

L'ultimo quadro di David Lynch

Premessa

Kassel. 15 giugno 2007. Tardo pomeriggio.

Sono circa le sette di sera quando esco dal Fridericianum, una delle sedi di Documenta 12, manifestazione quinquennale d'arte che visitavo nei giorni d'inaugurazione. Raccolgo le prime impressioni sulla manifestazione e mi siedo ad un tavolino di un bar sulla piazza del museo. Non ho ancora ordinato il mio aperitivo quando riconosco, ad un paio di tavoli di distanza, una figura dai tratti fin troppo familiari, un uomo oltre i settanta, con pochi capelli grigi e una montatura nera. Accompagnato da una donna distinta, l'uomo contempla la piazza in solitudine. Lo fisso per pochi secondi e all'improvviso mi alzo dirigendomi verso il suo tavolo. Pochi metri mi separano ormai da lui, tendo il braccio in avanti e mi presento:

“Buonasera maestro, complimenti per il suo quadro...”

Ad un suo cordiale cenno del capo, seguono alcuni secondi di silenzio e sguardi interrogativi, così, stretto tra l'imbarazzo e l'emozione, esordisco subito con una frase fuori luogo:

“Ho visto ultimamente un film che mi ha fatto spesso pensare alla sua opera. Anche in queste ore continuo ad associare i suoi quadri all'ultimo film di David Lynch, *Inland Empire*. Mi scusi non volevo...”

Il caso ha voluto quanto segue: avendo visto anche il maestro la pellicola di Lynch e incuriosito dalla mia dichiarazione, mi ha invitato cordialmente a prendere posto e a spiegargli le ragioni delle mie associazioni. Così, seduto sulla punta della sedia con le ginocchia serrate l'una contro l'altra, ho trascorso una decina di minuti a dialogare con il signor Gerard Richter, in un inglese in continuo difetto di vocaboli.

Il dialogo

[...]

F. d. M. “...per esempio l'utilizzo del mezzo fotografico, e, in generale, il ruolo che la fotografia svolge oggi come premessa sostanziale nel cinema e nella pittura”

G.R. [...]

F.d.M. “Mi riferisco al risultato pittorico che Lynch ottiene attraverso l'utilizzo della fotografia digitale e al risultato fotografico che lei raggiunge in pittura attraverso uno scavalcamento della fotografia stessa.

Ho sempre letto il suo lavoro come una sorta di trattato sulla “messa a fuoco”, dove l'iperrealismo e il monocromo sono i due poli di un medesimo gradiente percettivo, quello in cui l'occhio penetra il modello a tal punto da restituire nella copia soltanto il residuo essenziale, cancellando il “motivo” con il colore

o con la linea. Ho sempre inteso le sue tavole cromatiche dipinte, *Farben*, come un punto medio della rappresentazione, dove la scomposizione analitica delle unità cromatiche può, nella tela successiva, annullarsi in un monocromo grigio, *Grau*, oppure organizzarsi in un paesaggio di montagna, ad esempio *Garmisch* (1981). Parallelamente nella pellicola di Lynch è proprio a partire dal fuori fuoco che si determina la visione, come se l'immagine, in quanto "effetto" di una tavola cromatica digitale non più scomposta in unità luminose ma già organizzata nella struttura figurativa, non è che l'approssimazione che sta tra la dissolvenza a nero e il più crudo realismo.

Mi viene in mente un momento del film in cui i due protagonisti sono seduti sulle sedie dopo la prima ripresa del remake *Il buio cielo del domani* e l'immagine si riempie della luce emessa dalla lampada alle spalle di Nikki. L'effetto di abbagliamento sovraespone il soggetto in campo ed espone lo spettatore fuori campo. Questa scena si collega inoltre ad una notturna precedente dove Nikki entrando in casa esce di campo e la telecamera inquadra per pochi secondi soltanto la luce del lampione.

G.R.: "La fotografia riproduce le cose in modo diverso rispetto alla loro immagine dipinta, perché la macchina fotografica non conosce gli oggetti, li vede. In un certo senso una fotografia è una riproduzione fedele della luce, mentre un quadro rappresenta la luce stessa"

F.d.M.: "Certo, il quadro è un piano illuminato e illuminante. Qui però Lynch, attraverso inquadrature insistenti su fonti di luce artificiale, alternate a volte ad esterni in pieno sole, filma continuamente lo strumento stesso con cui l'immagine si rende visibile allo spettatore, come se l'immagine della fonte luminosa, non necessaria a livello narrativo, scavalcasse la necessità della luce stessa come elemento chiave per ogni possibile ripresa. Anche in una delle sue tele più conosciute, *Zwei Kerzen* (1983), la luce che emanano le due candele non è che un raddoppiamento dell'artificio della pittura, intesa come pratica del "far luce" tra le polarità del bianco e del nero. (Pausa).

G.R.: "La questione più importante nei miei quadri è la luce".

F.d.M.: "Luce che genera spazio, direi, come nelle scene di questo film, in cui le abat-jour, le lampade a muro, le torce elettriche, descrivono una profondità spaziale indefinita, che porta la sala all'interno dello schermo e viceversa. Penso agli ambienti luminosi di Dan Flavin, in cui lo spettatore non può non essere parte integrante del corpo scultoreo che la luce materializza tra gli spigoli della stanza. La scena con le prostitute e le torce mi fa venire in mente una sua tela in bianco e nero, *Spanische Akte* (1967), quella con le tre figure femminili con il sesso e lo sguardo rivolto allo spettatore, come a sottolineare una doppia seduzione, dell'immagine in quanto archetipo iconografico e dell'immagine in quanto pittura di nudo. Nella scena con le prostitute, Laura Dern sembra guardare altrove e sorridere poi allo spettatore, compreso tra i

fasci luminosi delle torce, agitati dalle ragazze seminude per svelare progressivamente lo spazio a chi guarda sullo schermo, e il fascio di luce del proiettore in sala, necessariamente immobile per la visione stessa del film.

G.R.: “Il fascino di un’immagine sta in ciò che ha da dire, nelle informazioni che contiene, e non come lo dice. D’altra parte la composizione ha sempre una perfezione casuale”

F.d.M.: “Sembra che la sceneggiatura di *Inland Empire* sia stata scritta giorno per giorno, girando ogni scena in base alla precedente, lasciando probabilmente che fosse la drammaturgia ad organizzarsi intorno alla composizione. A volte ho l’impressione che la telecamera abbia iniziato a filmare un po’ prima che il regista abbia dato il segnale di azione, come a sottrarre all’inquadratura l’intenzionalità dell’autore lasciando emergere il punto di vista dell’immagine. E’ come se l’intera pellicola emerga da uno scavalcamento narrativo non tanto in riferimento alla storia quanto alla sequenza delle stesse immagini. Qui non si tratta più di stabilire la percentuale antinarrativa del film, con le relative strutture temporali a circolo che fanno collassare ogni tentazione lineare del racconto, né tanto meno quella antirealistica, dato che la categorie di rappresentazione e realtà non vengono considerate a monte come possibili misure del sogno o della veglia, così come del passato e del presente. Accade spesso che una parte della rappresentazione garantisce allo spettatore un certo grado di realismo per sviluppare, in margine ad esso, un altro livello che riconosciamo come opposto, nel caso del sogno, o come fuori testo, nel caso del metalinguaggio. Ma qui il testo, nonostante l’apparente sovrapporsi dei livelli temporali e spaziali, ha un livello unico, nulla è più o meno reale, precedente, illusorio, ricordato, di ciò che si vede nell’unità di tempo, come se l’atto stesso del guardare metta fuori gioco la partita dello spettatore con il suo sguardo, lasciando in campo soltanto un quadro che si vede da solo.

G.R.: “Non ho mai voluto rappresentare la realtà in un quadro. Forse in qualche momento di debolezza l’ho fatto, ma non ricordo. Comunque non erano queste le mie intenzioni. Volevo dipingere l’apparenza della realtà”

F.d.M.: “Io credo che Lynch abbia voluto filmare l’apparenza della realtà e, non avendo distinto a monte tra realtà e apparenza, abbia in fondo filmato qualcosa di estremamente reale, la realtà delle immagini, o meglio la realtà in quanto immagine.

G.R.: “Tutto ciò che esiste, sembra, ci è visibile perché lo percepiamo grazie alla luce riflessa dell’apparenza. Nient’altro è visibile. Per la pittura conta solo l’apparenza, come per nessun altra arte (tranne la fotografia certo). Il pittore cede l’apparenza delle cose e le ripete. Ciò non fabbrica le cose in sé, fabbrica la loro apparenza.

F.d.M.: “Sono perfettamente d’accordo. Credo infatti che l’apparenza delle cose sia la possibilità delle cose di svincolarsi dal rapporto di familiarità che

esse mantengono con ciò che sono prima di essere rappresentate, affermando quindi che una pipa rappresentata non è una pipa. Questo ragionamento potrebbe spostarsi, nel caso di *Inland Empire*, in ciò che in un film continuiamo a definire “primo piano”, anche attraverso una serie di aggettivi specifici, molto ravvicinato, tagliato, parziale, senza capire che “il taglio” dell’immagine a volte non permette più l’utilizzo della definizione che l’ha generata. Lynch sembra essersi servito, come Parmigianino in un autoritratto del 1524, di uno specchio convesso in grado di deformare il volto a tal punto da dover abbandonare l’aggettivo “primo” in relazione al termine di “piano” rapportato alle convenzioni di vicino e lontano. Si dovrebbe piuttosto parlare di “piano” in relazione ad una superficie più o meno curva, interposta tra il volto e lo schermo, che dal piano zero di una rappresentazione frontale, parallela alla lente, migra verso piani con numeri negativi, dove la visibilità è data dalla distorsione e non dalla distanza. In questo senso è emblematica una scena verso l’inizio del film, quando la vicina entra nella casa di Laura Dern: il volto di Laura è in primo piano mentre quello di Grace Zabriskie è talmente vicino da essere deformato. L’apparente campo e controcampo delle due figure, diventa un dispositivo spaziale che deborda dallo spazio in cui è girata la scena. Se in una delle due figure, la proprietaria di casa, è ancora riconoscibile uno sfondo, che permette di mantenere un allineamento della figura con lo spazio in cui si sta girando la scena, nell’altra, la vicina di casa, il volto a tutto schermo, a tratti tagliato sulla fronte, è talmente ravvicinato da cancellare il fondo, annullando lo spazio intorno e sbalzando la figura altrove. Non ci sono più due figure in uno spazio, come si vorrebbe in un dialogo convenzionale, ma due figure in due spazi differenti, che difatti non comunicano ma introducono un terzo spazio. L’immagine di Grace Zabriskie spinge, come suggerisce il movimento di macchina ravvicinato sulle due tazzine di caffè, verso un’ulteriorità che verrà svelata subito dopo dal suo indice puntato sul divano, in quale già non è più lì dove lo stiamo guardando. Anche quando guardiamo un quadro l’immagine che vediamo non è mai *sulla tela*, al limite *sul quadro* in quanto scavalcamento della tela, ricordo della tela nella presenza del quadro, inteso come spazio assoluto della visione, in cui la composizione è data da unità di tempo differenti promosse in un presente unico spostato *nel tempo*, verso l’identificazione dell’artista e dello spettatore. G-R.: “Ciò che conta non è riuscire a fare qualcosa, ma vedere cos’è. Vedere è l’atto decisivo e, in ultima analisi, pone artista e spettatore sullo stesso piano”.

F.d.M.:”Come nella scena all’interno del cinema in cui la protagonista sta guardando il nostro stesso film, *Inland Empire*, ovvero il film in cui lei stessa sta recitando. Per pochi secondi il reale in sala e il rappresentato sullo schermo si allineano attraverso lo sguardo di Laura Dern, ma il discorso non è tanto metalinguistico quanto squisitamente ipernarrativo, poiché il *prima* e il

dopo non sono più, né tantomeno ritornano dopo questo svelamento, nella successione cronologica che vede sempre il modello precedere la copia. Inutile dire che neanche il contrario, la copia che precede il modello e lo svela come doppio, ovvero la realtà del simulacro, è più sufficiente ad una lettura reale del reale. La rappresentazione non sta al passo con l'immagine e l'immagine supera lo stesso spazio in cui si rende visibile. In questo senso, l'uso della dissolvenza nel film, non è un dispositivo ad effetto ma piuttosto la densità di una pennellata con cui un'immagine dipinta invoca la sua opacità in rapporto un'invisibilità trasparente. Quando le figure dei conigli emergono da quelle dei tre polacchi nella stanza, l'effetto non è relativo al cambio di scena, passare da un interno ad un altro, quanto al corpo totale di un'immagine che eccede di continuo il disegno che la traccia.

Un livello ancora differente è dato dalla scena in cui la telecamera fissa la luce dell'abat-jour e in dissolvenza appare la figura di un uomo, fino a quando la stessa luce diventa all'improvviso intermittente e, dopo essersi spenta per qualche secondo, si riaccende sulla figura di una donna nella stessa stanza. Qui la scena, si potrebbe dire, non cambia ma è proprio l'apparizione della figura a spostare lo spazio dal luogo in cui resta visibile. Inoltre, anche in questo caso, la dissolvenza non è tanto in funzione della trasformazione della figura, nei termini di un successione allucinata, quanto in quella dell'eccedenza dal corpo dell'immagine che non contiene nel piano visivo gli elementi di cui è costituita. La percezione finale è che tutto il film si costituisca come un'iperimmagine, un solo quadro che contiene tutti gli sguardi degli spettatori, quelli che lo hanno già visto e quelli che lo vedranno, un po' come se il suo atlante *Atlas*, esponendo tutte le fotografie che fungono da potenziali archetipi pittorici, eccedesse di continuo la sua visibilità, in quanto somma di modelli potenzialmente riproducibili in pittura, dandosi come un'unica immagine fuori fuoco.

G.R.: [...]

F.d.M.: "In fondo ho sempre letto i suoi *Abstraktes Bild* come la quintessenza del figurativo, la possibilità di cogliere il cuore dell'immagine restituendolo sulla tela a distanza molto ravvicinata, come se l'occhio fosse prima a pochi centimetri dalla superficie dell'oggetto (o soggetto) e poi, trapassando il piano visivo, si riaprisse al suo interno. In fondo la visione non è che un problema di distanza che non ha nulla a che fare con il visibile. In questo senso la sfocatura può essere intesa come messa a fuoco dell'immagine proprio a partire dalla sua invisibilità. Nella parte finale del film, il lampo che illumina il volto di Laura Dern è una sorta di introduzione a questo cambio di prospettiva, di un vedere a partire dal buio, dall'invisibile verso il visibile. La traduzione visiva di questa inversione è quel condensato di action painting compresa tra il momento in cui la protagonista è stata colpita con il cacciavite e il tentativo di dialogo con la ragazza di colore prima del proprio decesso.

Infine il film mi suggerisce la possibilità che l'intera pellicola non rappresenti che il tempo letterale della messa a fuoco di uno sguardo, un principio di soggettiva con il soggetto prestatato all'occhio di chi sta guardando attraverso il buco di una sigaretta su un tessuto.

Mi scusi, maestro, cosa pensa dei quadri di David Lynch?

[...]

Epilogo

Nonostante abbia scritto nella premessa “una decina di minuti”, non ho idea del tempo trascorso al bar sulla piazza di Kassel quel pomeriggio del 15 giugno, immaginando il dialogo sopra riportato e annotando risposte differenti da quelle scritte in questa sede. L'unica cosa certa è che in quei giorni, mentre visitavo le numerose mostre sparse tra Venezia, Basilea e Kassel, visualizzavo spesso stralci di *Inland Empire* che si sovrapponevano alle opere in mostra come dei flash privi di logica associativa. Quel pomeriggio ero uscito dal Fridricianum turbato da un'opera che, a differenza di tutte quelle viste in precedenza dello stesso autore, non mi aveva per niente convinto. Era un olio su tela di piccolo formato che rappresentava il volto di una ragazza poggiato orizzontalmente su un piano inclinato. Il tratto pittorico mi sembrava difettasse nel particolare delle labbra rosse della ragazza, tanto da suggerire al mio occhio di essere in presenza di un falso. Così, seduto al tavolo e munito di un gin tonic per rafforzare lo spirito, pensavo a che cosa avrei voluto chiedere al maestro Gerard Richter nel caso lo avessi incontrato, ma anche a che cosa avrei detto se, una volta incontrato, non avessi più avuto il coraggio di esprimere le mie perplessità sul dipinto. In questo caso avrei deviato il discorso sul film di Lynch che più volte, durante la visione in sala, mi aveva richiamato alla mente l'opera di Richter.

Ancora oggi l'elevato livello di immaginazione non mi permette di stabilire se io abbia realmente incontrato il maestro tedesco. Probabilmente tutto è avvenuto tra me e me, con una tale verosimiglianza da impormi, in questa postproduzione, di sostituire le sue risposte con altre prese da una pubblicazione in mio possesso (*Gerard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, a cura di Hans Ulrich Obrist, Postmedia, Milano, 2003), consapevole che, nella maggior parte dei casi, ogni questione di verosimiglianza rischia soltanto di soffocare lo slancio del pensiero.

