

---

# David Lynch

Inviato da Francesco Di Benedetto

mercoledì 31 dicembre 2008

Ultimo aggiornamento mercoledì 31 dicembre 2008

Suggerimenti televisivi, paradossi e coerenza strutturale nei testi audiovisivi dell'autore. Brevi riflessioni in parte originate dai materiali critici e teorici citati nella bibliografia

Il medium televisivo ha costituito uno stimolo a mio avviso decisivo nel particolare ridimensionamento promosso da David Lynch nei confronti di quelle logiche di sperimentazione del linguaggio audiovisivo che rendano riconducibile il singolo testo ad una pluralità di "segni"; legati ed articolati indissolubilmente fra di loro, nell'ambito di un solido e capillare disegno ed ordine compositivo globale funzionale ad una coerente produzione di senso da parte del testo in questione. Con la televisione questa dimensione strutturale, questa organizzazione del tessuto dei segni intorno ad un "centro" virtuale, ad una struttura interna più o meno invisibile agli occhi dello spettatore comune ma che riesca comunque a sorreggere l'intera impalcatura delle immagini in movimento in un'articolazione dei vari segni linguistici audiovisivi in svariate "congiunture" funzionali a una coerente produzione di senso da parte delle stesse immagini, collassa più o meno fragorosamente o, quanto meno, risulta investita da un sensibile ridimensionamento: in particolare, risulta esperienza comune cambiando con il telecomando il canale televisivo che si sta osservando o anche, talvolta, rimanendo sintonizzati sullo stesso programma, fruire di un'immagine televisiva dai contenuti referenziali i più variegati, che passi ad esempio, nel caso dell'attuale televisione italiana, da uno spettacolo di ballerine ad un dibattito fra alcuni rappresentanti delle istituzioni politiche dello Stato, ad un'orazione tenuta da Papa Benedetto XVI dal suo balcone di piazza San Pietro nello Stato Vaticano, alla pubblicità di una marca particolare di cioccolato fondente, ecc. In maniera direi analoga e speculare a questa unione nel flusso televisivo di polarità opposte, di contraddittori contenuti di senso e "significati" cui rinvierebbero a prima vista i "segni" del linguaggio audiovisivo, in numerosi film di Lynch si riscontra il fenomeno particolare per cui uno stesso segno, una stessa unità "significante" isolabile all'interno del flusso del discorso filmico, rinvii ad un significato marcatamente differente, se non addirittura opposto, rispetto a quello che lo spettatore sarebbe in un primo momento portato ad attribuirle. Nel cinema lynchiano la ricorrenza di questa tipologia di antinomia mette certamente in risalto la sofisticatezza del disegno sintattico complessivo, strutturale e di connessione, dei singoli testi filmici, che riescono ad amalgamare in un insieme per l'appunto coerente determinati significati riconducibili ad un medesimo segno e di per se stessi contraddittori (nonché unità semantiche distinte, emergenti in differenti momenti del discorso filmico in evoluzione, anche in questo caso di per se stesse inconciliabili). In Velluto blu come in Mulholland Drive, ad esempio, la coerenza semantica del tutto viene fornita dalla psicoanalisi e le antinomie riscontrabili si possono anche ricondurre alle dialettiche ed alle dicotomie che si possono instaurare fra "cosciente" e "rimosso" (e, nel caso specifico di Mulholland Drive, alla dialettica intercorrente fra sogno e veglia). La peculiarità di simili strutture sintattiche globali riconducibili a certi testi filmici lynchiano è però data dal fatto che esse in maniera del tutto esplicita presuppongono (e dunque a loro modo includono al proprio interno) quale propria premessa logica o conditio sine qua non la propria stessa negazione, ovvero sia l'opzione e la scelta radicale, da parte dei dispositivi testuali, di improntare alla scissione, alla contraddizione ed alla discontinuità i singoli testi filmici, frantumati così in elementi, significati e segni che si escludono e che, soprattutto, si definiscono escludendosi "un" "altro". Detta opzione e scelta di contraddizione si ripercuote sensibilmente sull'esperienza psichica e cognitiva dello spettatore durante il lasso di tempo in cui si consuma la visione del singolo film, improntando questa stessa esperienza di fruizione quanto meno ad uno stato confusionale e di spaesamento. Sotto quest'ultimo profilo, le contraddizioni scaturenti dal cinema lynchiano assumono forme assai radicali in film come Mulholland Drive dove vengono intaccate anche la coerenza, la verosimiglianza e la plausibilità dell'universo diegetico di riferimento, per come questo risulta via via rappresentato all'interno dell'evolversi dei film. D'altra parte si può notare anche come la citata sintassi strutturale che garantisce caso per caso l'intima coesione del testo audiovisivo lynchiano (mediante ad esempio, nel caso specifico di Velluto blu e di Mulholland Drive, la configurazione di una possibile via di scioglimento delle varie antinomie venutesi a creare nel testo) si faccia meno stringente, pervasiva e capillare in opere quali INLAND EMPIRE e il serial televisivo Twin Peaks, laddove la sperimentazione del medium audiovisivo, analogamente a quanto avviene in certo cinema "moderno", si apre consapevolmente alla pratica del work in progress e a un'estetica del "non finito"; nel segno di un'ampia permeabilità del lavoro estetico promosso dall'autore alle suggestioni ed agli spunti provenienti da circostanze "impreviste" e "casuali" in cui egli via via viene ad imbattersi durante la lavorazione del film (o del telefilm). A caricare ulteriormente il cinema lynchiano di fascinose ambiguità interviene poi la constatazione (cui si arriva agevolmente qualora si sia venuti a contatto con un livello quantitativo minimo di cinema e di cultura statunitense del '900) del lavoro che l'autore compie abbastanza esplicitamente su materiali culturali derivanti da prodotti iconici, audiovisivi e mediati del passato, da tempo dunque messi in circolazione e da tempo assimilati dal pubblico (statunitense e non, vista la capillare diffusione della cultura, dei marchi e del cinema made in USA al di fuori delle frontiere statunitensi). Sotto questo profilo l'immagine cinematografica proposta da David Lynch perde una rilevante quota di autoreferenzialità, trasformandosi da "immagine infedele" e "simulacro" della "realtà" ad immagine e simulacro di ulteriori immagini e simulacri della realtà. Lunghi dal costituire mero materiale inerte per speculazioni cerebrali di qualche analista dei film, i corto-circuiti o paradossi logico-semantiche ed estetico-mediologici qui brevemente ravvisati si traducono, all'interno dell'economia di gran parte del cinema lynchiano, in

---

un'aggressione coatta, spregiudicata e diretta alla psiche dello spettatore conseguentemente al forte senso dell'orrore e del "perturbante" con cui questi stessi paradossi vengono nella fattispecie declinati in numerosi film dell'autore. Bibliografia ed ulteriori materiali presi in considerazione per la stesura di questo articolo: -Capitolo "Il cinema di David Lynch. L'enigma e l'eccesso" redatto da Paolo Bertetto per il libro a cura di Paolo Bertetto David Lynch, edito da Marsilio (2008) -Capitolo "Radiografia di una mutazione" del libro di Gianni Canova L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo, edito da Bompiani (2000) -Giorgio De Vincenti, Il concetto di modernità nel cinema, edito da Lampi di stampa (2000) -Seminario di lezioni tenute nel 2008 dal prof. Enrico Carocci per gli studenti Dams dell'università di Roma3 all'interno del laboratorio "Proiezioni film - Il ciclo"