

Paolo Sebastiano Lanzi

Pupazzi di neve. David Lynch fotografo e l'*Unheimliche*

1. *David Lynch artista (non solo) visivo.*

Più che come artista David Lynch è prevalentemente conosciuto come regista, non solo per i suoi lungometraggi, tra cui, fra i più noti, *The Elephant Man* (1980), *Velluto Blu* (*Blue Velvet*, 1986), *Cuore Selvaggio* (*Wild at Heart*, 1990), *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, 2001), ma anche per la serie televisiva *Twin Peaks* (1990-91), di cui

Lynch ha ideato il progetto generale e diretto alcuni episodi. Certamente egli è considerato a livello internazionale un punto di riferimento fondamentale della cinematografia americana contemporanea, come possono facilmente dimostrare i vari premi e i riconoscimenti da lui ricevuti, tra cui il Leone d'Oro alla carriera, conferitogli in occasione della Mostra del cinema di Venezia nel 2006.¹ Ma se alcuni dei suoi film sono ormai considerati dalla critica cinematografica dei classici, citati nei manuali di

storia del cinema, lo stesso non si può dire per i suoi dipinti o per le sue fotografie. Tuttavia varie gallerie e musei si sono interessati, negli anni, alla sua attività creativa parallela, coltivata da Lynch con costanza e passione fin dalla giovinezza, ma rimasta nell'ombra, probabilmente a causa delle splendidi luci hollywoodiane. Infatti l'interesse di musei e gallerie, pedine determinanti del cosiddetto "sistema dell'arte", si è fatto via via più intenso dagli anni Ottanta in avanti: basti citare, fra tutte, l'esposizione del 1989 alla Galleria Leo Castelli di New York e quella del 1991 al Museo di Arte Contemporanea di Tokyo. Altre retrospettive importanti da segnalare sono: *The Air is on Fire* del 2007, tenutasi alla Fondation Cartier di Parigi (poi replicata, nello stesso anno, alla Triennale di Milano) e *Dark Splendor* del 2009, al Max Ernst Museum di Bruhl, in Germania, a cui sono seguite le pubblicazioni di cataloghi corposi.²

Proviamo a dare un breve resoconto della varietà dei suoi interessi. Ad oggi l'autore, a sessantasei anni, ha al suo

attivo la direzione di dieci lungometraggi, decine di cortometraggi, episodi per serie televisive, documentari, spot televisivi (tra gli altri citiamo pubblicità per Calvin Klein, Giorgio Armani, Gucci, Barilla, Playstation); video musicali (fra cui lavori per Chris Isaak, Rammstein, Moby), una performance musicale (*Industrial Symphony n°1*, 1989); una decina di interventi come attore, in film propri, ma anche diretti da altri registi; altrettanti dischi pubblicati in collaborazione con altri musicisti, come il compositore di colonne sonore Angelo Badalamenti e il rapper Danger Mouse (l'interesse per intervenire direttamente nella creazione delle colonne sonore e degli effetti sonori, caratteristiche essenziali dei suoi film, è culminato nella pubblicazione nel 2011 di un cd dal titolo *Crazy Clown Time*, di cui Lynch è il solo e unico autore di testi e musica); la pubblicazione sul *Los Angeles Reader*, per nove anni, di una striscia di fumetti dal titolo *The Angriest Dog in the World (Il cane più arrabbiato del mondo)*; la progettazione di mobili, per la ditta svizzera Casa-

nostra AG e per il film *Strade perdute (Lost Highway, 1996)*; la progettazione degli interni per il locale “Silencio” (inaugurato nel 2011 a Parigi e ispirato al suo film *Mulholland Drive*); l’attività letteraria come autore di sceneggiature; e naturalmente una serie consistente di disegni, stampe, dipinti, sculture e fotografie, oggetto delle esposizioni di cui si è detto, realizzati a partire dagli anni Sessanta.³

Lynch non ama rilasciare dichiarazioni che riguardino l’interpretazione del suo lavoro, che lascia ai fruitori o ai critici, anche perché ritiene che ciò che egli stesso potrebbe dire in merito alle proprie intenzioni espressive sia, in fin dei conti, del tutto irrilevante: “l’opera d’arte deve bastare a sé stessa. [...] Talvolta le persone dicono di fare fatica a capire un film, ma penso che in realtà capiscano molto di più di quanto si rendano conto. Perché abbiamo tutti ricevuto il dono dell’intuito: possediamo davvero il talento di intuire le cose”.⁴ Secondo Lynch, sono le opere che ci parlano e che continuano a destare reazioni in noi,

anche dopo la scomparsa dei loro autori, quando ormai non possiamo porre loro domande in merito al significato delle stesse. Lynch mostra una certa sfiducia nei confronti del linguaggio parlato e contemporaneamente un grande rispetto per l’arte, a tal punto che “quando parli di qualcosa, a meno che tu non sia un poeta, ciò che è grande si rimpicciolisce”.⁵ Il linguaggio, quindi, è adeguato all’immensità del reale o all’astrazione delle idee e dei concetti solo quand’è poesia, e cioè arte, la quale si delinea quindi come l’unica forma di comunicazione possibile.



Fig. 1 – *Snowmen, 1993*

1.1 La formazione: vita d'artista, cinema come pittura

La vera decisione di dedicarsi all'arte, di fare la vita da artista, è presa verso i quattordici anni, quando David conosce il padre del suo amico Toby, un certo Bushnell Keeler, il quale dipinge abitualmente e ha uno studio personale di pittura. Al ragazzo questo fatto pare una sorta di miracolo, dal momento che non ha mai pensato, fino al quel momento, che sia realmente possibile sopravvivere facendo esclusivamente l'artista. S'iscrive a un corso di pittura e comincia a leggere un libro di Robert Henri (1865-1929), *Lo spirito dell'arte*, che diventa per lui una sorta di vademecum. Leggere questo libro per Lynch ha significato ricevere un'importante spinta verso la pittura: “[...] viverla significava consacrarsi alla pittura: totalmente, mettendo in secondo piano tutto il resto. [...] Vivere una vita d'arte significa appunto essere liberi di dare alle cose positive il tempo di accadere. Non sempre ne rimane molto

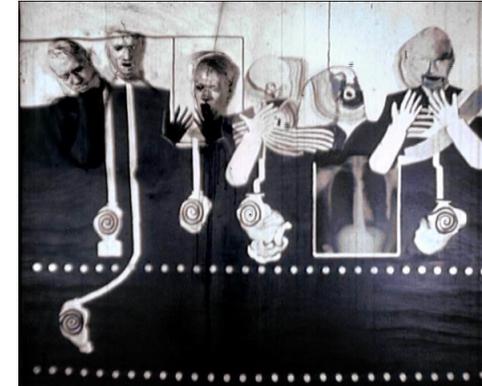
da dedicare ad altro”.⁶

La sua formazione da artista avviene frequentando, dalla metà degli anni Sessanta, la Corcoran School of Art di Washington, la Boston Museum School e la Pennsylvania Academy of Fine Arts di Philadelphia. Un episodio del 1967 viene riportato spesso nelle biografie di Lynch ed è citato in varie occasioni dallo stesso regista, a dimostrarne l'importanza: David si trova a scuola e sta dipingendo un quadro quasi del tutto nero, con una figura al centro; mentre il giovane David si sofferma ad osservare la propria opera, che rappresenta un giardino di notte, percepisce un leggero colpo d'aria e soprattutto un movimento nella figura del dipinto; il desiderio che il quadro possa muoversi lo porta a pensare al cinema come mezzo espressivo.

Dello stesso anno infatti è il primo cortometraggio, *Six Men Getting Sick* (*Sei uomini si sentono male*, 1967, noto anche come *Six figures*), della durata di un minuto, che dev'essere proiettato in *loop* su uno schermo-scultura.

Questo schermo in tre dimensioni, che rappresenta teste e braccia, è di 180x250 cm. Più che di film, però, sarebbe opportuno forse parlare di *film painting*, dato che è come vedere il montaggio in *stop-motion* di dipinti, che si accordano più o meno con il supporto. Le immagini sono in parte astratte in parte più vicine alla realtà, che in questo caso è costituita da stomaci e altri organi interni che si riempiono di colore, il quale sale fino alle teste e poi scende come se fosse vomito; il tutto accompagnato dal suono acuto di una sirena (Figg. 2-3).

Il cinema di David Lynch ha origine come pittura in movimento, quindi, e la sua prima opera cinematografica sperimentale in realtà unisce pittura, scultura, fotografia, cinema in un unico lavoro, dalla durata talmente ridotta e privo a tal punto di uno sviluppo narrativo, che si avvicina al cosiddetto "film d'artista" o alla video arte, che proprio in quegli anni si stava affermando. Con quest'opera Lynch vince il primo premio nell'esposizione di fine anno dell'Accademia.



Figg. 2-3 – *Six Men Getting Sick*, 1967

1.2 I disegni: le serie, mondi in trasformazione

Esaminando gli oltre cinquecento disegni esibiti nell'esposizione *The Air is on Fire* di Parigi e Milano,⁷ notiamo subito che si tratta generalmente di schizzi, disegni realizzati in piccolo formato, spesso su supporti comuni come: tovaglioli di carta da bar-ristorante, Post-it colorati di formato quadrato o rettangolare, custodie di fiammiferi, fogli di quaderno. Pur disegnando continuamente, Lynch non è il tipo di artista che si sposta con un taccuino per gli schizzi e gli capita perciò frequentemente di disegnare su qualsiasi cosa abbia intorno. È da sottolineare però come i diversi supporti non abbiano un ruolo irrilevante, poiché vanno a costituire l'elemento ricorrente per il delinarsi, in alcuni casi, di un "dittico", come Lynch definisce alcune coppie di disegni realizzate nelle due falde dei portafiammiferi. Oppure supporti identici servono per creare un'intera serie, una modalità espressiva significativa per Lynch: difficilmente, infatti, anche in questa

sorta di scarabocchi da scrivania, ci s'imbatte in pezzi unici, autonomi, ma è più facile che ogni esempio sia parte di una famiglia, con precise caratteristiche tematiche e formali. L'idea della produzione in serie, della variazione sul tema, della ripetizione, è un elemento stilistico da sottolineare, in quanto ricorrente nel resto del lavoro artistico. Per esempio alcuni disegni riportano delle ripetizioni che si orchestrano in altrettanti *patterns*, che secondo il regista potrebbero diventare delle decorazioni per tappeti (Figg. 4-5).

I disegni sono realizzati a matita, a penna a sfera, con pennarelli comuni o evidenziatori. La varietà stilistica delle diverse serie è notevole: ci si presenta ogni volta un mondo, a volte sovrappopolato, a volte quasi desertico, a volte complicato e caotico, a volte più rigoroso. Questo mondo è popolato da elementi geometrici e/o naturali, numeri e/o parole, i quali sono animati di vita propria e crescono dalla terra, con fatica e lentamente, come formazioni organiche tra il vegetale e l'animale, oppure si li-



Figg. 4-5 – Disegni (dalla mostra *The Air is on Fire*)

brano in spazi indefiniti, tra le correnti del mare profondo o l'assenza di gravità dell'universo. Le cellule convivono con gli ingranaggi, le macchine hanno un'autonomia bestiale; linee rette sottilissime si scontrano con macchie nere o gialle, in "esplosioni cosmiche", che all'autore piacciono perché gli ricordano una sorta di danza tra le "forme cosmiche"⁸ (Figg. 6-7). Viene alla mente quello che Renato Barilli ha classificato come "biomorfismo" parlando di Mirò, perché

una vitalità autonoma è all'opera, entro ogni nucleo di quella raffigurazione, [...] quello che conta è la fermentazione che infiniti enzimi stanno provocando entro i singoli dettagli. Qualcosa del genere lo avevamo già notato in Kandinsky.⁹



Fig. 6-7 – Disegni (dalla mostra *The Air is on Fire*)

1.3 La pittura: un'ombra sulla mia casa

La pittura, la vera passione dell'artista, è considerata un'attività fondante, da cui molto altro trae origine; come la musica, la pittura comunica senza l'uso delle parole, le quali frequentemente sono inadeguate; come il cinema, la pittura ha a che fare con le medesime regole di composizione, di luce, di ritmo e di tempo, verso una conoscenza che per Lynch non è di tipo razionale ma intuitivo, attraverso cioè una comunicazione che avviene a livello di subcosciente.

Tramite la pittura Lynch cerca di fissare stabilmente le immagini che gli vengono alla mente, in particolare quando si abbandona alla propria fantasia, prima di addormentarsi per esempio, senza rifletterci sopra, in modo da non fermare il flusso dei pensieri. La pittura permette anche di ricordare queste visioni e sensazioni, un po' come se fosse una macchina fotografica dell'anima. Si parla di sogni a occhi aperti, quindi, sui quali al regista piace

avere un certo controllo, a differenza dei sogni notturni, di cui siamo completamente in balia. Lo stesso controllo lo si ottiene con il mezzo cinematografico, che permette di ricreare anche le fantasie più difficili da trasmettere agli altri visivamente, ma soprattutto da un punto di vista emotivo; il regista Lynch è molto attento ai particolari e meticoloso su ogni dettaglio.

Bisogna prestare attenzione però a non sottovalutare l'aspetto della casualità e del farsi autonomo dell'opera, altrettanto importanti, pur se apparentemente contrastanti con l'idea di controllo totale: ma in Lynch sono proprio i contrasti che fanno funzionare le cose. Secondo il pittore, infatti, in pittura avviene qualcosa di simile a ciò che accade per la progettazione e la realizzazione di certi giardini giapponesi, in cui si crede che alla base di tutto ci debba essere la collaborazione tra la volontà dell'uomo e il lavoro della natura. In pittura i colori non sono neutri o inerti, ma dotati di una loro vita, un loro carattere, capaci di esprimere proprie esigenze, sentite

dall'artista come irriducibili. A parlare non dev'essere tanto l'individuo, l'artista, quanto il quadro attraverso l'artista, e per far questo gli avvenimenti casuali sono essenziali.

Quest'atteggiamento è perseguito anche nel cinema, attività certamente molto più strutturata e programmata, rispetto all'immediatezza di un dipinto; eppure anche in campo cinematografico scelte importanti sono fatte mantenendo una mentalità aperta ai suggerimenti del caso.

Il processo seguito è quindi simile alla scrittura automatica dei surrealisti:

Si deve sempre lasciare uno spiraglio affinché altre forze possano agire. [...] A volte, tentando di rimuovere te stesso, puoi arrivare a vedere delle cose fantastiche. Distribuire il colore con le dita e lasciare che tutto proceda, innestare una specie di pilota automatico.¹⁰

Sembra debba essere più un impulso a guidare la mano

dell'artista che non la fredda ragione, anzi, la decisione razionale è proprio quella di lasciare che questi impulsi non siano in alcun modo frenati. Si arriva addirittura a un rapporto fisico con l'opera, dato che l'artista usa le dita spesso per dipingere e dichiara: “ Se potessi, vorrei mordere i quadri”.¹¹

Una serie di dipinti realizzata tra il 1988 e il 1992 è particolarmente significativa. Sono dipinti piuttosto grandi (tanto per dare un riferimento di massima, ce ne sono vari dal formato quadrato di 168 x168 cm), in cui il tema ricorrente è quello della casa, dipinta sulla tela o evocata dal titolo: ne sono esempi *L'ombra di una mano contorta sulla mia casa*, (*Shadow of a Twisted Hand Across My House*, 1988, Fig. 8) e *All'improvviso la mia casa è diventata un albero di piaghe* (*Suddenly My House Became a Tree of Sores*, 1990, Fig. 9). Questo è vero anche per il quadro intitolato *Boise, Idaho* (1989), poiché si tratta della cittadina di provincia in cui Lynch ha vissuto da adolescente.



Fig. 8 – *Shadow of a Twisted Hand Across My House*, 1988.



Fig. 9 - *Suddenly My House Became a Tree of Sores*, 1990.

I suoi dipinti spesso prendono spunto da ricordi personali; non fa come altri artisti che

seguendo il proprio temperamento pensano al Presidente degli Stati Uniti, all'Africa o all'Asia. Le loro menti coprono migliaia di miglia, riflettono sui grandi problemi e sulle grandi situazioni. Questo mi lascia del tutto freddo. [...] Mi piace pensare a un piccolo quartiere: una siepe, un fosso, qualcuno che scava un buco [...], un piccolo luogo circoscritto, all'interno del quale posso penetrare.¹²

I segreti nascosti dietro le facciate delle case, il mistero di una persona dietro una finestra, rimandano ai dipinti di uno dei pittori americani preferiti da Lynch, Edward Hopper. Di Hopper Lynch apprezza soprattutto la sua qualità cinematografica, narrativa, come se di fronte a un quadro di Hopper noi non potessimo fare altro che essere coinvolti e reagire con l'attivazione della nostra capacità di fantasticare.

La composizione è semplice, le figure sono poche, non sempre distinguibili, quasi sommerse dall'oscurità dei grigi olivastri e dalla materia pastosa del quadro; lo spazio in cui sono immerse è solitamente vasto e pressoché vuoto. Questo spazio vuoto, però, ha sicuramente delle qualità tattili, essendo la superficie dipinta irregolare. La tavolozza tende alla monocromia perché il colore in pittura per Lynch è limitante in quanto troppo reale; l'effetto ricercato invece è un'atmosfera onirica.

Il nero possiede profondità. È come una piccola apertura, ci si entra, e dato che l'oscurità permane, la mente si distende, e una quantità di cose che accadono lì dentro diventano manifeste. Ci si comincia a render conto di ciò di cui si ha paura. O di ciò che si ama, e diventa tutto come un sogno.¹³

Certo sono le cose più oscure che agli occhi dell'artista appaiono autenticamente belle e solamente qualche ba-

gliore contrasta con i cieli disfatti e i terreni lividi: è il chiarore del fuoco, della testa-cranio del protagonista e delle sue sottili gambe scheletriche.



Figg. 10-11 – Snowmen, 1993.

2. La serie fotografica degli Snowmen

La produzione fotografica di David Lynch è caratterizzata dalla continua sperimentazione delle diverse identità del mezzo: ci sono serie fotografiche in cui prevale un atteggiamento concettuale, di esibizione meccanica della realtà alla *ready made* (come nel caso di quelle intitolate *Dental Hygiene* o *Spark Plugs*);¹⁴ ritroviamo in altre la tendenza alla schedatura o alla creazione di una serie (*Industrial Motives*); ci sono altri lavori, ancora, in cui emerge la fotografia intesa come *medium*, come prolungamento e intensificazione dei sensi o come mezzo relazionale (*Nudes and Smoke*); in altre fotografie è più evidente la tensione narrativa, vicina al linguaggio cinematografico (*Fetish*, *Dark Night of the Soul*); oppure, con l'aiuto del fotomontaggio o della tecnologia digitale, possiamo entrare in altri mondi, virtuali, fantastici, ma credibili proprio perché fotografati (*Distorted Nudes*, la serie con la testa di creta, formaggio e tacchino o l'uomo di *chewing-gum* di Orga-

nic Phenomena); troviamo anche una tendenza prevalentemente pittorica, bidimensionale, la ricerca della “bella/buona immagine” (*Digigraphie*). Ovviamente questi aspetti non sono mai i soli in gioco in una fotografia di Lynch, ma spesso si mescolano gli uni agli altri. Così come l’artista esplora vari campi della creatività, dalla musica alla pittura, dal cinema alla pubblicità, all’interno del mondo della fotografia egli passa da un’idea a un’altra, dando risalto, di volta in volta, a diversi aspetti del fotografico.¹⁵

2.1 Corpi, giocattoli, sosia: i pupazzi siamo noi

La serie *Snowmen* risale con ogni probabilità al 1993.¹⁶ Il titolo in inglese, letteralmente “uomini di neve”, ci fornisce una chiave di lettura: i pupazzi di neve possono essere considerati alla stregua di corpi umani mutanti, in trasformazione, quindi come oggetti dotati di vita, elemento di poetica evidente anche nei disegni dell’artista.

Le fotografie sono state scattate a Boise, Idaho, e tutte rappresentano dei pupazzi di neve, in parte consumati dal sole, nel contesto in cui siamo abituati a vederne di simili e cioè il giardino esterno di una villetta monofamiliare (Figg. 10-11). Boise è una cittadina di provincia in cui Lynch ha vissuto da ragazzo. Questo fatto è importante perché ne emergono due motivi ricorrenti: uno è quello del quartiere, della vita dall’aspetto rassicurante che si svolge nelle province americane e che anche noi europei abbiamo assunto nel nostro immaginario attraverso il cinema e la televisione. “Quando si è giovani e si vive in un quartiere particolare, quella sensazione che si percepisce può diventare un ricordo superbo”.¹⁷ L’altro motivo, connesso al primo, è quello della casa, del mondo familiare, del nido domestico nel quale s’insinua un mistero, il dubbio che qualcosa non vada per il verso giusto. In questo caso il tema della casa è associato al mondo dell’infanzia, dato che i pupazzi di neve sono un tipico prodotto dei bambini.

Lynch racconta la nascita di questa serie:

I pupazzi di neve sono delle sculture abbastanza incredibili. Ma questa serie è nata per caso. Ero tornato in una delle mie città natali, Boise Idaho, e mi sono ritrovato nella parte vecchia della città, che non era cambiata molto da quando vivevo lì. Era inverno e aveva nevicato, ma da tre-quattro giorni, forse una settimana, e i pupazzi di neve cambiavano continuamente aspetto per via del tempo, cosa che li rendeva sculture ancora più fantastiche [...]; ovunque c'erano solo pupazzi di neve, e decorazioni, perché era quasi Natale. E questo ha creato l'atmosfera, ma è stata solo una fortuna.¹⁸

Ciò che ha colpito Lynch è stato il fatto che gli abitanti di Boise seguissero un canone comune per la realizzazione di questi pupazzi, quello della tradizione (carbone per gli occhi, pipa, sciarpa al collo); il risultato, girando per la cittadina, è di assistere a una serie di variazioni sul tema, elemento stilistico che risulta anche dall'analisi dei dise-

gni o dei dipinti. La neve secondo Lynch “rende fantastico l'aspetto del corpo umano!”, a dimostrazione del fatto che per lui queste figure sono associabili agli uomini in carne e ossa; ma questi pupazzi di neve, familiari ed estranei allo stesso tempo, non sono solo associabili agli uomini, poiché vengono definiti anche come “alieni” o “extraterrestri”.¹⁹

C'è però anche qualcosa d'inquietante in queste immagini: dove sono gli esseri umani? perché tanti pupazzi di neve simili nello stesso posto? Anche se non salta agli occhi in prima battuta, il silenzio, il mistero e il dubbio s'insinuano lentamente nell'osservatore. Ciò potrebbe essere dovuto al tema della dissoluzione del corpo che è senz'altro sgradevole. Lo stesso motivo avvicina questa serie a quella lynchiana dei *Distorted Nudes* (elaborazioni digitali con Photoshop di vecchie fotografie di nudo); ma la differenza fondamentale è che nel caso degli *Snowmen* non siamo in un altro mondo, nel mondo dei sogni, almeno non in modo così evidente come nei *Distorted Nudes*.

Questa volta Lynch non elabora un oggetto, ma lo presenta così com'è, facendo propri i concetti Dada di casualità e di presentazione del reale.

Nel caso degli Snowmen non siamo in una realtà parallela. Qui siamo a casa, perché i quartieri di Boise potrebbero essere quelli della nostra città, o della cittadina della nostra infanzia, ed è questo rivelarsi dell'aspetto sinistro di ciò che è familiare che ha fatto notare ad alcuni l'affinità con il concetto di *Unheimliche* di Freud.²⁰ Il Perturbante per Freud ²¹ è infatti ciò che, un tempo noto e domestico, si rivela in seguito sotto aspetti sconosciuti e minacciosi; è il "ritorno del rimosso", cioè il riemergere di qualcosa che era familiare, ma che avevamo cancellato, e che quando ci si ripresenta provoca un sentimento sgradevole.²²

Tutto ciò vale spesso anche per il cinema di Lynch. Per esempio pensiamo al padre di Laura Palmer, che ospita in sé l'essere maligno Bob: in *Fuoco cammina con me!* (*Twin Peaks: Fire Walk with me*, 1992) si parla proprio

della progressiva presa di coscienza da parte di Laura che sia proprio il padre Leland ad abusare di lei da anni, fatto di cui lei stessa non è pienamente consapevole. Oppure si potrebbero menzionare i lugubri dipinti di Lynch che hanno come soggetto la casa, definiti dall'autore "storie di quartiere".²³

Ma gli esempi di Perturbante non sono sempre così diretti. Senza approfondire il motivo per cui certi fatti, e quindi il loro legame con la storia individuale di ciascuno e con i relativi complessi rimossi, sono perturbanti, possiamo aggiungere che per Freud un fatto che di solito scatena lo stato d'animo del Perturbante è per esempio l'incertezza cognitiva, dovuta spesso alla circostanza che qualcosa sia dotato di vita oppure no: bambole, automi, personaggi di opere letterarie si muovono in modo ambiguo tra la vita e la morte e ciò suscita una sensazione sgradevole. Abbiamo già messo in risalto quest'aspetto nelle opere di Lynch, dove tutto appare avere vita, anche oggetti inanimati, come nel caso dei pupazzi di neve. Un altro aspetto

che può scatenare il sentimento del Perturbante, secondo Freud, è la ripetizione di eventi analoghi, che ritroviamo qui nella presenza ripetuta dei pupazzi di neve nei vari giardini del quartiere e nella costante mancanza, nelle varie vedute, di figure umane. Il motivo della cosa dotata di vita, dell'automa, la ripetizione di avvenimenti simili possono provocare disagio, secondo Freud, perché collegati al riemergere di modi di pensiero magico, primitivo, infantile, la cosiddetta fase di “onnipotenza del pensiero”. Alla fase del pensiero infantile è collegato il motivo del sosia, risvegliato da questi pupazzi di neve dall'aspetto così simile, ma soprattutto dalla possibile identificazione di questi con gli abitanti della città. Le persone non ci sono, gli *Snowmen* sono la sola popolazione di questo quartiere, sono uno specchio degli uomini, sono un nostro doppio. E, per Freud, la rappresentazione del doppio, del sosia, nata nella vita psichica primordiale come “assicurazione di sopravvivenza”,²⁴ come un modo per resistere alla scomparsa dell'Io, diventa, nel momento in cui si supe-

ra la fase del “narcisismo primario”²⁵ verso successive fasi di sviluppo dell'Io, “precursore di morte”.²⁶ Ma su quest'aspetto si tornerà nella conclusione di questo scritto. Per ora è importante sottolineare come l'affinità ricorrente tra le figure lynchiane e il Perturbante di Freud costituisca, oltre al ruolo fondamentale della dimensione onirica nell'opera di Lynch, un ulteriore tassello che avvicina il regista alla poetica del Surrealismo, movimento che faceva delle teorie di Freud un punto di riferimento.

Si possono paragonare i pupazzi di neve ad altri elementi del mondo dell'infanzia, che come tali possono generare effetti perturbanti, proprio perché, un tempo, parte del mondo felice dei bambini. Se, per Freud, il Perturbante è lo spaventoso da collegare con ciò che conosciamo da molto tempo, con ciò che ci è familiare, cosa conosciamo da più tempo del nostro mondo di bambini e cosa ci è più familiare di un giocattolo? I pagliacci, per esempio, sono associati nella nostra cultura a un senso di dolcezza e umorismo, che può diventare tristezza e orrore, come nei

fumetti di Batman o nei romanzi di Stephen King. C'è un lavoro di Cindy Sherman (che è) basato su quest'idea, come rileva Stefanie Diekmann, all'interno di un saggio del catalogo della mostra di Bruhl.²⁷ Si può trovare infatti un'affinità tra Lynch e la Sherman, artisti legati entrambi alle poetiche degli anni Ottanta, al mescolamento dei generi, all'uso del mezzo fotografico, dell'ironia e del disgustoso (Figg. 12-13).

Un altro aspetto *uncanny* viene sottolineato dalla Diekmann: in nessuna foto degli *Snowmen* c'è uno steccato o una ringhiera a dividerli dall'osservatore; siamo quindi in relazione diretta con loro e probabilmente siamo in pericolo. Queste figure non si muovono ma sono inquietanti, come può esserlo l'idea stessa di deformazione che può subire il corpo o l'aspetto di certi sobborghi residenziali (il ricorrere del tema della casa nella poetica di Lynch richiama l'etimologia del termine *Unheimliche*, che, come spiega Freud nel suo saggio del 1919, deriva proprio dal tedesco *Heim*, casa). (Figg. 14-16)



Fig. 12 – *Snowmen*, 1993



Fig. 13 – Cindy Sherman, *Untitled #412*, 2003

Fig. 14-15 – *Snowmen*, 1993Fig. 16 – *Snowmen*, 1993

I pupazzi di neve si stanno sciogliendo, sono in rovina, come in rovina sono le numerose strutture industriali fotografate da Lynch, la superficie rovinata dei *Distorted Nudes*, gli animali in decomposizione e altri suoi ricorrenti soggetti fotografici legati all'idea di disfacimento. Qui la corrosione è già in atto, non è provocata, ed è relativamente veloce. Lynch la ferma con la fotografia, che ricongela i pupazzi. Questi stanno infatti svanendo nel nulla

più rapidamente rispetto ai siti industriali abbandonati di altre sue serie fotografiche, che, per scomparire del tutto, avrebbero bisogno di una demolizione.

Realizzata dopo *Fuoco cammina con me!*, in cui si parla dei terribili misteri che si nascondono dietro le apparenze di un posto tranquillo come Twin Peaks, *Snowmen* ci propone invece Boise, lontano dalle grandi città, una Twin Peaks reale. La città dell'infanzia di Lynch (una delle tante, dati i frequenti cambiamenti di casa della famiglia) e di conseguenza un'ambientazione per lui familiare; un mondo, quello della famiglia e di ciò che questa comporta, costantemente presente nell'immaginario di Lynch regista, un mondo non necessariamente idilliaco e che non necessariamente è idilliaco (pensiamo a Lambertson di *Velluto Blu*): anzi è probabile che non ci sia posto più oscuro di una graziosa casetta. "Non è la corruzione dell'idillio, che vediamo qui, ma l'idillio è già corrotto o è pensabile solo come corrotto".²⁸ A Boise la corruzione è già in atto e continuerà: è come se Lynch ce ne fornisse la

prova fotografica.

Nei vari scritti su Lynch, si osserva spesso la differenza tra l'oscurità delle sue opere e la solarità della sua personalità, giustificata anche da una biografia senza vicende traumatiche. Dobbiamo sottolineare però che, in un'intervista con la critica americana Kristine McKenna, parlando dei dipinti e del sentimento di paura infantile che ne emerge, la giornalista nota la contraddizione fra l'atmosfera delle opere e l'infanzia felice dell'autore, ma egli risponde: "Sa quel che si dice... all'apparenza è così, ma..."²⁹ e, come nei suoi film, su quel "ma" possiamo cominciare a porci delle domande, che rimarranno inevitabilmente senza risposta.

Le fotografie, a differenza dei dipinti, non hanno titoli; vengono riportate di solito con il titolo della serie. La serie crea non tanto una storia, ma un'atmosfera, esattamente come nel suo cinema. Si tratta di una serie di suggestioni necessarie alla sperimentazione di un'idea, di un sentimento, che per la sua adeguata fruizione ha bisogno di più

di uno scatto; anche se molto simili tra loro, è solo nell'insieme delle foto che è possibile ricreare l'idea. L'atmosfera generale delle fotografie e il mondo dell'infanzia emergono anche dall'analisi della pagina introduttiva del libro che pubblica questa serie (Fig. 17). In una scrittura disordinata e infantile, con scarabocchi, correzioni e il disegno di una stellina, leggiamo una specie di elenco: "Pupazzi di neve [cancellatura] come Alieni - Boise, Idaho [con scarabocchio] - primi anni Novanta - vecchio vicinato - giorni grigi - [cancellatura] - Silenzio".³⁰ In questa nota non è presente l'aspetto inquietante che abbiamo sottolineato e a tal proposito va detto che Lynch parlando di questi pupazzi di neve usa, come fa di frequente, l'aggettivo "belli";³¹ la ricerca del "bello" infatti sembrerebbe essere la costante motivazione della sua ricerca.

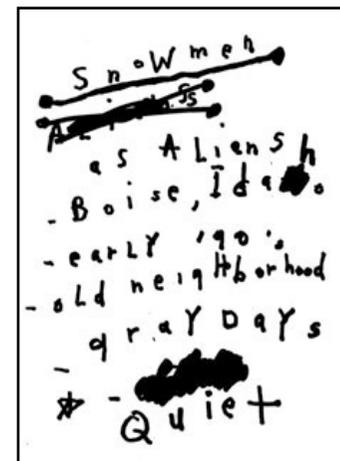


Fig. 17 – Pagina introduttiva al libro sulla serie *Snowmen*, 2007

2.2 “È morto e sta per morire”³²

Il processo di decomposizione avviene nel giardino frontale delle case, sotto gli occhi di tutti, anche se queste foto sembrano, da una parte, suggerire la presenza di un fotografo o di un osservatore reale, che si muove a piedi o in automobile per le strade; dall'altra, data l'assenza degli

abitanti, di figure umane qualsiasi, sembra che l'occhio che osserva le varie scene sia estraneo, meccanico, anch'esso incorporeo. La Diekmann cita in proposito un'idea di Godard, secondo il quale filmare è vedere la morte al lavoro, nel tempo, nel cambiamento continuo.³³ La relazione della fotografia con la morte è diversa, più istantanea, perché dal momento dello scatto in avanti c'è la fissità. Come fa il freddo, la fotografia preserva i corpi a scapito di una certa assenza di vita, e quando la fotografia incontra la decadenza, preserva anche la decadenza. (Fig. 18)

Il legame tra la fotografia e la morte è stata chiaramente messa in rilievo da Roland Barthes e le sue considerazioni in merito sono utili per tentare un'interpretazione della serie fotografica degli *Snowmen*, sulla base delle idee freudiane. Non dimentichiamo che secondo Freud il sentimento *unheimlich* non è semplicemente provocato da qualcosa d'inconsueto, né di genericamente pauroso. Nel saggio del 1919, infatti, come esempio di "ritorno del ri-



Fig. 18 –*Snowmen*, 1993

mosso”, Freud fa riferimento al racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann *Der Sandmann* (1816) e spiega l'inquietudine “perturbante” che il protagonista Nathaniel prova nei confronti dell'*Uomo della sabbia*. La paura che Nathaniel prova di essere accecato dal *Mago sabbiolino* deriva, secondo Freud, dal riemergere dall'inconscio del protagonista di un'infantile paura di castrazione, complesso rimosso che è la reale causa del Perturbante. Sulla base di queste idee freudiane e delle riflessioni di Barthes

sulla relazione fra fotografia e morte, si può avanzare l'ipotesi che l'impressione sinistra provocata da queste fotografie, il disagio che riemerge osservando gli *Uomini di neve*, nascosto dietro la facciata amena dei quartieri residenziali, abbia a che fare in realtà con la paura della morte. Freud ce ne parla nel suo saggio sul Perturbante: “[...] ora come in passato il nostro inconscio si rifiuta di accogliere l'idea della propria mortalità”;³⁴ e ancora:

Poiché quasi tutti noi a questo proposito pensiamo ancora come pensano i selvaggi, non c'è neanche da stupirci se il timore primitivo nei confronti della morte è ancora così forte in noi e pronto a manifestarsi non appena qualcosa lo faccia affiorare.³⁵

Il timore primitivo della morte è secondo Freud ancora presente nell'uomo contemporaneo, ma viene negato o rimosso dalla cultura.

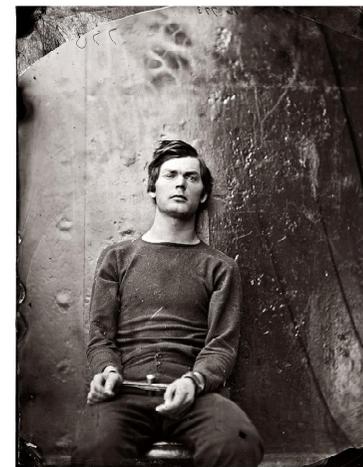


Fig. 19 – Alexander Gardner, *Lewis Paine*, 1865

Le parole di Barthes relative a una fotografia scattata da Alexander Gardner, raffigurante un giovane condannato a morte (Fig. 19),³⁶ si potrebbero applicare perfettamente alla serie *Snowmen*. Ciò che colpisce Barthes guardando la fotografia, quello che lui chiama *punctum*, è che il giovane ritratto stia per morire. Si possono leggere nella fotografia analizzata tempi diversi contemporaneamente,

secondo un fenomeno che Barthes chiama “compressione del Tempo”:³⁷ *questo sarà e questo è stato* convivono nella medesima immagine, così che “io fremo per una catastrofe che è già accaduta”.³⁸ La morte imminente del condannato è sovrapponibile alla dissoluzione inevitabile dei pupazzi di neve di Boise ed è questo, secondo Barthes, che colpisce frequentemente l’osservatore di fotografie storiche: “Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la fotografia mi dice la morte al futuro”.³⁹ I pupazzi di neve fotografati da David Lynch sono, in conclusione, immagini di morte.

NOTE

¹ Da ricordare, tra gli altri, i premi vinti da Lynch al Festival di Cannes: Palma d’oro, come miglior film, per *Cuore Selvaggio* nel 1990, Palma d’oro, come miglior regia, per *Mulholland Drive* nel 2001; egli è stato inoltre presidente della giuria del festival nel 2002.

² Di seguito le date precise delle esposizioni citate: Leo Castelli Gallery, 4-25 febbraio 1989; MOT di Tokyo 12-27 gennaio 1991; *David Lynch, The Air is on Fire*, Fondation Cartier pour l’art contemporain, Parigi, 3 marzo-27 maggio 2007 e Triennale di Milano, 9 ottobre 2007-13 gennaio 2008, a cura di Hervé Chandès: si tratta probabilmente di una delle mostre più importanti dedicata all’opera di Lynch, se non altro per la quantità di materiale esposto, ed è stata allestita dall’autore stesso, curatore anche della musica; *David Lynch-Dark Splendor. Space Images Sound*, Max Ernst Museum di Brühl, 22 novembre 2009-18 aprile 2010, a cura di Werner Spice. Per un elenco delle numerose esposizioni di Lynch si veda il sito della Kayne Griffin Corcoran Gallery di Los Angeles, che lo rappresenta ufficialmente: <http://www.kaynegriffincorcoran.com/>.

³ Si è cercato di limitare l’elenco delle attività di Lynch a quelle più vicine all’arte o a progetti creativi in genere; ma per completare la

figura di questo personaggio poliedrico vanno menzionati almeno: la progettazione di un sito internet a pagamento a lui dedicato, per anni destinato alla pubblicazione di musica, interviste, filmati vari (oggi il sito si limita alla pubblicità della produzione musicale) e alla diffusione di una rubrica sulle previsioni del tempo di Los Angeles tenuta dallo stesso Lynch; il suo interesse per la meditazione trascendentale, insegnata da Maharishi Mahesh Yogi, che lui pratica senza sosta dal 1973, due volte al giorno, e che cerca di diffondere attraverso conferenze e raccogliendo fondi per una fondazione, la “David Lynch Foundation for consciousness-based education and world peace”, da lui istituita allo scopo di divulgare la conoscenza di tale metodo di ricerca spirituale.

⁴ D. Lynch, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, trad. it. Mondadori, Milano 2008, pp. 25-26.

⁵ C. Rodley, a cura di, *Lynch secondo Lynch*, trad. it. Baldini e Castoldi, Milano 1998, p. 49.

⁶ D. Lynch, *In acque profonde*, cit., pp. 17-18.

⁷ Recentemente *The Air is on Fire* è stata presentata anche a Mosca, Ekaterina Art Gallery, 10 aprile-12 luglio 2009 e a Copenaghen, GL Strand, 26 settembre 2010-16 gennaio 2011.

⁸ K. McKenna, *Conversazione con David Lynch*, in H. Chandès e X. Barral, a cura di, *David Lynch, The Air is on Fire*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 9 ottobre 2007-13 gennaio 2008), La Triennale di Milano, Milano 2007, p. 26.

⁹ R. Barilli, *L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 236.

¹⁰ *Ivi*, p. 37.

¹¹ D. Lynch, *Sulla mia pittura*, “Panta”, n. 13, 1994, p. 322.

¹² C. Rodley, *op. cit.*, p. 26.

¹³ *Ivi*, p. 39.

¹⁴ Una buona raccolta delle serie fotografiche di Lynch si trova pubblicata in D. Lynch, *Images*, Hyperion, New York 1994, oltre che nei cataloghi delle mostre citate.

¹⁵ Per le diverse identità della fotografia e i concetti di “estetico”, “mediale” e “virtuale” si veda C. Marra, *Le idee della fotografia: la riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 271 e segg.

¹⁶ Lynch stesso data le fotografie al 1992, in H. Chandès e X. Barral, *op. cit.*, p. 39, ma incrociando altre fonti attendibili, come i dati disponibili sul sito della Kayne Griffin Corcoran Gallery di Los Angeles, la galleria che si occupa di vendere le opere di Lynch, il 1993 pare la datazione corretta; la datazione al '92 potrebbe trattarsi di un errore

dello stesso Lynch che non presta molta attenzione a questi aspetti del suo lavoro. A tal proposito è significativo notare che anche in una pubblicazione della Fondazione Cartier, esclusivamente dedicata a questa serie, si riporta la generica datazione “primi anni Novanta”: D. Lynch, *Snowmen*, Fondation Cartier pour l’art contemporain-Éditions Xavier Barral, Parigi 2007.

¹⁷ H. Chandès e X. Barral, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ G. Politi e I. Bombelli, *La mente che cancella*, in: [http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=97&det=ok&titolo=DAVID-LYNCH]

¹⁹ C. Rodley, *op. cit.*, pp. 300-302.

²⁰ D. Dottorini, *David Lynch. Il cinema del sentire*, Le Mani, Genova 2004, pp. 136-154.

²¹ S. Freud, *Il Perturbante* trad. it., in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 267-309.

²² S. Ferrari, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell’arte*, Clueb, Bologna 2012, pp. 191-192.

²³ H. Chandès e X. Barral, a cura di, *op. cit.*, p. 28.

²⁴ S. Freud, *op. cit.*, p. 287.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ S. Diekmann, *The Corroded Surface. On David Lynch’s Photographs and Prints*, in W. Spies, a cura di, *David Lynch-Dark Splendor. Space Images Sound*, catalogo della mostra (Brühl, Max Ernst Museum, 22 novembre 2009-18 aprile 2010), Hatje Cantz Verlag, Ostilfdern 2010, p. 203-212.

²⁸ *Ivi*, pp. 207-209.

²⁹ H. Chandès e X. Barral, *op. cit.*, p. 28.

³⁰ D. Lynch, *Snowmen*, cit., p. 3.

³¹ H. Chandès e X. Barral, *op. cit.*, p. 39.

³² R. Barthes, *La camera chiara*, trad. it. Einaudi, Torino 1980, p. 97.

³³ S. Diekmann, *op. cit.*, pp. 207-209.

³⁴ S. Freud, *op. cit.*, p. 295.

³⁵ *Ivi*, p. 296.

³⁶ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 95-96.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

PAOLO SEBASTIANO LANZI – Nato a Reggio Emilia nel 1971, si è laureato in Architettura a Firenze e in Arti Visive a Bologna. Ha studiato arte e cinema alla University of Washington (Seattle) e alla Holden di Torino. Architetto, libraio, pubblicitario per la moda, oggi insegna Storia dell'arte nelle scuole superiori. È autore del contributo *Dalla SSIS alla scuola: insegniamo quello che siamo*, contenuto in *Insegnare la storia dell'arte* (Clueb, 2009).