

## UNA RISPOSTA A DAVID F. WALLACE

# Che cosa vuol dire “lynchiano”

di **PAOLO PECERE**

«Harry, non ho idea di dove questo ci porterà, ma ho la netta sensazione che sarà un posto meraviglioso e insieme strano». Queste parole dell'agente Cooper di *Twin Peaks*, a proposito delle indagini sull'omicidio di Laura Palmer, raccontano quel che è stato per trent'anni il cinema di Lynch: un viaggio alla scoperta di un'ambiguità che ci riguarda. Eppure, dopo che mille versioni addomesticate di quel viaggio sono filtrate nel cinema e nell'immaginario occidentale tutto, non sappiamo ancora dare un senso preciso a un aggettivo ormai insostituibile, che si dovrebbe spiegare nelle scuole: 'lynchiano'. Secondo una diffusa tesi anticoncettuale, il cinema di Lynch andrebbe soprattutto "sentito", come uno stupore lisergico; i suoi film si svilupperebbero liberi come un sogno, in cui non c'è una logica; Lynch - lo «zar del bizzarro» - ci offrirebbe in presa diretta le sue strane (e malate) ossessioni.

Esistono al contrario tesi iperconcettuali, che prendono l'incerta intenzionalità delle opere di Lynch per l'invito a una festa ermeneutica in cui c'è spazio per ogni sorta di teoria psicoanalitica (Zizek), narratologica o metafisica (su [mulholland-drive.net](http://mulholland-drive.net) si trovano 27 interpretazioni del film, tra cui tutto è un sogno e *universo parallelo II*). Lo stesso Lynch (nelle interviste ora tradotte per **Minimum fax**) si compiace di questi eccessi: è anticoncettuale nei primi anni, ma col tempo diventa anche spericolatamente speculativo. Prima dice cose come: «Giri l'angolo ed eccola. Lei è l'idea. Sei innamorato. E lei è la storia», e: «Le parole "segreto oscuro" sono bellissime». Poi: «È questo il campo unificato: non è manifesto, è un nulla. Ma da esso ha origine tutto. Molto bello. La scienza vedica lo ha sempre sostenuto, e ora lo dice la scienza moderna: tutto ciò che esiste è emerso da questo campo unificato... E si riduce tutto al sé che conosce se stesso». Nel suo abbinare in modo tutto americano ingenua metafisica e pragmatismo, Lynch appare a molti ammiratori europei (ipercritici e sistematici) come un enigma: vuole narrare (realisticamente) del sogno e dei processi mentali, o (fantascientificamente) dei confini della realtà? È un vano dilemma, ma non si può rispondere, a chi domandi come si scioglie:

“mistero”. Il termine “lynchiano” finirebbe con l'essere una smorfia infantile (che Lynch stesso non disdegna) per nascondere la nostra insipienza sotto la maschera dell'eccentricità e dell'ironia. Un artista simpatico come David Foster Wallace (nel 1995) provò a definire il termine “lynchiano” come un tipo di sguardo ironico tale da mostrare la presenza di un aspetto macabro e surreale nelle cose più banali. Coglieva così un aspetto derivativo del lynchismo, ma non la sua essenza, che però intravedeva trattando del modo in cui Lynch ci colpisce come spettatori: l'inquietudine suscitata dai film di Lynch dipenderebbe essenzialmente dall'indissolubile mescolanza di bene e male nei suoi personaggi, che disturba il moralismo implicito nella fruizione cinematografica, per cui prima o poi localizziamo il male (nel colpevole, o anche nell'inconscio) e ci andiamo a fare una birra. Per questa sua capacità di provocare radicale disagio (e gioia) in uno spettatore ipersaturato di tv e ironia, e scuotere la morale con una rappresentazione amorale, Lynch entra in un canone “fine secolo” che ci portiamo dentro (per intenderci: in Austria c'erano Freud, Schnitzler, Lang; in California cent'anni dopo: Damasio, Wallace, Lynch). Sul serio? Pensate, più che al surrealismo, ad alcune costanti narrative dei film di cui Lynch ha curato anche la sceneggiatura (*Eraserhead*, *Velluto blu*, *Strade perdute*, *Mulholland Drive*, *Inland Empire*):

1. Un gesto mosso dal desiderio (più o meno direttamente sessuale) rivela a personaggi inizialmente ingenui lo strettissimo intreccio di candore e brutalità (sempre fusa a perversione sessuale) che attraversa il mondo in cui vivono, per poi scoprirsi radicato in loro stessi. 2. L'elaborazione di questa scoperta è lentissima e propriamente infinita. Mancando totalmente l'introspezione, i personaggi scorgono le proprie istanze psichiche sotto forma di apparizioni di altri personaggi e di visioni escatologiche in un mondo che appare sempre più a doppio fondo. A un certo punto intuiscono di essere molto diversi da come si credevano («Tu sei come me», dice il crudele perverso al ragazzo in *Velluto blu*; e Betty in *Mulholland drive* si trova morta in un letto). Tutto questo è associato di solito, esemplarmente, al mondo dello spettacolo, perché è qui che le persone si sdoppiano, si lasciano possedere dai personaggi, divengono scena muta per conflitti che si combattono entro le mura della coscienza. 3. Non c'è davvero ritorno all'ingenuità, che in realtà si scopre esser stata una sorta di torpore (la vita degli abitanti di *Twin Peaks* prima della tragedia collettiva), da cui il sogno e la visione risvegliano. L'approdo è forse una seconda ingenuità in cui è difficile credere fino in fondo (almeno se non si è Lynch) o piuttosto uno smarrimento infinito.

Che si tratti dell'una o dell'altra cosa sta a noi giudicarlo: perché improvvisamente (ghost track!) ci ri-

troviamo inclusi nel processo narrativo, privi dei consueti meccanismi di orientamento tipici dei film in cui si capisce chi sono i personaggi. Certo, il tutto appare spesso ridicolo e irritante; ma proprio perché i simboli freudiani sono tanto grotteschi, e i personaggi-maschera assolutamente convinti della propria serietà, restiamo immobili e li lasciamo entrare in noi come figure macchiettistiche: mentre sono cavalli di Troia. Ed ecco il punto: se i film di Lynch, come diceva bene Wallace, costituiscono una «ventata d'aria fresca» rispetto al cinema che ci mantiene nel torpore con effetti spettacolari e lallazioni di cliché moralistici, se sono più veri e più realistici, ma è altrettanto vero che anch'essi sfruttano quel nostro torpore come una debolezza, è necessario schiaffeggiarci e analizzare un po' che cosa ci stanno facendo. E scopriamo che il surreale è un segnale, l'ironia un lasciapassare, mentre "lynchiano" è il dubbio sulla nostra stessa integrità di coscienza.

Per es. negli ultimi due film di Lynch, la protagonista si moltiplica in vicende alternative, la narrazione si snoda in un labirinto infero in cui non ci sono chiaramente un inizio e un piano letterale. Studi psicologici o realtà parallele? Non lasciamoci sviare da teorie sui fantasmi, che ci stanno parlando di noi. Si può paragonare questa vicenda a quel che secondo il Libro tibetano dei morti accade all'anima di chi muore: prima di rinascere vede figure maligne e benigne che l'attraggono, e a seconda di come reagirà si deciderà la sua reincarnazione o la sua illuminazione. Ma non siamo in Tibet e - frena lo stesso Lynch - quello stato di transizione è adesso: esperire la mescolanza di mondi paralleli «non è diverso dall'essere semplicemente un essere umano sulla terra (...) A seconda degli stati che attraversiamo vediamo cose sempre diverse». Ecco dunque il finale di *Inland Empire* (2007), l'ultimo film di Lynch: quella stanza abitata da personaggi dei suoi diversi film dove l'autore si concede un omaggio metacinetematografico in stile Otto e mezzo. Nikki è seduta al centro del salone, finalmente calma dopo tante labirintiche incarnazioni. Forse non si è mai mossa da quel divano (Lynch: «Il viaggio di noi esseri umani va da qui a qui»). In questo spazio il brutto e il bello, il bene e il male, non compaiono più separati. La coscienza, riconoscendo la propria interna molteplicità, smette di lacerarsi. Comincia una danza collettiva (su *Sinnerman* di Nina Simone: «o peccatore, dove fuggirai?») prima che io mi possa domandare: dove sono (io)? Così si scioglie il mistero, e Lynch può concedersi di far pronunciare (è l'ultima battuta, della donna che entra e contempla il salone) due parole ingenuie di cui assaporo finalmente la gioia: «è bellissimo». I personaggi incontrati nel viaggio sono qui: ma quei molti sono io, e questo me siete voi.

