Questo può essere un dato significativo non solo per paragonare questo script a quello di altri film, ma anche perché più grande è il corpus più significativi sono i dati che si ottengono con un'analisi linguistica.

Successivamente un altro dato importante sono il numero di frasi presenti all'interno del copione, quindi in quante frasi si divide l'intero corpus, che si può ottenere sempre con la medesima funzione.

```
def Tokenizzatore(frasi):
    TokensTOT=[] #inializzo a zero una variabile per
il numero totale di token
    for frase in frasi: #conto le frasi
        tokens=nlk.word_tokenize(frase) #divido le
frasi in token
        TokensTOT=TokensTOT+tokens #calcola la
lunghezza
    return TokensTOT #per restituire il risultato
```

- Il file script.txt³³ è lungo 26753 token.
- Il file script.txt ha 1283 frasi.

9.2 LUNGHEZZA MEDIA DELLE FRASI E DEI TOKEN

Un altro dato che il mio programma prende in analisi è la lunghezza media in termini di Tokens di ogni frase, quindi in media quante parole ci sono all'interno di ogni frase; mentre l'altro dato è la lunghezza media in termini di carattere di ogni token

```
def LunghezzaMediaFrase(frasi,Token):
    lunghezzaMedia=0.0 #inializzo a zero la variabile
della media
```

³³ ho nominato script.txt il file contenente la sceneggiatura di *The Straight Story*


```

        if freqTok==1: #quando occorre una sola volta
significa che quel token è un hapax
            hap=hap+1 #dunque lo aggiungo alla variabile
che mi restituisce poi il numero totale di hapax
        return hap

```

- Nei primi 27000 la grandezza del Vocabolario è 4831.
- Nei primi 27000 token ci sono 2841 hapax.

9.4 TYPE TOKEN RATIO

La Type Token Ratio è uno dei primi indici che vengono calcolati per un'analisi del testo. La TTR è il rapporto tra due cardinalità: la cardinalità del Vocabolario e quella di tutto il corpus. In questo modo si riesce ad ottenere la ricchezza lessicale. Se il valore ottenuto tende ad essere alto la ricchezza del vocabolario tende ad essere bassa, con molti termini ripetuti. Se al contrario il rapporto tende ad essere alto, significa che il testo è ricco di termini e variato.

```

def TypeTokenRatio(TokensTOT):
    lista=TokensTOT[0:27000] #calcolo la TTR solo sui primi
27000 Token
    Voc=set(lista) #estraggo il vocabolario dei primi 5000
Token
    TTR=(len(Voc)*1.0)/(len(TokensTOT)*1.0)
    print "la ricchezza lessicale sui primi 5000 Token è di
",TTR

```

- La ricchezza lessicale sui primi 5000 Token è di 0.178522034912.

9.5 DISTRIBUZIONE E MEDIA DI SOSTANTIVI, VERBI, AGGETTIVI, PRONOMI

Le successive funzioni prendono in considerazione un ulteriore fattore importante dell'analisi linguistica: le categorie lessicali.

La prima funzione indica la distribuzione in termini percentuali delle categorie prese in considerazione, in rapporto alla lunghezza del corpus. Mentre la seconda funzione indica il numero medio.

```

def DistribuzionePOS(TokensTOT):
    tokensPOS=nlk.pos_tag(TokensTOT) #funzione che data una
lista di token mi restituisce una tupla a cui ad ogni token
è associata la sua categoria lessicale
    S=["NN", "NNP", "NNS", "NNPS"]
    A=["JJ", "JJR", "JJS"]
    V=["VB", "VBD", "VBG", "VBN", "VBP", "VBZ"]
    P=["WP", "WP$", "WP-S"] #per ogni categoria lessicale
richiesta specifico ogni part of speech che voglio cercare
    Nome=0

```

```

Agg=0
Verbo=0
Pro=0 #inizilizzo a zero le variabili che contano
quanti nomi agg verbi e pronomi ci sono nel testo
for bigramma in tokensPOS:
    if (bigramma[1] in S):
        Nome=Nome+1
    if (bigramma[1] in A):
        Agg=Agg+1
    if (bigramma[1] in V):
        Verbo=Verbo+1
    if (bigramma[1] in P):
        Pro=Pro+1 #con degli if incremento le
variabili definite in precedenza a seconda della categoria
lessicale di cui fanno parte
    distS=(Nome*100)/len(TokensTOT)
    distA=(Agg*100)/len(TokensTOT)
    distV=(Verbo*100)/len(TokensTOT)
    distP=(Pro*100)/len(TokensTOT) #calcolo in termini
percentuali quante sono le categorie lessicali
    print "la distribuzione dei Nomi è",distS,"in termini
percentuali"
    print "la distribuzione degli Aggettivi è",distA,"in
termini percentuali"
    print "la distribuzione dei Verbi è",distV,"in termini
percentuali"
    print "la distribuzione dei Pronomi è",distP,"in termini
percentuali"

```

```

def MediaPOS(TokensTOT,frasi):
    tokensPOS=nlk.pos_tag(TokensTOT) #funzione che data una
lista di token mi restituisce una tupla a cui ad ogni token
è associata la sua categoria lessicale
    S=["NN","NNP","NNS","NPS"]
    A=["JJ","JJR","JJS"]
    V=["VB","VBD","VBG","VBN","VBP","VBR"]
    P=["WP","WP$","WP-S"]
    Nome=0.0
    Agg=0.0
    Verbo=0.0
    Pro=0.0
    for bigramma in tokensPOS:
        if (bigramma[1] in S):
            Nome=Nome+1
        if (bigramma[1] in A):
            Agg=Agg+1
        if (bigramma[1] in V):
            Verbo=Verbo+1
        if (bigramma[1] in P):
            Pro=Pro+1

```

```

MediaS=(Nome/len(frasi))
MediaA=(Agg/len(frasi))
MediaV=(Verbo/len(frasi))
MediaP=(Pro/len(frasi))
print "la media dei Nomi per ogni frase è ",MediaS
print "la media dei Aggettivi per ogni frase è ",MediaA
print "la media dei Verbi per ogni frase è ",MediaV
print "la media dei Pronomi per ogni frase è ",MediaP

```

- La distribuzione dei Nomi è 33 in termini percentuali.
- La distribuzione degli Aggettivi è 6 in termini percentuali.
- La distribuzione dei Verbi è 15 in termini percentuali.
- La distribuzione dei Pronomi è 0.7 in termini percentuali.

- La media dei Nomi per ogni frase è 6.93452844895.
- La media dei Aggettivi per ogni frase è 1.43569758379.
- La media dei Verbi per ogni frase è 2.05378020265.
- La media dei Pronomi per ogni frase è 0.0709275136399.

9.6 DIVERSE FREQUENZE

Con le funzioni che seguono si calcolano invece le frequenze di diversi elementi, probabilmente la parte più interessante del programma.

Dapprima quali sono i token più frequenti con la relativa frequenza.

Poi quali sono le categorie lessicali più frequenti con relativa frequenza.

Gli aggettivi e verbi più frequenti e relativa frequenza.

I Trigrammi di Pos più frequenti

```

def TokenFrequenti(TokensTOT):
    ListaToken=[] #creo una lista Token in cui metterò
    tutti i token da tenere in considerazione meno quelli
    facenti parte della punteggiatura
    for token in TokensTOT: # faccio un ciclo for su
    tutti i token del mio corpus
        ListaToken.append(token) #appendo alla mia
    lista Token, inizialmente vuota, tutti i token da
    considerare che non sono punteggiatura
    distribuzione=nlk.FreqDist(TokensTOT) #utilizzo la
    funzione FreqDist(lista) per calcolare la distribuzione
    di frequenza dei token della mia lista
    ListaElementiOrdinata=distribuzione.most_common(40)
    #utilizzo la funzione most_common che mi ridà una lista
    dei primi N elementi ordnati per ordine di freq. la
    funzione mi restituisce una tupla (chiave valore)
    #imposto a 20 come richiesto dal compito
    print"la freq dei primi 20 token è"
    OrdinaFrequenza(ListaElementiOrdinata) #richiamo la
    funzione OrdinaFrequenza

```

```

def POSFrequenti(ListaPOS):
    Lista=[] #inizilizzo una lista vuota
    for pos in ListaPOS: #ciclo ogni elemento della mia
listaPos
        Lista.append(pos[1]) #lo aggiungo alla lista
vuota con un append, aggiungendo però solo la sua
categoria lessicale
        FreqPOS=nltk.FreqDist(Lista) #con l'apposita
funzione calcolo la distribuzione di frequenza
        POSDieci=FreqPOS.most_common(20) #restituisco solo
i primi dieci come da richiesta
        for pos in POSDieci:
            print pos[0], " freq",pos[1]

```

```

def AggettiviFrequenti(TokensTOT):
    tokensPOS=nltk.pos_tag(TokensTOT) #funzione che
data una lista di token mi restituisce una tupla a cui
ad ogni token è associata la sua categoria lessicale
    A=["JJ","JJR","JJS"] #specifico i tag della
cateogria lessicala a cui voglio che appartenga
    Agg=[] #inizializzo una lista vuota in cui inserirò
solo i bigrammi aggettivo
    for bigramma in tokensPOS: #ciclo ogni bigramma
        if (bigramma[1] in A): #con if metto la
condizione che l'elemento faccia parte della categoria
lessicale ago
            Agg.append(bigramma) #lo aggiungo alla mia
lista vuota
            FreqAgg=nltk.FreqDist(Agg) #con la funzione
FreqDist estraggo la distribuzione di frequenza della
lista di aggettivi
            AggFreq=FreqAgg.most_common(20) # estraggo
solamente i 20 più comuni
            for pos in AggFreq: #ciclo tutti gli elementi
all'interno della lista di venti aggettivi più comuni
                print pos[0][0], pos[0][1], " freq",pos[1]
#stampo aggettivo, categoria lessicale e la sua
frequenza

```

```

def VerbiFrequenti(TokensTOT):
    tokensPOS=nltk.pos_tag(TokensTOT)
    V=["VB","VBD","VBG","VBN","VBP","VBZ"]
    Ver=[]
    for bigramma in tokensPOS:
        if (bigramma[1] in V):
            Ver.append(bigramma)
    FreqVer=nltk.FreqDist(Ver)
    VerFreq=FreqVer.most_common(30)
    for pos in VerFreq:
        print pos[0][0], pos[0][1], " freq",pos[1]

def Trigrammi(ListaPOS):
    Lista=[] #creo una lista vuota
    for trigramma in ListaPOS: #per ogni trigramma
all'interno della lista di pos
        Lista.append(trigramma[1]) #aggiungo solamente
la categoria lessicale
        Trigrammi=list(trigrams(Lista)) #uso l'apposita
funziona che estrae i trigrammi
        distribuzioneTri=nltk.FreqDist(Trigrammi) #ne
determino la distribuzione di frequenza
        DieciTri=distribuzioneTri.most_common(20) #estraggo
i 10 più comuni
        for trigramma in DieciTri: #ciclo ogni elemento e
lo stampo con la sua frequenza
            print "Trigramma POS:",trigramma[0], " freq",
trigramma[1]

```

Risultati:

	TOKEN	OCCORENZA
1	the	1210
2	a	602
3	and	552
4	Alvin	461
5	to	449

TOKEN		OCCORENZA
6	of	340
7	ALVIN	295
8	is	290
9	I	269
10	in	244
11	on	237
12	you	226
13	his	217
14	He	200
15	TO	191
16	EXT	164
17	CUT	163
18	at	153
20	DAY	150
21	that	127
22	for	123
23	up	122
24	out	121
25	with	118
26	cont'd	107
27	Rose	103
28	are	103
29	it	100
30	back	97
31	he	92
32	down	91
33	looks	89
34	She	88
35	mower	82

N°	POS	OCCORENZA
1	NNP	4484
2	NNP	3718
3	DT	2042
4	IN	1941
5	JJ	1774
6	PRP	1531
7	VBZ	1378
8	RB	881
9	VB	817
10	VBP	767
11	NNS	695
12	CC	579
13	CD	482
14	VBG	464
15	TO	415
16	PRP\$	414
17	VBD	357
18	MD	305

N°	AGGETTIVI	OCCORENZA
1	old	57
2	good	28
3	little	27
4	slow	26
5	more	24
6	small	22
7	large	18
8	few	15
9	bad	11

N°	VERBI	OCCORENZA
1	is	399
2	are	137
3	looks	79
4	am	51
5	was	50
6	be	48
7	has	40
8	got	39
9	have	37
10	do	64
11	takes	29
12	get	27
13	comes	27
14	pulls	26
15	see	24
16	gets	24
17	sits	24
18	turns	23
19	sitting	23
20	looking	22

N°	AGGETTIVI	OCCORENZA
1	NNP NNP NNP	682
2	IN DT NN	544
3	NN NNP NNP	277
4	NN IN DT	242
5	DT NN IN	238
6	DT JJ NN	234
7	DT NN NN	204
8	JJ CD NNP	186
9	JJ NNP NNP	184
10	DT NN NNP	168

9.7 NAMED ENTITY TAGGING

L'ultimo punto che questa analisi linguistica prende in considerazione sono le entità di luogo e di persona. Grazie ad un particolare modulo di nltk è infatti possibile individuare tutti i nomi di luogo e di persona all'interno di qualsiasi testo.

```
def NELP(frasi):
    tokensT=[]
    NamedEntityList=[]
    tokensPOStot=[]
    for frase in frasi:
        tokens=nltk.word_tokenize(frase)
        tokensPOS=nltk.pos_tag(tokens)
        analisi=nltk.ne_chunk(tokensPOS)
        for nodo in analisi:
            NL=''
            if hasattr(nodo, 'label'):
                if nodo.label() in ["PERSON"]:
#specifico che mi interessano solo i nomi di luogo,
#escludendo quindi persone ed organizzazioni
                    for partNE in nodo.leaves():
                        NL=NL+' '+partNE[0]
                        NamedEntityList.append(NL) #creo
una lista che contiene tutti i nomi di luogo
                    FreqNL=nltk.FreqDist(NamedEntityList) #calcolo la
distribuzione di freq
                    NLordinate=FreqNL.most_common(20) #
                    print "I venti nomi di PERSONA più frequenti sono"
                    for a in NLordinate:
                        print a[0], " ----freq:" ,a[1]
```

N°	NOMI DI LUOGO	OCCORENZA
1	Iowa	34
2	Mt Zion	26
3	Chien	25
4	Wisconsin	20
5	Laurens	19
6	Grotto	15

N°	NOMI DI PERSONA	OCCORENZA
1	ALVIN	863
2	ROSE	181
3	DANNY	94
4	VERLYN	54

N°	NOMI DI PERSONA	OCCORENZA
5	CRYSTAL	52
6	DARLA	43
7	DOROTHY	42
8	ANDY	39
9	LYLE	33
10	TOM	23
11	JOHN DEERE	21
12	HARALD	20
13	THORVALD	19

9.8 COMMENTO ALL'ANALISI LINGUISTICA

La prima parte dell'analisi linguistica è meno propensa ad un tipo di critica che ci aiuti a mettere a paragone la sceneggiatura con la messa in scena. Facendo però il confronto con dei grandi classici del cinema, si può facilmente notare che il copione non è particolarmente esteso (ad es. *It's a Wonderful Life* conta il doppio delle parole per 131 minuti di durata). Le scene non sono molto numerose e non richiedono delle descrizioni molto lunghe o dettagliate, ciò non viene tradotto, poi, con maggior libertà in fase realizzativa; anzi le scelte registiche sono strettamente vincolate allo script. Ciò che poi stupisce ancor di più è che quello preso in analisi è lo script originale, da cui sono state tagliate diverse scene estese, significa, quindi, che il copione realizzato è ancor più corto. Questo si traduce nel ritmo lento caratteristico di *The Straight Story* e di un occhio che non si sottrae a quelle smorfie di dolore di Alvin o alla sua difficoltà nel muoversi. Dunque già analizzando i primi dati si possono estrapolare dei elementi significativi, che effettivamente corrispondono alla visione del film.

La sceneggiatura è inoltre scritta con un linguaggio ricco e variato come mostrano i dati della type token ratio e il numero di hapax, nonché la grandezza del vocabolario.

Nella seconda parte dell'elaborato, quella corrispondente ai dati inseriti nelle tabelle, è possibile giungere ad una visione più dettagliata per quanto riguarda il rapporto tra copione e messa in scena. Dalla frequenza dei token più frequenti, una volta tolti quelli meno significativi (articoli, preposizioni, verbo essere) si vede come sia comunque il nome di Alvin - in maiuscolo per le battute dette, in minuscolo per le volte che viene nominato - ciò sottolinea la tematica dell'Odissea solitaria, senza compagni, che Alvin affronta, di come spesso la sceneggiatura si riduca ad Alvin che viaggia sul suo tagliaerba. Voce più significativa è forse quella degli aggettivi, in cui si vede di più l'influenza della sceneggiatura sulla messa in scena, al di là del più frequente 'old' -vecchio- abbastanza prevedibile, l'aggettivo 'slow' -lento- compare ben 26 volte, quasi si ribadisse molto spesso, quanto questo viaggio abbia bisogno di tutto il suo tempo per svolgersi.

Altri dati da considerare sono i nomi di luogo che personalmente ritengo siano molto pochi e non molto nominati, dal momento che stiamo comunque parlando di un road movie. Nella sceneggiatura è già espresso, dunque, un concetto che si vede molto chiaramente nella messa in scena. Il viaggio di Alvin è soprattutto un viaggio interiore, e, certo, essendo ispirato ad una storia vera è importante che partenza e destinazione siano geograficamente ben collocati, ma la verità è che questo viaggio interiore deve essere comunicato allo spettatore nel modo più vago possibile, non menzionando i luoghi effettivi che Alvin attraversa. Ad esempio Grotto nella sceneggiatura è

nominato per 15 volte, in realtà nel film soltanto due. Delle altre, numerose, cittadine che Alvin attraverserà non ci verrà detto il nome.

Infine un commento sui nomi di persona, che naturalmente sono molto frequenti, perché oltre ad essere presenti nei dialoghi, vengono anche scritti all'inizio di ogni battuta di un personaggio. Come prima considerazione salta subito all'occhio che i personaggi all'interno del film sono veramente pochi, soprattutto personaggi con un ampio screen time. Altro fatto interessante è come il nome di Lyle venga ripetuto per ben 33 volte, numero notevole visto il fatto che le battute di questo personaggio sono molte poche. Anche qui l'effetto voluto è quello di mantenere l'obiettivo molto chiaro: Alvin è determinato e vuole raggiungere il fratello, non viene detto il perché, non viene detto il motivo della lite, ma semplicemente deve arrivare da lui: compiere questo ultimo viaggio prima della morte e ricongiungersi con Lyle.

CONCLUSIONE

Tirando le somme dell'analisi fatta, è possibile affermare che quasi sempre il tipo di scrittura dello script è compatibile con la messa in scena, sia a livello di scelte narrative, sia a livello di ritmo. Molto probabilmente questa compatibilità deriva dal fatto che è Lynch stesso a voler seguire il più fedelmente possibile lo script e traccia di questa volontà si ritrova anche nell'accuratezza con cui Lynch segue certe indicazioni della sceneggiatura; non tralasciando, poi, come ha più volte dichiarato, che è stato proprio questo l'approccio adottato per girare un copione non scritto da lui. Ritengo che gli interventi più importanti eseguiti dal regista, più che delle modifiche al copione, siano veri e propri tagli; tagli, quasi sempre volti, a rendere il racconto più pulito e scarno possibile.

Le inquadrature e la messa in scena riflettono la sceneggiatura vuotata di ogni fronzolo retorico. Lo scopo della pellicola è quello di riportare una storia vera nella maniera più pura possibile. Per farlo il film subisce un grande lavoro di scrematura su diversi piani, dalla musica, alla sceneggiatura, alla messa in scena. Anche la fotografia, ad esempio, sente questa limatura, in quanto i colori che vediamo sono il più fedele possibile ai colori reali, senza dipingere niente.

The Straight Story è un film che gioca molto sull'equilibrio nel suscitare un'emozione, cercando di prestare attenzione a non dire né poco né troppo.

<<La tenerezza può essere astratta quanto la follia>>
-David Lynch

BIBLIOGRAFIA

- Bernardi Sandro, *l'avventura del cinematografo*, Marsilio Editori, Venezia, 2007.
- Bertetto Paolo (a cura di), *David Lynch*, Marsilio Editori s.p.a., Venezia, 2008
- Brunetta Gian Piero, *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Società editrice il mulino, Bologna, 2011
- Chion Michel, *David Lynch*, Lindau S.r.l., Torino, 1995
- Jousse Thierry, *Cahiers du Cinema, David Lynch, Cahiers su cinéma Sarà*, rue Montmartre, Paris, 2007
- Lynch David, *Io vedo me stesso*, a cura di Chris Rodley, Il Saggiatore S.r.l., Milano, 2016
- Lynch David, *In acque profonde*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2008
- Lynch David, *Perdersi è meraviglioso*, a cura di Richard A. Barney, Edizioni minimum fax, Roma, 2012
- Lynch David, Kristine McKenna, *Room to dream*, USA, Random House, NY, 2018
- Menarini Roy, *Il cinema di David Lynch*, Edizioni Falsopiano, 2002, Alessandria
- Roach John, Mary Sweeney, *The Straight Story*, Hyperion editor, 1999
- Volger Christopher, *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino srl, Roma, 1999