

Presentazione

David Lynch è uno dei più noti registi americani viventi. Oltre a una grande messe di informazioni sulla genesi dei suoi film e a numerose interviste, si conta un vasto stuolo di studi critici che approfondiscono il suo cinema. Proprio per tale ragione, questo nuovo libro monografico nasce con l'intento di non affiancarsi ai libri già editi in Italia su Lynch, prescindendo da qualsiasi compito meramente informativo e mirando piuttosto ad entrare immediatamente nel vivo di un confronto analitico serrato con le tante asperità interpretative delle sue opere. Invece di ripararsi sotto la plurivocità dei significati o il carattere indicibile dell'esperienza spettatoriale dei film lynchiani, il libro intende dipanare la mirabile organizzazione discorsiva che li informa.

Da un lato, il libro si presenta come uno "studio semiotico di *corpus*" che trae profitto dagli avanzamenti più recenti della ricerca; dall'altro lato, esso rinuncia deliberatamente al rigore di un'analisi interessata necessariamente anche a ripensare il modello teorico (nel mentre lo applica), per votarsi piuttosto a una *critica semiologicamente orientata*. Queste due diverse vocazioni del libro non sono antitetiche; infatti, il libro intende proporsi sia come una sperimentazione *in vivo* di una teoria testuale ben lontana dai riduzionismi del passato, sia come una risposta alle tipiche critiche mosse alla semiotica applicata alle arti (l'eccesso di modellizzazione teorica va a scapito di una finezza descrittiva capace di caratterizzare davvero la singola opera). Soprattutto, l'analisi dei testi scende qui nel terreno dell'interpretazione critica per misurarsi – senza difendersi dietro il modello descrittivo cui si riconduce – con le diverse forme di comprensione che delle stesse opere sono state fornite da studiosi di altro orientamento teorico o da critici recalcitranti a trascogliere in anticipo un metodo di analisi (la cosiddetta *post-analisi*).

In questo senso, il lettore troverà un "semiologo al lavoro" che mette a lato l'elaborazione teoretica per assumere una propria voce interpretativa tesa a scandagliare tutte le opere realizzate da Lynch: a ciascuna di esse è infatti dedicato uno studio monografico che rinuncia programmaticamente ad ampie digressioni teoriche o filosofiche, comparazioni

con opere di altri autori, ricostruzioni filologiche del processo genetico di scrittura e realizzazione, indagini sulla fortuna critica e spettatoriale dei film. L'estensione cospicua del volume trova con ciò una rimotivazione nella pura necessità di non lasciare inevase questioni interpretative poste dai testi indagati e nell'imperativo di convocare strumenti metodologici ogni qualvolta i problemi ermeneutici rischierebbero di essere risolti da un impressionismo critico di circostanza.

Il titolo del libro (*Interpretazione tra mondi*) intende evidenziare l'elemento che maggiormente qualifica e unisce i diversi film: la spazialità filmica è infatti sempre scissa e ripartita per universi figurativi che possiedono una logica costruttiva relativamente autonoma; ciascuno di essi ha tuttavia bisogno di un altro "mondo", di taglia diversa (in quanto contenuto o contenente), per poter trovare un'interpretabilità dei propri valori fondanti.

Il sottotitolo (*Il pensiero figurale di D.L.*) intende invece esplicitare come le opere filmiche vengano assunte come luoghi discorsivi capaci di sviluppare delle forme argomentative su base figurativa; in tal senso, risultano capaci di contrattare specifici contratti enunciazionali, di adibire delle riflessioni di ordine metatestuale o metalinguistico, di trovare delle forme di coerenza e efficacia discorsiva che si emancipano dalla mera concatenazione degli enunciati narrativi.

Per quanto il libro resti strettamente vincolato all'analisi del corpus lynchiano, è tale la complessità di quest'ultimo che molte problematiche filmologiche e un nutrito pacchetto di tematiche sono in grado di offrirsi come un crocevia ad alta connettività rispetto a molta produzione cinematografica contemporanea. Il lettore potrà così trovare, lungo le diverse analisi, esemplificazioni di metodo per l'indagine dei *rapporti tra musica e immagine*, per lo studio della significazione dei *costumi*, per la disimplicazione della *dimensione passionale* del discorso filmico, per la trattazione dello *spazio cinematografico* e della *traduzione intermediale*, per una critica della nozione di *personaggio* o di quella di *stile*; nonché, troverà alquanto sviscerate tematiche quali *l'assurdo*, *il mostruoso*, *la macchinazione*, *l'autocomunicazione* (per non citarne che alcune).

Introduzione

1. *Questo libro e non un altro*

Un libro può nascere solo a prezzo di rinunce, e queste non riguardano soltanto il dispendio di tempo ed energie per la scrittura, ma anche e soprattutto l'accettazione di ciò che necessariamente dovrà restare come parte mancante del lavoro pubblicato. Non fa eccezione questo volume che ha trovato una strada redazionale solo a costo di lasciare inavase alcune delle poste che avevano motivato e guidato la nostra ricerca – nonché interi cicli di lezioni universitarie – sul cinema di David Lynch. Dunque, questa introduzione si pone anche come una confessione di ciò che al libro manca.

Va subito detto che alcune assenze sono poco dolorose; per esempio, il libro non è affatto una introduzione alla biografia del regista e alle vicende produttive delle sue opere; diversi volumi, già editi anche in Italia, colmano ampiamente questa lacuna. L'enorme quantità di articoli divulgativi dedicati ai film lynchiani e la loro diffusa circolazione può rendere poi ammissibile anche l'esclusione di trame filmiche e di note sul prezioso apporto dei singoli collaboratori del regista americano. Piuttosto è spiacevole aver dovuto rinunciare a una più precisa definizione filologica dei testi lynchiani.

Ma sono altre le rinunce a cui siamo più sensibili. Per prima cosa, *Interpretazione tra mondi* ha optato per una critica semiologica dove il lavoro analitico che la precede non trova sbocco in una formalizzazione esplicita dei risultati. Inoltre, sono state escluse in larghissima parte le domande che testi ricalcitranti come quelli lynchiani pongono ai modelli d'analisi. In questo senso, il lettore troverà pochissime concessioni alla teorizzazione semiotica e allo sviluppo esplicito di una strumentazione metodologica. Se ciò ha reso decisamente più accessibile il libro anche a un lettore non specialistico, resta il fatto che le mosse metodologiche di volta in volta intraprese restano sovente implicite e ricostruibili solo da un conoscitore della semiotica più recente. In questo senso, il libro può essere letto a due livelli alquanto diversi, non intendendo in

ogni caso sottrarsi a una possibile discussione del proprio modo di indagare i testi filmici. Certo, il deficit di indagine sulla costituzione percettiva del film oppure sull'apporto semantico della luce o della musica apparirà chiaro al lettore più avvertito, ma tali aspetti, malgrado siano al centro dei nostri interessi, sono stati espunti in sede di redazione finale perché comportavano non solo un gradiente di tecnicità alquanto elevato, ma anche un ingestibile dispendio di pagine. Ci siamo così limitati a lasciare dei passaggi esemplificativi di questa analisi necessariamente minuziosa.

Tuttavia, l'esclusione della formalizzazione e di una elaborazione teorica esplicita ha una motivazione più seria che la banale ricerca di un bacino di lettori più ampio. Spesso si sostiene che la semiotica ostenta un florilegio di strumenti d'analisi, ma che poi la sua presa euristica sui testi risulta piuttosto sterile (si fanno tanti "quadrati" come fossero dei poligoni di tiro contro l'esperienza sensibile ed affettiva del film). Il testo viene perduto o dall'eccesso di astrazione, o dalla poca perspicacia dell'analista, troppo impegnato a eseguire la sua procedura d'analisi; o ancora, l'opera studiata si rivela un testo ad hoc, un terreno ideale in cui la teoria può mostrare i muscoli.

In tal prospettiva, il nostro libro è una sfida aperta ad altri approcci (soprattutto quelli che paiono poter trascurare ogni esigenza metodologica). Tutto il libro è un ininterrotto corpo a corpo con il testo, inseguendo le poste ermeneutiche che esso pone e non le seduzioni che esso può riservare alla teoria. Detto questo, la nostra scrittura non intende fare ammenda né dell'uso di un vocabolario tecnico (dietro una nozione vi sono decenni di elaborazione teorica), né della sua densità, dovuta al netto rifiuto di ridurre la complessità dell'opera lynchiana. Del resto, sarebbe certo inutile nascondere come densità e tenacia interpretativa sigillino apertamente il libro come un'opera saggistica volutamente in controtendenza rispetto alle sirene della *post-analisi*. Queste ultime vorrebbero rimettere al centro "l'esperienza del film", all'insegna delle emozioni e del dialogismo intertestuale, della corporeità e delle pratiche, ma senza ben comprendere che con ciò non si derubricano le vecchie questioni poste dall'analisi, bensì le si accresce esponenzialmente, rafforzando, e non eliminando, le esigenze teoriche e metodologiche. Se talvolta i semiotici hanno usato testi ad hoc per dimostrare i loro modelli teorici, non è certo possibile risolvere tale forzatura proponendo metodi ad hoc per ogni testo. E in ogni caso, se si intende difendere tali posizioni estreme è bene che ciò venga fatto non sotto l'insegna di mode intellettuali, ma in dialogo con l'epistemologia degli ultimi trent'anni, la quale certo non si è risparmiata nel dibattere tali questioni.

Il pedinamento delle strategie testuali e dell'elaborazione discorsiva nel cinema lynchiano ha avuto, però, un ulteriore costo, doloroso ma strutturale; la rinuncia, salvo qualche eccezione, a digressioni filosofiche o sociologiche cui il cinema di Lynch certo si presta. In questo senso, il potenziale semantico e il portato critico dell'opera del regista americano non sono che parzialmente disimplicati dal libro. Ragioni di economia interna del volume hanno qui prevalso, vista la mole che esso aveva già raggiunto. Detto questo, la regola che questo libro si è dato ha in fondo anche una venatura polemica, ossia quella di esibire la necessità di una moratoria rispetto al florilegio stucchevole di asserzioni generalizzanti e compiaciute sul fatto che il cinema sarebbe questo o piuttosto quest'altro. Attenersi alla testualità può fungere in questo momento anche da esercizio di modestia.

A tal proposito, il lettore potrà notare come malgrado *Interpretazione tra mondi* si ponga come uno studio di corpus, la disamina delle relazioni tra i testi che lo compongono sia poco sviluppata, mancando una sezione di indagine tematica e discorsiva trasversale ai diversi film. Persino l'*intertesto* di ogni singolo film è stato poco investigato. Tutto ciò può dare l'impressione di una riedizione dell'analisi *immanentista* per cui "fuori del testo non c'è salvezza" (è questo un celebre adagio greimasiano). Ora, questo volume crediamo possa ampiamente dimostrare come il nostro obiettivo non sia la preservazione in assoluto di questo "paletto" metodologico, un tempo ritenuto opportuno¹. Oltre agli ovvi limiti editoriali, la ragione della mancanza di una sezione del libro dedicata all'analisi complessiva del corpus, così come il parco ricorso a connessioni intertestuali, deriva dall'obiettivo primario che ci siamo posti, vale a dire lo studio dei ragionamenti figurali elaborati da Lynch. Rifiutando letture di tipo simbolico, il cinema lynchiano chiede che ne siano investigate tutte le sofisticate elaborazioni discorsive. È questa la primaria posta ermeneutica che posiziona lo spettatore e che costruisce una opportuna chiave d'accesso all'analisi.

Detto questo, il libro accumula una serie di notazioni che divengono generalizzabili solo di analisi in analisi, tanto che confidiamo che lo spettatore possa infine farsi una precisa idea sulle continuità/disconti-

¹ La teoria è sempre una stagione del sacrificio, e per essa sono ancora più chiare le rinunce da sopportare. A ben vedere, non c'era alcuna miopia nel vecchio approccio greimasiano, ma semplicemente la consapevolezza che non si era ancora trovato un modello teorico in grado di gestire metodologicamente l'intertestualità e le pratiche. Oggi si può procedere altrimenti, ma solo a patto di dimostrare che la reintroduzione di problematiche prima escluse è correlativa dell'aumento di intelligibilità dei fenomeni di significazione da parte di un nuovo modello teorico.

nuità tematiche e discorsive interne al corpus. Inoltre, mentre l'analisi di ciascun film può rivendicare una qualche autonomia, l'indagine del corpus e la caratterizzazione contrastiva delle opere non possono prescindere da una preliminare analisi delle stesse. Per contro, si possono leggere molti contributi critici sul regista americano che intendono individuare immediatamente una sorta di matrice, o quanto meno di geografia comune dei mondi possibili lynchiani. Il rischio è che ciascuna figura assuma un valore indipendentemente dal passaggio testuale in cui occorre, fino a ridurla a stereotipo d'autore o, nel migliore dei casi, a marca stilistica. L'indagine singola dei testi dovrebbe allora fungere, se non altro, da riprova della creatività figurale dell'artista e delle tensioni che attraversano il suo stesso corpus.

Da ultimo resta da confessare un limite di indagine relativo allo stesso "pensiero figurale" di Lynch; infatti, il corpus studiato non tiene in considerazione né gli spot girati dal regista americano, né la sua produzione pittorica e fotografica. Questa esclusione non parte affatto dall'etichettamento di questi lavori come "produzione minore"; semplicemente si è ritenuto fin dall'inizio che queste sfaccettature del lavoro lynchiano meritassero un'autonoma investigazione.

Come il lettore avrà capito, alcuni fronti della nostra ricerca non hanno trovato testualizzazione nel presente volume. Tuttavia, quest'ultimo è il frutto di una decisione, ossia la scelta di quale contributo fosse preminente rispetto allo stato attuale dello studio del cinema lynchiano e di quale potesse essere il modo di offrire un terreno di confronto tra semiotica e critica cinematografica.

Spesso, per esigenze di sintesi, si sono pensate le analisi come l'una complementare all'altra; ecco allora che aspetti fondamentali di un film non vengono esplicitati perché trattati nell'indagine di un'altra opera. Se l'indagine della figuraltà corre lungo il volume, è altrettanto vero che i livelli testuali in cui è esplorata cambiano di film in film. Per esempio, il contributo dei costumi è stato studiato per quanto riguarda *Dune*, ma è evidente che una tale analisi sarebbe stata opportuna per tutte le opere del corpus.

Un altro limite del nostro lavoro è quello di aver assunto tacitamente i film come delle opere d'arte. Certamente, essi sono implementati come tali nel sociale, circolano nei Festival e vengono messi in relazione con altre opere d'arte appartenenti ai linguaggi più diversi. Nulla toglie, però, che, ad esempio, uno storico possa costituire pertinentialmente il corpus lynchiano come una serie di documenti in grado di testimoniare di qualche aspetto rilevante dei costumi sociali vigenti e della mentalità

contemporanea, e in particolare americana.

Molti altri limiti attraversano il nostro lavoro e ci risultano probabilmente impercettibili. Tuttavia, è proprio dai limiti delle motivazioni e degli orizzonti che bisogna partire per tentare di sconfinare il più possibile. Se il libro è in grado di testimoniare anche dell'avventura intellettuale che ne ha innervato la stesura, allora i suoi stessi limiti saranno sopportabili e testimoniabili come un *dirigersi verso*.

2. Questo regista e non un altro

Descrivere la personalità di David Lynch è compito che fuoriesce dagli obiettivi di questo volume e se casomai può essere tentato un ritratto della sua creatività artistica, questo potrà tutt'al più emergere alla fine del libro, alla fine di un lungo percorso interpretativo della sua opera. Per tale ragione non vogliamo ridurre Lynch, preliminarmente, ad alcuna etichetta storico-critica, così come non intendiamo schiacciare il suo cinema sulla sua biografia e su quel poco che sappiamo di lui. Crediamo, inoltre, che prima di risolvere i suoi film nella storia del cinema (o nella storia *tout court*) è bene tentarne un'analisi per soppesarne le peculiarità; è chiaro che la loro significatività potrà emergere solo da analisi comparative e caratterizzazioni contrastive, ma queste ultime, essendo necessariamente una seconda tappa di studio, si pongono al di là degli obiettivi limitati del volume. Del resto, se esistono così poche monografie di semiotica del cinema sull'intera opera di un autore è proprio per via della mole dell'impegno cui il metodo costringe, anche fermanosi al puro obiettivo di un'analisi.

La scelta di analizzare l'opera di David Lynch ha ragioni innanzitutto biografiche: la visione sconvolgente di *The Elephant Man* da bambino, l'entusiasmo giovanile per la carica provocatoria di *Blue Velvet* e *Wild at Heart*, la prima analisi semiotica condotta, guarda caso, su *Twin Peaks*, e infine l'ammirazione provata per la tripletta di *Lost Highway*, *The Straight Story* e *Mulholland Dr.*, senza la quale non ci saremmo mai forse convinti a dedicare interi corsi monografici al regista del Montana.

Mentre questo libro stava giungendo al termine del suo irto percorso redazionale, è giunta la notizia dell'assegnazione del Leone d'Oro alla carriera da parte della 63^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografia di Venezia. Ciò è sembrato quasi suggellare la necessità che questo libro trovasse infine compimento dopo qualche anno di gestazione e almeno tre versioni radicalmente diverse.

Questa familiarità con l'opera lynchiana mi ha consigliato di non confinare il libro all'asetticità di giudizio dell'analisi, e di articolare la

descrizione con una presa di posizione interpretativa, nella consapevolezza di assumere il senso di un testo per trasbordarlo nel proprio². La perdita di centralità della semiotica è in parte dovuta alla renitenza, cresciuta negli anni, ad articolare ricerca ed analisi con un intervento critico attivo. Tuttavia, la critica semiologicamente orientata non ha come punto d'arrivo inevitabile il piacere del testo, o la concessione idiosincratica al *punctum* rispetto ai rigori, intersoggettivamente contrattati, dello *studium*. Il connubio tra indagine critica e semiotica può avere altri esiti rispetto al percorso biografico, pur ammirevole, di Roland Barthes. Uno degli obiettivi contingenti del libro è allora anche di esemplificare questi esiti alternativi.

Denunciate apertamente questa serie di contingenze, restano delle ragioni più profonde per avere dedicato una monografia semiotica a Lynch. Egli non è mai stato uno sperimentatore linguistico in senso stretto, non ha mai elaborato un apparato teorico-poetico esplicito che si ponesse a matrice del suo cinema, non ha mai preteso che la sua eventuale spiegazione di una sequenza da lui girata fosse costrittiva rispetto ai significati che gli spettatori autonomamente vi attribuiscono (generalmente, anzi, si guarda bene dal dare spiegazioni conclusive dei passaggi testuali più controversi).

Queste tre caratteristiche si prestano bene a mettere alla prova l'indagine semiotica: le poste ermeneutiche sono prevalenti sulla necessità di una chiarificazione di soluzioni discorsive a proposta grammaticale (Lynch non è certo Godard); l'assenza di una teoria poetica esplicita impedisce facili generalizzazioni e per contro ogni film richiede una propria specifica caratterizzazione; l'apertura alla molteplicità delle interpretazioni possibili mette in questione il ruolo della semiotica come disciplina che tenta di renderle commensurabili sulla base di un modello d'analisi.

3. *La controversa nozione di figuralità*

Naturalmente tali osservazioni mettono in luce solo un verso della medaglia; infatti, l'opera lynchiana è non solo tutt'altro che ingenua, ma piena di riflessioni metatestuali e intermediali. Ciò che ancora una volta risulta interessante per l'indagine semiotica è che queste riflessioni non vertono semplicemente *sulle* immagini e *sui* suoni, ma sono compiute proprio sostenendosi su di loro.

² Per una discussione teorica dei legami tra analisi e interpretazione dobbiamo forzatamente rinviare ad altri contributi [Basso 2003a; 2005].

Dopo una teoria dei codici cinematografici che riduceva il senso del film alla significazione preventiva del linguaggio utilizzato, dopo la parziale svolta metodologica rappresentata dal *semisimbolismo* che riconosceva come ogni singolo testo istituisse delle correlazioni tra categorie dell'espressione e categorie del contenuto, la semiotica contemporanea deve oggi entrare nel vivo dell'elaborazione *figurale* e mostrare come essa medi la coerenza degli scenari figurativi con il rigore compositivo delle variabili plastiche.

Le strategie estetiche sono spesso state sanzionate a partire da due estremi: accuse di *contenutismo* e accuse di *formalismo*. Da una parte, si rilevava come l'esperienza dell'opera si potesse ridurre a un bollettino informativo (il passaggio per i significanti non risultava in alcun modo foriero di nuovi percorsi interpretativi in grado di rimotivare le scelte espressive), dall'altra, si accusava l'opera di essere la pura esemplificazione di una ricerca di soluzioni estetiche prive del giusto ancoraggio a un'urgenza comunicativa.

Alla denuncia della sterilità artistica rappresentata da questi due "vizi" contrapposti si è affiancata la stigmatizzazione dei troppo cauti tentativi di rimotivare la relazione tra istanze contenutistiche e istanze formaliste: si tratta del vizio di concedere troppo alla retorica, a un sapiente (ma troppo scopertamente astuto) modo di organizzare la discorsività in funzione degli effetti che si vogliono indurre nel fruitore. L'accezione negativa della retorica è tuttavia confinabile ai casi di sproporzione tra istanze contenutistiche e istanze formaliste o di eccessiva fissazione stereotipica delle soluzioni adottate sotto il peso della prassi enunciazionale.

La tropica, come parte della retorica, ha sempre mostrato come l'elaborazione di figure retoriche abbia un raggio d'azione che va dalla cataresi all'invenzione. La semiotica, da par suo, ha spostato l'interesse dalla catalogazione delle figure allo studio dei processi discorsivi che ne sono alla base e agli effetti di senso che ne derivano. Soprattutto, ha mostrato come la vecchia opposizione tra forma e contenuto fosse disastrosa e che i contenuti di un film non solo passano per tutte le componenti espressive, ma si costituiscono su piani diversi: per l'appunto, figurativo, plastico e figurale. La figuraltà appartiene di diritto all'audiovisivo; riconoscere questo non significa dover inseguire la tradizione retorica e trovare dei tropi equivalenti a quelli riscontrati nelle lingue verbali. Anzi, la tropologia ha finito per nascondere un campo di indagine dei discorsi più vasto e decisivo sotto una pura mira tassonomica.

Cos'è allora il figurale?

Crediamo che la posta in gioco che si nasconde dietro questo domanda sia altissima. Innanzi tutto il figurale deve essere distinto dal figurati-

vo. La figuratività rinvia alla stabilizzazione di uno scenario esperienziale dove attori e circostanti sono legati da un certo diagramma di relazioni pregnanti per l'osservatore (uno scenario inter-attanziale). Tuttavia, quando parliamo della figuratività interna a un enunciato essa è già la ricostruzione di uno scenario basato su un gioco linguistico e su una proiezione discorsiva. I giochi linguistici moltiplicano gli accessi al senso; ci insegnano, ad esempio, a leggere lo stesso spazio come investibile di significati diversi, a narcotizzarne delle proprietà e a magnificarne altre per meglio fungere da quadro di riferimento di alcune mosse simboliche: per esempio, possiamo delimitare un sottospazio ed eleggerlo a terreno di una partita di tennis o a quadro di iscrizione di una installazione artistica. Non solo, il diagramma di relazioni che quello spazio esemplifica può emanciparsi da una lettura figurativa e costruire delle significazioni basate sul ritmo, su una polemologia di pattern astratti, e così via: si schiudono con ciò i livelli plastici della significazione.

Quando appare il figurale, ossia un terzo modo di accedere alla significazione? Innanzi tutto, esso non è autonomo, vale a dire è parassitario della figuratività e della plasticità. Esso entra in campo quando, in un dato passaggio testuale, paiono essere contemporaneamente in corso giochi linguistici diversi, ossia una doppia partita, foriera, di primo acchito, di alcune incongruenze discorsive (per esempio, delle *allotopie*). Il figurale è in fondo l'epifenomeno dell'osservazione di secondo ordine sulla significazione; si gioca una partita, ma nel contempo si osserva il modo di osservare le regole da parte dei giocatori, si tiene un discorso ma nel contempo lo si piega a riflettere sulla stessa liceità di essere enunciato in quel modo. Tuttavia, il figurale non può essere ridotto alla semplice tensione tra prospettive enunciazionali concorrenti (per esempio, figurativa e plastica), tanto meno ai casi di metatestualità; essi sono solo l'occasione per la costituzione di uno spazio enunciazionale terzo, che convoca i materiali discorsivi concorrenti per reperire una loro conciliazione che riargomenta e risignifica il loro dissidio. In termini peirciani, il figurale è ciò che massimamente mette in tensione l'esemplificazione *diagrammatica* di una configurazione con la sua capacità di mettere in prospettiva, quale *argomento*, la significazione convenzionale di un'altra configurazione. Il figurale si serve di tutte le risorse disponibili alla costituzione di un ulteriore piano dell'espressione per mettere in variazione e risolvere un'impasse sul piano dei contenuti figurativi. Per questo il figurale è sempre una sorta di "spasmo" interpretativo, che istituisce delle relazioni tra i fronti più opposti della significazione testuale, dalla riemergenza della dimensione sensibile della significazione alla più sofisticata pertinentizzazione culturale. La dimensione figurale è

quella in cui livelli enunciazionali diversi divengono l'uno interpretativo della significanza dell'altro, il primo (quello diagrammatico-sensibile) perché diviene pregnante per una forma di vita, il secondo (quello simbolico) perché trova una manifestazione nel sensibile. Il figurale sta alla base di un tipo particolare di veridizione: mutuando da Deleuze un modo di formazione concettuale, potremmo parlare di *verità-ponte*, che spiega il legame del figurale con le mutue interpretazione tra mondi.

L'agilità interpretativa che il figurale richiede è pari alla pretesa dei discorsi di uscire dai domini che li fondano e sottendono. Il figurale è una forma di interrogazione dei confini discorsivi in cui si radica; esso confida nell'oscurità dell'evidenza figurativa, perché ne cerca un doppio fondo immanente che la spieghi, che le garantisca una significanza al di là della sua prosaica esistenza. Anche per tale ragione pedinare i ragionamenti figurali è infine inseguire delle cifre stilistiche, l'estasi discorsiva di un enunciatore che non si accontenta del mondo possibile che ha adibito: esso dà senso così come ne chiede in contraccambio. Il figurale non è che il crocevia degli scambi di senso tra mondi. Infatti, il ruolo antropologico detenuto dal figurale dipende dal fatto che il mondo dell'esperienza, così come ogni mondo fittivo elaborato a fini esplicativi, non possono mai garantire una totalizzazione del senso. Ciascun mondo riserva all'osservatore una specifica cecità che solo un altro mondo si presterà a colmare per via traspositiva. Di fatto, è l'amalgama plastico-figurativo tra questi piani di riferimento che si interpretano a vicenda ad essere denominato *figurale*. Qualsiasi gioco linguistico non è autoconcluso, reclamando un "pluriverso" di riferimento (una molteplicità di mondi) il cui attraversamento si fonda su una gestione del senso figurale (in Peirce essa viene chiamata *musement*).

Il figurale sposta il nocciolo della posta ermeneutica; non si accontenta, ad esempio, di un livello letterale e di uno allegorico, ma si interpone tra di essi; non si limita a riconoscere un parallelismo tra processi situati su piani diversi, ma si frappone come cerniera che ne rimotiva la co-occorrenza dentro lo stesso testo.

Nel comprendere la figuraltà si spiegano altre due questioni care a questo libro: riconoscere l'importanza attribuita da Lynch agli spazi anfrattuosi e dipanare il ruolo giocato da punti di vista eccentrici che si offrono come cardini esplicativi di specifiche anamorfose discorsive. La figuraltà lynchiana ha significativamente come proprio terreno elettivo gli interstizi e i passaggi connettivi; la significazione deve intercorrere tra mondi diversi, universi figurativi di primo acchito incommensurabili. All'interno di percorsi anfrattuosi si possono offrire solo ritratti sghembi e deformati, ma basta trovare il giusto punto di vista per cor-

reggere l'anamorfoosi discorsiva e ripervenire a un paesaggio di valori nuovamente omogeneo, ancorché privo delle abituali costrizioni pragmatiche legate al corpo. Lo spazio figurale ha un potenziale emozionale proprio perché apre illimitatamente l'orizzonte destinale delle trasformazioni, ma nel contempo è conturbante perché la corporeità, in cui si radica la prestazione semantica delle emozioni, risulta spiazzata.

Non pretendiamo di aver fatto completamente luce sulla nozione di figuralità (cfr. Basso 2003a, p. 29-31; Basso 2004) dato che si pone al crocevia di alcune delle questioni più dibattute attualmente in semiotica, ma ci premono se non altro due cose: la prima è che tale nozione possa trovare chiarimento nell'emergenza sistematicamente rilevata del *figurale* lungo le analisi dei film (in fondo, non c'è nulla di meglio dell'opera lynchiana per esemplificarne il ruolo poetico e le poste ermeneutiche correlative); la seconda cosa che ci interessa è finalmente fuorcludere ogni concessione all'ineffabilità del senso e offrire buoni elementi per riconcettualizzare opportunamente la nozione di *polisemia*, senza che essa divenga l'*atout* per attribuire al testo una qualsivoglia significazione.

4. Principi di (in)determinazione del senso

4.1. Prima premessa: teoria ed arte

Ogni discorso contiene una piega auto-osservativa; talvolta, tale piega diviene preminente e il dire diviene fondamentalmente autorappresentazione di colui che lo enuncia. Quando ciò accade nel dominio della teoria si parla sdegnosamente di "discorso accademico", quando ciò si dà nel campo dell'arte si suole riconoscere l'espressione di un soggetto lirico. In entrambi i casi siamo di fronte a ruoli stereotipati e socializzati; di accademismo si pecca perché ciò che dovrebbe essere discorso in grado di creare commensurabilità di sguardi sugli oggetti di studio trascelti si traduce in una messa in scena del proprio ruolo e dei propri saperi. All'eccesso "vestimentario" dell'accademico, si contrappone la capacità dell'artista di sapersi mettere a nudo.

Questa triviale contrapposizione è figlia di una divisione tra arti e scienze, molto sedimentata nella cultura occidentale. Se il teorico affaccia troppo sé stesso diviene impressivo, se un cineasta si fa troppo teorico diviene accademico. In ogni caso, il senso del proprio fare dipende dalla pratica e dal dominio sociale in cui si contratta la pertinenza del proprio agire. Questo senso costituito all'interno di un quadro socioculturale, in costante divenire, non è tuttavia mai una certezza, ma solo l'ultimo dei patteggiamenti possibili sulla sua locale *tenuta*, sul suo reg-

gere, almeno momentaneamente, un ordine di motivazioni.

Ora, teoria e arte, forse a forza di pensare la loro “moderna” disgiunzione, hanno cominciato a trovare sempre più spesso l’occasione di una convergenza, talvolta anche con qualche rischio di dissoluzione identitaria: la teoria tende a divenire *tout court* riflessione epistemologica e l’arte rischia di rifluire nella filosofia di sé stessa. Queste tensioni, in realtà, non sono che l’esito ultimo di un movimento che ha sempre attraversato pratiche teoretiche e pratiche artistiche: vale a dire, tenere in qualche modo assieme la ricerca di una logica dei valori e il confronto con la loro pregnanza.

La crisi che ha nome “postmodernità” abbraccia il principio di “chiarezza” nel mentre con ciò rivela la sua stessa cecità. Si può dire o comprendere chiaramente solo ciò che è già familiare, e quanto all’estro, esso può vantare estraneità solo purché chiunque si possa sentire cittadino della “terra di nessuno” rappresentata dal testo artistico. La polisemia del testo estetico appare come democratica preservando l’insindacabilità dell’esperienza di ciascuno.

4.2. Seconda premessa: la polisemia “virtuosa”

Ciò che non si può perdonare alla complessità si può scusare alla polisemia: essere respinti, sulla via del senso, da un testo ricalcitante è fatto ben diverso rispetto al cogliere la diffrazione dei sensi possibili di uno stesso film. Nella tradizione esegetica il passaggio di significato in significato, spostandosi dalla “letteralità” verso l’allegoria, è sempre apparso come discorso che ripartisce sensi in funzioni di diverse competenze e che prefigura un percorso di apprendistato – almeno per un interprete inappagato di quanto ha già compreso – verso l’illuminazione.

La polisemia dei livelli di lettura si è allora sempre coniugata con determinazioni di senso, il cui radicamento testuale e il cui credito ermeneutico possono essere attestati. A questa polisemia “rivelatoria” ma paradossalmente “illuministica” (almeno in nuce), si contrappone la sua declinazione romantica, dove essa diviene “ambiguità insolubile” dell’opera d’arte nel bacino artificiale della teoria. Ancora oggi si sostiene che l’opera d’arte «non afferma nulla, ma suggerisce; non si rivolge affatto al concetto ma all’intuizione» (Serceau 2004). Al pedagogismo della polisemia determinabile si sostituisce il “libertarismo” delle ricezioni proprio della polisemia dell’indeterminazione del senso.

Oggi, godono di buon mercato le teorie di brillante chiarezza sull’aperta oscurità semantica del film, sulla presenza di una “indicibilità” residuale propria ad ogni assalto interpretativo e di ogni metodologia descrittiva.

4.3. *Il nodo teorico*

Il termine “polisemia” ha avuto piena cittadinanza negli studi linguistici fin da Michel Bréal, ossia il padre della semantica contemporanea. Ben lontano dall’idea di un significato codificato in lingua e riconducibile a una logica, Bréal riteneva che «in rapporto a noi, il senso vero delle parole è sempre l’ultimo». Leggendo con accortezza anche Saussure, si scopre che non esistono significati letterali e che ogni linguaggio vive del suo essere speso e manipolato all’interno di produzioni discorsive e pratiche comunicative. Ciò vale anche per ogni linguaggio “privato”: «che la lingua sia, ad ogni momento della sua esistenza, un prodotto storico, ciò è evidente. Ma che a ogni momento del linguaggio questo prodotto storico rappresenti nient’altro che l’ultimo compromesso che accetta la mente rispetto a certi simboli, ciò è una verità ancora più assoluta» (Saussure 1974, p. 23).

Non solo dietro una stessa *lessia* (parola) possono nascondersi più *semie* (accezioni); si tratta di pensare che il significato è in realtà nient’altro che il senso che i segni acquisiscono all’interno dei testi una volta che questi vengono messi a significare. Ci “giochiamo” il senso dei testi, saturando in maniera più o meno densa, a seconda della pratica interpretativa in corso, i tratti che li definiscono. Parallelamente, analizzare i testi significa cogliere quale ruolo essi giochino nel mappare dei percorsi di senso possibili, e quindi disponibili al fruitore. Interpretare non è analizzare; l’analisi di un testo non è che la perizia su un bene storico (l’oggetto culturale) ereditato.

Si possono quindi distinguere: a) una polisemia intralinguistica (pluralità di accezioni virtualmente disponibili); b) una polisemia intratestuale (pluralità di percorsi di senso attualizzati dal discorso); c) una polisemia interpretativa (pluralità di modi di mettere a significare il testo). Si potrebbe pensare di riservare il termine di polisemia al caso (a), parlare di *pluri-isotopia* per (b) e di *multi-interpretabilità* per (c)³.

Si può pensare allora che ogni interpretazione realizzi uno dei percorsi di senso disponibili, offerti e preallestiti cioè da un certo oggetto culturale, sciogliendo così localmente la polisemia in una determinazione di significato. Le cose non sono tuttavia così semplici: il testo non è un dato di fatto, ma è il frutto di una serie stratificata di costituzioni (articolazioni tra espressione e contenuto) che lo colgono in quanto *configurazione sensibile*, in quanto *prodotto* e in quanto *discorso*. In secon-

³ Tuttavia, si dovrebbe subito aggiungere che tali livelli sono incassati l’uno sull’altro, per cui si riesce ad individuare un valore semantico (*sema*) anche in funzione dell’*isotopia* che le strutture testuali profilano nonché della prospettiva interpretativa in atto.

do luogo, nell'ammettere che il testo dipende dal modo con cui viene messo in prospettiva da una pratica interpretativa, non si elimina il fatto che esso possa restare persistentemente *ambiguo* o *indeterminato* sul piano semantico. Vediamo di delucidare molto brevemente questi due punti.

1. Ogni testo viene costituito come tale all'interno di una certa pratica interpretativa. Per esempio, è ben diverso mettere a significare un film come opera d'arte o come documento storico. Inoltre, espressione e contenuto di un testo non sono già dati, ma si costituiscono congiuntamente a seconda della prospettiva con cui si assume la loro realizzazione materiale⁴. Per esempio, posso cogliere un film come una *configurazione sensibile* che entra in relazione con la mia esperienza percettiva; oppure, assumere il film come *traccia* del processo di produzione che lo ha realizzato, pur consapevole che si possono costruire false tracce (quello che conta per me è allora la *memoria discorsiva*, ossia quell'archeologia genetica significata dal testo stesso); o infine, cogliere il film come una realizzazione linguistica, ossia come un *discorso* che espone un'argomentazione, un racconto, ecc. Tali costituzioni procedono in parallelo e rimangono in memoria, stratificandosi e connettendosi, lungo la pratica fruitiva di un testo.

2. Il senso non è proprio né del testo, né della testa dell'interprete, ma della loro relazione, del loro accoppiamento. Il senso non è riducibile a un pacchetto di significati attribuiti ai testi (né tanto meno ai segni), né può essere identificato con le inferenze cognitive che ci permettono di risalire a un ordine di relazioni (per esempio, causali) tra fatti. Il senso è funzione di un punto di vista assunto rispetto a una configurazione di valori in cui si è in qualche maniera coimplicati. Se è possibile determinare un "paesaggio di valori" in gioco, il loro *valere* resta sempre e soltanto interno a un'interrogazione inesauribile: ogni risposta intorno al *valere* si apre sul senso di darsi tale risposta (ricorsività delle poste di senso). Il senso può solo essere gestito, anche per i suoi movimenti inflazionistici (desemantizzazioni) e i suoi improvvisi ammanchi. Ecco allora che i testi non hanno la polisemia come destino eventuale, e solo entro certe pratiche (quelle artistiche); essi sono fin dall'inizio un modo di cercare di arginare l'instabilità e la diffrazione incontrollata del senso. Per questo, reclamare i testi come un territorio di commensurabilità intersoggettiva dei percorsi interpretativi non è rivendicazione normati-

⁴ Accanto alla *polisemia*, la *semiotica* ha posto la *poli-femia*, ovvero – evitando i tecnicismi – la possibilità di costituire in modi plurimi non solo il significato, ma anche il significante (si veda Greimas 1972).

va speciosa e “antidemocratica” (ognuno potrà pur dare il senso che vuole), ma l’opportuna riconduzione alle pratiche sulla base delle quali sono stati prodotti (dalle “tavole della legge”, ai “contratti”, fino ai “quaderni degli appunti”). *Linguaggi* per poter cercare di stabilizzare minimamente la semantica dei segni, *testi* per tentare di rendere nuovamente accessibili percorsi di senso che sono già stati possibili, *riti e istituzioni* per cercare di garantire una proceduralità ripetibile delle pratiche, *domini culturali* diversificati (scienza, religione, diritto, arte, ecc.) per cercare di delocalizzare e rinviare la continua, potenziale reinterrogazione sulla sensatezza dell’agire: sono questi gli assi grazie ai quali una cultura si presenta come un grande progetto di gestione del senso.

Quanto abbiamo detto ci permette di ritornare allora sulle premesse di partenza. In primo luogo, l’auto-osservazione dell’artista, quand’anche metta al centro sorgenza e instabilità del *valere* dei valori, non è affatto forzatamente intuitiva ed estranea alla teorizzazione. Inoltre, c’è differenza tra il manierismo accademico della ricerca e la sua esigenza di complessità: dalla scienza e dalla logica si è cooptata l’idea che se si è davvero compreso qualcosa, allora lo si può spiegare anche, con parole semplici, alla propria nonna. Sotto questa idea riposa una concezione referenziale del senso: si tratta di spiegare qualcosa di oggettivabile ed esterno ai linguaggi. Non appena si colga il senso come l’ordine di motivazioni delle nostre pratiche, in cui le cose divengono oggetti culturali e gli stati di cose vissuti di significazione, ecco che la teoria, – essa stessa vissuta come pratica –, ha in memoria l’incapacità di sciogliere definitivamente le poste di senso in significati determinati. La teoria non può che avere la forma dell’auto-interrogazione di una cultura e del suo modo di gestire il senso.

4.4. Fenomenologia testuale

Il linguaggio cinematografico non ha sedimentato una morfologia e una sintassi sufficientemente stabili; per esempio, non si dà la possibilità di fare una cernita dei segni che lo costituiscono, né di evincere una grammatica coerente, unificata, condivisa. Tuttavia, il testo non ha di per sé stesso una definizione morfosintattica (come invece la frase nel linguaggio verbale), e ciò non crea quindi nessuna problematica specifica per una semiotica del cinema. Interpretare un testo cinematografico vuol dire coglierlo come una configurazione sensibile, come un prodotto e come un discorso. In tutti e tre i casi ci sono articolazioni tra espressioni e contenuti. In tal prospettiva, non c’è nessun senso *indicibile*; per un verso, perché a ogni livello vi è articolazione (e quindi enunciazione); per l’altro, perché non si può equiparare il senso con la deter-

minazione di significato propria di un'asserzione. Le strategie estetiche di un film si connettono sia al suo essere appreso percettivamente, sia al suo essere rinviato ai processi che lo instaurano, sia al suo essere colto come un discorso. Se parliamo di *immagine filmica* essa compare a pieno titolo in tutti e tre questi versanti: è un'immagine da percepire, da cogliere come traccia di una produzione, da assumere come parte integrante della discorsività e della narratività del film. Se prendiamo l'incipit di *Persona* di Bergman, vediamo come il film problematizzi sia il suo potersi profilare come discorso autonomo rispetto ad altri discorsi (la-certi di altri film che conquistano il piano dell'immagine), sia la stabilizzazione del suo essere un prodotto di immagini e suoni (viene simulata una proiezione difficoltosa, piena di inceppamenti e persino di combustioni della pellicola), sia la sua possibilità di offrirsi come configurazione sensibile sostenibile allo sguardo (il gradiente di luce è a tal punto intenso da risultare accecante).

La cultura umana si basa proprio su una moltiplicazione degli accessi al senso, tanto per i testi quanto per ogni porzione di mondo esperibile. Stacco un piccolo ramo da un albero e lo immergo nel ruscello. Lo guardo immerso nell'acqua e posso godere del modo con cui il suo formante rettilineo si torce; nel contempo, interpreto quella deformazione come *fittiva* (il ramo non si è affatto piegato) oppure metto a significare la non-deformazione originaria come memoria della capacità di quel ramo di resistere nel tempo alla forza del vento e della pioggia.

La semantica del testo filmico non rinvia banalmente alla realtà, ma si confronta con le stratificazioni di senso che hanno già costituito quest'ultima, per altra via, come mondo significante. Il cinema potenzialmente può parlare della realtà reinterpretandola (discorso); può essere in contiguità con un quadro di realtà entro il quale i suoi segni si sono prodotti (traccia); può porsi come un'esemplificazione di realtà da mettere a significare lungo la sua apprensione percettiva. Nel primo caso, il film si pone come l'anello di una concatenazione di discorsi e di una *inter-semantica*; nel secondo caso, il film si pone come una *promessa* di *indicalità*, ossia come una traccia *sub iudice* (può pur sempre mentire) che mi indica i fattori profilmici e tecnologici che sono stati alla base della sua produzione; nel terzo caso come un terreno di esperienzialità.

Per parlare di *polisemia al cinema* abbiamo allora provveduto a un sgombero di equivoci:

- a) non essendoci una "lessicologia" del cinema, non ci sono neppure delle *semie*, delle accezioni semantiche dei segni cinematografici; inutile parlare di polisemia a questo livello;
- b) tutti i testi hanno più livelli di significazione, dato che non possono

- emancipare del tutto la loro discorsività dal loro essere anche configurazioni sensibili e prodotti; anche qui è inutile parlare di polisemia, dato che siamo di fronte a un carattere generale della testualità;
- c) per tale ragione, la polisemia non è affatto più intrinseca alle immagini rispetto ad altri segni;
 - d) il senso non vive di determinazioni statiche (codificazioni, significati letterali, rinvii ad oggetti, ecc.), ma di gestioni locali necessariamente dinamiche e puramente tentative;
 - e) l'eventuale polisemia di un film dipende dallo statuto che gli si ascrive o comunque dalla pratica entro cui lo si mette a significare (per esempio, la saturazione semantica – attraverso percorsi interpretativi multipli – a cui si sottopone un film storico non trova riscontro nel modo con cui approcciamo un testo documentario, cfr. Basso 2003c).

Una volta che comprendiamo che il film non è riducibile né a bit di informazione, né a contenuto proposizionale, ecco che lo riscopriamo come un modo di configurare dei territori significanti articolabili con dei percorsi di senso praticabili ed esperibili. Il senso vede la presupposizione logica o la concatenazione di causazioni come uno dei modi di potersi costituire, ma (s)fortunatamente non il solo; se i testi sono rfigurazioni di esperienze – o per documentarle, o per trasfigurarle nei mondi possibili della finzione – dobbiamo prendere atto che essi non possono che introiettare le comuni esigenze di connettere snodi della nostra esistenza individuale o sociale in cui le decisioni non trovano quasi mai condizioni necessarie e sufficienti per potersi esercitare. La narratività è propriamente tentare di districare, e connettere nel contempo, l'eterogeneità dell'esperienza del *valere* dei valori. In questo senso, non vi è nulla di più plastico della narratività rispetto agli ammanchi di senso e alle improvvise torsioni del *valere*.

4.5. *Contratti spettatoriali e nuove gestioni del senso per il film contemporaneo*

La storia delle forme cinematografiche ci insegna come il cinema abbia sempre ricontrattato con lo spettatore l'articolazione tra strategie testuali e tattiche fruite. La rete di relazioni (l'accoppiamento) tra film e fruitore entro cui si produce il senso ci ricorda che è accreditabile tanto l'idea che il testo sia costituito e "promosso" al senso dall'interprete, quanto quella che ci ricorda che lo spettatore rimane irretito entro le maglie strutturali della testualità. I testi fruttano senso perché sono territori seminati dagli spettatori, ritagliando delle loro parti in funzione

dell'articolazione di significati. Nel contempo, i testi anelano spesso a sfuggire al modo regolativo con cui lo spettatore li approccia; spesso, deliberatamente, mirano a depistare il fruitore, a seminarlo e a vincere per distacco nella via del senso. Se abordiamo i testi assumendoli come un *tutto di significazione*, ossia come un insieme coerente di significati, ciò dipende solo dal fatto che l'interpretazione si dispone a reincorporare l'informazione testuale disseminata (il film è di per sé stesso l'emblema della sintesi dell'eterogeneo propria della testualità). E disporsi a cogliere dei livelli di coerenza testuale è cosa ben diversa dal pensare che ogni testo sia intrinsecamente coerente.

Il mondo finzionale di un film palesa il suo deficit costitutivo di senso; è un mondo slabbrato, incoerente, pieno di falle. Tuttavia, proprio questi ammanchi, questi feritoie insanabili di un "castello" testuale che non sta in piedi, proprio questi anfratti nel tempo e nello spazio figurativo si rivelano pertugi che permettono l'accessibilità a un altro mondo finzionale, per certi versi ancora più instabile e incoerente, ma che può entrare con il primo in un rapporto di mutua interpretabilità. Il senso diviene un gioco di specchi, di sguardi incrociati, di raddoppiamenti e di distintività che "fanno la differenza": nulla meglio del cinema di David Lynch può esemplificare questo filone dell'estetica cinematografica contemporanea, che sfocia infine in soluzioni ancora più estreme.

Il film diviene un'amorfo costantemente riproducentesi e una *mise en abyme* di mondi possibili in cui si perde all'infinito la loro gerarchia (*Mulholland Dr.*). Ciò che si patteggia con lo spettatore è la passeggiata tra questi mondi dove l'uno fa proprio il materiale figurativo dell'altro, sottoponendo ogni cosa a una modificazione identitaria. Ovvio che il sogno sia ciò che massimamente può esemplificare questa capacità di cooptare degli stimoli esterni (il sole, la sveglia, ecc.) trasformandoli in elementi interni al mondo onirico. Camera di decompressione o di riattivazione di affetti, questo tipo di cinema trova la propria ragion d'essere nella liberazione dalla figuratività stereotipica e dal principio di individuazione. Per esso non esistono che singolarizzazioni, incontri pregnanti con valori incontaminati da ogni retaggio, dato che il ricordo dei viaggi in terre dove tutto cambia non è che memoria al negativo di ciò che non potrà più essere. È un cinema che si avventura nel senso, che si apre al suo accadere, pur nella tenue nostalgia per come esso si è dato e non si darà più. Non c'è più nulla da comprendere o da investigare. Proprio quando il *nonsense* si affaccia a un dato livello, esso rivela che non possiamo non riscattarlo al senso a un qualche altro livello.

5. *Il cinema sperimentale di David Lynch*

Il cammino cinematografico di David Lynch parte dalle arti plastiche e dalla tradizione del cinema sperimentale⁵. Di quest'ultimo sposa alcuni caratteri che saranno in qualche modo un bagaglio estetico di riferimento anche per i lungometraggi successivi.

- a) Il rifiuto della forma classica del “racconto” per immagini a favore di un modello musicale nella concatenazione di episodi discorsivi; ciò non significa l'abbandono di qualsiasi narratività, dato che quest'ultima finisce per l'essere il modo con cui l'uomo tratta e connette i valori semantici all'interno di una forma di vita (è quindi coestensiva al senso). Il modello musicale e il recupero della tradizione delle arti visive apportano l'idea, in tale prospettiva, di una narrativizzazione di forme figurative e plastiche, al di là di qualsiasi “storia” classicamente da raccontare.
- b) La narrativizzazione dell'esperienza percettiva; al posto dell'originalità di una “storia” che solitamente regge l'interesse per un film, avremo allora una predilezione per esperienze sensibili anomale, stati percettivi alterati, apprensioni del mondo sensibile del tutto eccentriche; tali modi di percepire e sentire sono narrati attraverso un'immersione nell'esperienza di personaggi che non hanno nulla da dirci; si offrono solo come mediazione per accedere ad altri “sentire”.
- c) Sul piano discorsivo, all'omogeneizzazione del materiale, propria del cinema finzionale classico e pensata come necessaria ad ottenere una “trasparenza di scrittura”, si sostituisce, nel cinema sperimentale, una mistura di materiali eterogenei. Si insiste con ciò su effetti di de-realizzazione, operazioni di decontestualizzazione, strategie di ibridazione, ricezioni per sedimentazione e stratificazione di immagini e suoni di diversa provenienza e di differente materia dell'espressione.
- d) Il cinema sperimentale “sperimenta” non solo sul piano dell'evoluzione delle forme cinematografiche, ma anche sul terreno dell'esperienza spettatoriale, cercando di fare leva su specifiche risposte sensoriali, anche irriflesse, e sulla attivazione di specifici regimi percettivi; ciò che connette la valorizzazione del puro materiale plastico e figurativo e della sua disposizione sintattica al racconto di un'esperienza percettiva è il fatto che il piano dell'espressione stesso del testo filmico diviene oggetto di una apprensione sensibile (il film sullo schermo ha un impatto esteso, ossia sul nostro corpo di spettatori).
- e) Rispetto alla restituzione delle forme sensibili del mondo, si tende a

⁵ Si rinvia innanzi tutto al contributo di Jean Mitry (1967).

polemizzare con presunte vocazioni intrinsecamente realiste del cinema, connesse alla sua natura fotografica e si insiste piuttosto sulla possibilità di compiere un lavoro di elaborazione di forme plastiche e di stilizzazioni della figuratività del tutto emancipato dal rispecchiamento del mondo naturale e del paesaggio sociale. Si tratta di un lavoro “costruttivista” che può mirare, come è avvenuto in pittura, a una purezza dei pattern plastici (cinema astratto) e a una ostensione della onnipotente creazione morfogenetica in possesso del cineasta.

- f) Una parte consistente del cinema sperimentale ha teso a dissoculare un intero immaginario collettivo, in qualche maniera “rimosso”; per tale ragione esso affonda così spesso su temi quali l’attività onirica, la violenza, la sessualità, e in particolare l’omosessualità, le persone diversamente abili, ecc.

Lynch, poco influenzato dal concettualismo, dominante nelle arti visive, così come dall’*underground americano* (Mekas, Warhol, ecc.), sembra poco incline anche a rieditare l’esperienza delle avanguardie storiche, pur facendone in qualche maniera tesoro. Fa proprio piuttosto lo sperimentalismo che ha magnificamente attraversato il cinema d’animazione e se riprende, in qualche modo, la tradizione del surrealismo, questa è già filtrata della sua versione americana, quella elaborata, per intendersi, da una figura straordinaria quale Maya Deren.

L’originalità del cinema lynchiano rende tuttavia ancora più pretestuosa la sua riconduzione generica a una genealogia di opere; si tratterebbe piuttosto di ricostruire il sistema di pertinenze e il quadro culturale della pratica produttiva e ricettiva entro cui Lynch forgia il proprio modo di fare cinema.

6. Indicazioni di lettura

Non solo ad ogni film è dedicato un capitolo, ma ognuno di questi gode di una sufficiente autonomia, il che permette al lettore di ricostruire un proprio itinerario. Detto questo, si consiglia, al lettore meno esperto, di non approcciare il libro in maniera cronologica, dato che i primi cortometraggi, per la loro complessità, hanno richiesto la convocazione di una strumentazione teorica piuttosto elaborata. Per l’esperienza didattica di questi anni, abbiamo scelto di lasciare il capitolo su *The Elephant Man* in una versione più piana e semplificata, che se non inficia l’interpretazione del film, si offre non meno come una introduzione rallentata e progressiva al mondo poetico di Lynch. Vi sono peraltro delle piccole (ma ovviabili) propedeuticità, e per esempio si consiglia

di leggere il capitolo dedicato a *Eraserhead* prima di quello che indaga *Wild at Heart*.

Resta da precisare che la lettura di ciascun capitolo non può che essere coadiuvata dalla visione preventiva del film relativo; in un'epoca di strumenti multimediali e di accessi alle fonti piuttosto agevoli ci è parsa una preoccupazione del tutto fuorviante quella relativa a una eventuale trascrizione del testo (tra l'altro, inevitabilmente votata allo scacco).

7. *Postilla alla seconda edizione*

Questa seconda edizione apporta qualche piccola correzione, ma lascia sostanzialmente inalterata l'analisi dei diversi film. Detto questo, essa presenta invece una radicale e cospicua novità nella riformulazione interpretativa dell'ultimo lungometraggio di Lynch, ovvero *INLAND EMPIRE*. Se nel libro precedente erano state stese una pur nutrita serie di note ma sulla base di due sole visioni del film, qui è invece contenuta un'analisi di ampie dimensioni, la quale mira a ricostruire, forse per la prima volta, l'organizzazione significativa di una delle opere più temerarie della storia del cinema. Inoltre, le opzioni di metodo e il taglio interpretativo adibiti per questo film pensiamo possano attagliarsi all'analisi di quello che ci appare il futuro aperto del cinema. Per tale ragione, l'inserimento di questa analisi, decisamente la più estesa, cambia anche l'immagine generale del libro, tematizzando il possibile scenario che inquadrerà il contratto narrativo tra regista e spettatore. Completa il libro, infine, un rapido aggiornamento interpretativo sulle ultime opere brevi del regista americano.

Bologna, 20 aprile 2008