

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

David on Film. Il pensiero e la funzione dell'autore Lynch in *Duran Duran: Unstaged*

Introduzione

La realizzazione del documentario musicale *Duran Duran: Unstaged* costituisce una delle più recenti tappe dell'inconsueto e tuttavia coerente percorso artistico seguito da David Lynch. Com'è risaputo, sin dagli anni Ottanta Lynch incarna la figura dell'autore cinematografico. Andrés Hispano ritiene ad esempio il cineasta americano "uno degli autori più originali del panorama contemporaneo" mentre Jean Foubert lo include addirittura nella categoria "dei grandi avventurieri [ossia sperimentatori] della forma cinematografica" insieme a Orson Welles, a Stanley Kubrick, a Quentin Tarantino e a Jean-Luc Godard¹. Attraverso la sua produzione, si delinea con chiarezza una nozione di autore che, nella sua singolarità, risponde sotto svariati aspetti a quella formulata dai critici e dai teorici della cultura cinematografica, o meglio mediale, "post-moderna"², una nozione che è andata modificandosi durante la carriera. Per altri versi un titolo trascurabile, *Duran Duran: Unstaged* consente di cogliere i sensibili cambiamenti di impostazione e di ruolo attuati dal regista e di focalizzare l'attenzione sulla fisionomia attualmente assunta dalla sua figura autoriale.

Duran Duran: Unstaged non sembra marcare una discontinuità nel campo della produzione audiovisiva di Lynch. Il lungometraggio appena menzionato sottolinea al contrario l'organicità, la linearità del tragitto artistico compiuto dal regista. Il presente saggio si propone di esaminare *Duran Duran: Unstaged* con l'obiettivo di mettere in luce le idee che hanno orientato le scelte effettuate dal cineasta, relativamente agli strumenti espressivi, alle strategie espositive e ai circuiti di fruizione. Nel corso dell'indagine, l'attenzione verrà di conseguenza concentrata sulla struttura e sul linguaggio comunicativo del film. Uno dei presupposti da cui muove lo studio è che in *Duran Duran: Unstaged* Lynch prosegua le sue ricerche sul cinema, inteso in un'accezione molto più ampia di quella tradizionale³. In *Duran Duran: Unstaged* il cinema, o meglio "l'audiovisivo", viene per l'esattezza considerato un dispositivo estetico e linguistico dai contorni mutevoli in connessione con altri dispositivi mediali. Un altro presupposto fondamentale per l'analisi, strettamente legato al precedente, è che attraverso *Duran Duran: Unstaged* Lynch ragioni, con acume e lucidità e sul proprio statuto autoriale. Il saggio si soffermerà quindi sul passaggio di Lynch da canonico responsabile artistico e organizzativo dell'opera filmica a *brand*, dove con il termine si intende un "marchio" ben riconoscibile in grado di differenziare il prodotto culturale in commercio⁴.

È opportuno offrire adesso delle informazioni riguardanti il documentario qui indagato. Il film viene girato nel 2011, l'anno nel quale il regista statunitense accetta di dirigere le riprese di un concerto del celeberrimo gruppo inglese Duran Duran. Inizialmente indirizzato agli utenti di Internet, il concerto si tiene il 23 marzo al teatro Mayan di Los Angeles e viene trasmesso in *live streaming* sul sito web Vevo, una piattaforma on-line di proprietà dei gruppi Sony e Universal dedicata alla distribuzione di videoclip musicali (www.vevo.com). Le riprese e il montaggio vengono dunque effettuati da Lynch in tempo reale, il materiale assemblato dal cineasta acquisisce la struttura tradizionale di un lungometraggio e nel 2014 viene distribuito nelle sale cinematografiche (nonché in televisione e, un anno dopo, in home video).

La decisione maturata da Lynch di riprendere un'esibizione musicale dal vivo può essere ricondotta a molteplici ragioni. Essa è innanzitutto legata al notevole interesse provato per il video, inteso al contempo come strumento tecnologico e mezzo comunicativo⁵. Senza soffermarsi qui sulle sue esperienze per la televisione, si ricordano i video da lui diretti per band e solisti quali Chris Isaak (*Wicked Games*, 1990) Michael Jackson (*Dangerous teaser*, 1993), Moby (*Shot in the Back of the Head*, 2009) Nine Inch Nails (*Came Back Haunted*, 2013); gira spot pubblicitari per conto di diversi marchi tra i quali di Calvin Klein (la serie di quattro spot *Obsession by Calvin Klein*, 1988) Armani (*Giò*, 1992), Yves Saint Laurent (*Opium*

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

Yves Saint Laurent, 1992), Adidas (*Tubular Technology*, 1993) e Sony (la campagna *Third Place* per promuovere la Playstation PS2, 2007). Il regista americano crea infine numerosi cortometraggi destinati unicamente al web e raccolti da un sito appositamente istituito (www.davidlynch.com). I più conosciuti sono forse *Darkened Room* (2002) e gli episodi delle serie intitolate *Rabbits* (2002) e *Dumbland* (2002). Significativo il fatto che dopo l'uscita di *Mulholland Drive* (2001), ideato per il network televisivo ABC, Lynch abbia abbandonato la pellicola, scegliendo di impiegare in modo quasi esclusivo il supporto del video digitale, occupandosi di persona di tutti gli stadi del processo di lavorazione, argomento sul quale torneremo in seguito.

L'opera girata in video che presenta maggiori analogie con *Duran Duran: Unstaged* è però *Industrial Symphony n° 1 – The Dream of the Brokenhearted* (1990). In primo luogo perché i due film hanno una gestazione simile. *Industrial Symphony n° 1* viene infatti ricavato da uno spettacolo ospitato dall'Accademia musicale di New York il 10 novembre 1989 con la regia di Lynch e le musiche di Angelo Badalamenti. Nel 1990 lo spettacolo viene trasformato dal regista in un prodotto audiovisivo rivolto al mercato dell'*home video*. In secondo luogo, *Industrial Symphony n° 1* e *Duran Duran: Unstaged* propongono vari motivi iconici peculiari dei mondi fittizi creati dal regista statunitense: apparecchi metallici più o meno inquietanti, automobili, aeroplani, abitazioni minacciose, luci intermittenti e fiamme crepitanti.



Fig. 1 | *Duran Duran: Unstaged*

Dai due lungometraggi in questione trapelano tuttavia modalità compositive e, soprattutto, obiettivi di rappresentazione estetica sensibilmente diversi. Una differenza che non risiede tanto nell'allestimento della messa in scena, nei contenuti sviluppati o nello stile visivo adottato, quanto nell'approccio alla pratica registica. Sono in special modo i criteri e i presupposti teorici sui quali poggia la regia ad allontanare *Industrial Symphony n° 1* da *Duran Duran: Unstaged*. Il primo vede la luce in un periodo nel quale Lynch tenta con costanza di combinare elementi o atmosfere contrastanti e di conciliare in generale gli estremi con il presumibile scopo di decostruire il racconto cinematografico⁶: in tale prospettiva, Martha Nochimson e Daniele Dottorini danno l'impressione di considerare *Industrial Symphony n° 1* un'opera

paradigmatica⁷.

In *Duran Duran: Unstaged* i toni discordanti e le componenti disarmoniche non generano invece contrasti stridenti e non condizionano profondamente né l'assetto formale dell'opera né l'esperienza dallo spettatore. Anche quando in sovrimpressionazione appaiono ambienti, oggetti e personaggi estranei all'esibizione dei Duran Duran, essi non hanno l'obiettivo di provocare sensazioni di spiazzamento "traumatiche" per lo spettatore, anche se influiscono comunque sul linguaggio espressivo. In *Duran Duran: Unstaged* Lynch mira ad arricchire di senso le canzoni della band inglese traducendole in immagini (o in frammenti di immagini) provenienti dal suo variegato universo poetico. Il lungometraggio *Duran Duran: Unstaged* è allora un autentico punto di arrivo se lo guardiamo dalla prospettiva di Dick Tomasovic, il quale afferma: "Lynch (...) non vieta di pensare che il suono faccia nascere le sue immagini e che le inquadrature possano essere considerate come delle evocazioni visive di precise sonorità"⁸.

Un'opera filmica sospesa tra cinema, musica e video arte

La scelta di curare la regia in *live streaming* del concerto dei Duran Duran dipende altresì dalla grande passione nutrita da Lynch nei confronti della musica. L'autore statunitense esplicita questa passione a partire negli anni Ottanta, quando, sul set di *Velluto blu* (*Blue Velvet*, 1986) incontra Badalamenti, con il quale instaura un legame professionale che si rivelerà solido e duraturo. Sempre durante la lavorazione di *Velluto blu* avvia un rapporto di collaborazione con la cantante Julee Cruise, comparsa nella serie televisiva *I segreti di Twin Peaks* (*Twin Peaks*, 1990-1991) e in *Fuoco cammina con me* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992). L'anno successivo Lynch scrive i testi dei brani inseriti nell'album di Julee Cruise *Voice of Love* (1993) del quale produttore artistico. Egli debutta successivamente in veste di compositore e di interprete. Nel 2001 concepisce quindi assieme a John Neff il disco *Blue Bob* (David Lynch, John Neff, 2011). Dieci anni più tardi incide a proprio nome gli album intitolati *Crazy Clown Town* (2011) e *The Big Dream* (2013). Sempre nel primo decennio del Duemila, Lynch firma la colonna sonora dei propri cortometraggi e perfino quella di *Inland Empire* (2006).

Le informazioni sopra riportate permettono di intuire il perché la musica abbia un peso elevato nelle produzioni di Lynch. Il regista americano è dell'opinione che la partitura musicale non debba limitarsi ad accompagnare le sequenze del film⁹. Alla partitura (e alla colonna sonora in generale) viene attribuito al contrario un compito di enorme importanza: essa è chiamata a rafforzare nonché a completare il significato delle sequenze¹⁰. Colin Odell e Michelle Le Blanc sono del parere che Lynch gestisca la partitura e il *sound design* dei propri film in maniera intelligente e innovativa¹¹. Thierry Jousse individua nella compenetrazione tra il livello visivo e sonoro uno dei tratti stilistici specifici di Lynch¹². "L'immagine cinematografica si origina per Lynch dal suono", nota addirittura Tomasovic¹³. Un lungometraggio come *Duran Duran: Unstaged*, privo della dimensione narrativa, risulta abbastanza emblematico da questo punto di vista¹⁴. I significati di ordine simbolico, cognitivo o affettivo scaturiscono per l'appunto dalla relazione stabilita dalla musica con le immagini.

Lynch recupera e rimodula di solito i generi musicali (e cinematografici)¹⁵ degli anni Cinquanta. Si tratta di qualcosa di piuttosto diverso rispetto al repertorio dei Duran Duran, fondato in particolare su ballate romantiche (*Save a Prayer*, *Come Undone*, *Ordinary World*), su pezzi dalle sonorità elettroniche (*Is There Something I Should Know?*, *The Reflex*, *Falling Down*, *All You Need Is Now*) o su brani pop dalla melodia orecchiabile (*Girls on Film*, *Planet Earth*, *Rio*, *(Reach Up for The) Sunrise*). Risulta difficile da rintracciare anche una lontana affinità tra i registri espressivi del cineasta statunitense e quelli del gruppo britannico. Avvicinare la poetica di Lynch a quella della band inglese è dunque fuorviante: la decisione di trarre un film da un concerto è spiegabile più che altro con il grande interesse dimostrato da Lynch per la musica pop, in particolare nella sua produzione più recente, cinematografica e non.

In *Duran Duran: Unstaged* le canzoni paiono inoltre funzionali ad una riflessione sul mezzo del video,

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

giudicato dal regista una specie di cinema “espanso”. Il rimando al seminale, imprescindibile studio condotto da Gene Youngblood è immediato ma non casuale¹⁶. Lynch e Youngblood sono concordi nel valutare il video, soprattutto di tipo artistico o sperimentale, un veicolo idoneo a sviluppare appieno le straordinarie potenzialità estetiche del cinema¹⁷. Youngblood in proposito afferma:

quello che intendiamo designare con il termine ‘video arte’, quindi, è cinema (...) praticato elettronicamente – un’impresa personale più che istituzionale, che rappresenta la forma poetica del cinema opposta alla forma in prosa della narrazione di storie. In altre parole, è la vera ‘arte’ del cinema, il contrario dell’intrattenimento, se con arte intendiamo un processo di esplorazione e ricerca.¹⁸

In *Duran Duran: Unstaged* Lynch prende a modello, in modo quasi inequivocabile, proprio il video sperimentale o artistico. Ciò avviene perché la cosiddetta video arte è da sempre configurabile come un autentico territorio di confronto tra media e linguaggi diversi¹⁹. Lynch crede insomma che il video sia un cinema “dilatato”, esteso ben oltre i suoi presunti confini espressivi o tecnologici, destinato a individui consapevoli e partecipi. Al pari di Youngblood, l’eccentrico regista americano pensa che il video (tanto elettronico quanto digitale) debba istituire un rapporto con gli altri media, debba stimolare una pluralità di sensi e debba indirizzarsi a circuiti di fruizione alternativi alla sala cinematografica o alla trasmissione televisiva²⁰.

Duran Duran: Unstaged concretizza, almeno in parte, il pensiero di Lynch. Il lungometraggio è in origine, ed essenzialmente, diretto al Web, un canale scelto finora di rado dai produttori per distribuire i film. Esso è rivolto agli utenti di Internet, ovvero a fruitori attenti e attivi capaci di orientare le pratiche di consumo dell’audiovisivo ma non solo²¹. *Duran Duran: Unstaged* fa infine dialogare il linguaggio audiovisivo e quello musicale. Lynch ragiona su tale dialogo in maniera simile a quella dei video artisti. Nel dominio del video, osserva Sandra Lischi,

[a partire dagli anni Sessanta] sono stati (...) gli artisti, gli sperimentatori, (...) a ripensare il rapporto tra suono e immagine (...). [Loro] hanno innanzitutto valorizzato l’unione, la sostanziale affinità in elettronica dei due elementi, il sonoro e il visivo, concentrandosi in particolar modo sulla duttilità dell’immagine (...). I primi video artisti provenivano [tra l’altro] in gran parte dalla musica, e questo è uno dei motivi per cui la ricerca con l’immagine elettronica è stata [per decenni] ricerca insieme audio e visiva: rivendicazione “dell’astrazione”, della “non narratività” della musica, della sua natura temporale e affinità con l’immagine video²².

In *Duran Duran: Unstaged*, Lynch pone l’accento sulle qualità che accomunano il piano visivo e il piano sonoro, vale a dire per l’appunto la malleabilità, la flessibilità e la temporalità intrinseca. La sistematica sovrapposizione di due riprese, di due “strati visivi”, dona non a caso alle inquadrature un carattere duttile, evanescente, “fluidico”. Lynch sembra poi alludere ironicamente alla malleabilità dell’immagine nel prologo del film, che presenta i disturbi tipici del video analogico dovuti alla distorsione dei segnali elettromagnetici. Il conferimento di una dimensione non narrativa, astratta viene inoltre facilitato dalla lingua in cui sono scritte e interpretate le canzoni dei Duran Duran, l’inglese, che nell’ambito della musica leggera tende a disancorarsi dal referente semantico. Secondo le esperte Maria Luisa Beffagna Goldoni e Gabriella Borghetto “nelle altre lingue, l’italiano, il francese, il tedesco si perde l’essenziale effetto liberatorio del *nonsense*. L’inglese rimane (...) il modello fonico asemantico per eccellenza”²³.

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES



Fig. 2 | *Duran Duran: Unstaged*

L'importanza della musica si rivela anche sotto l'aspetto formale. I pezzi del gruppo britannico regolano infatti l'assetto strutturale del lungometraggio. *Duran Duran: Unstaged* è articolato in circa venti parti, venti sezioni corrispondenti ai brani eseguiti dalla band. In ognuna di queste sezioni vengono mostrati (in alternanza o in simultanea con le immagini del concerto) luoghi, persone, azioni e oggetti diversi. Gli "episodi" in cui il documentario è diviso non sono equiparabili a dei videoclip. *Duran Duran: Unstaged* prende con chiarezza le distanze dal video musicale, il quale è basato sull'intima connessione tra i suoni e le immagini soprattutto mediante il procedimento del montaggio. In definitiva, Lynch non intende coinvolgere emotivamente il pubblico facendo ricorso al ritmo forsennato, incalzante del montaggio tipico del videoclip.

Egli dedica invece una cura minuziosa alla composizione delle inquadrature: la fotografia in bianco e nero, raramente adoperata nel genere del documentario musicale, contribuisce a relativizzare il realismo della performance dai Duran Duran²⁴. Attraverso la continua sovrapposizione delle riprese e la fotografia in bianco e nero, Lynch vuole forse evidenziare la strana condizione dello spettatore del film, che non partecipa al concerto ma ha la sensazione di farlo. Senza dubbio, il regista tenta di portare sullo schermo dei concetti o degli stati d'animo insieme alla documentazione di una performance. Questo è un altro punto di contatto tra *Duran Duran: Unstaged* e le opere di video arte: come i video artisti, Lynch si affida alla costruzione delle singole inquadrature più che alla loro messa in sequenza, adottando soluzioni tecniche e degli espedienti visivi specifici del video d'arte. In *Duran Duran: Unstaged* vengono infatti esibiti numerosi inserti grafici, compaiono delle didascalie, e lo schermo viene a volte suddiviso in due quadri. Lynch cerca di suggerire delle associazioni mentali attraverso l'accostamento dei suoni e delle immagini. Egli mette così ulteriormente in risalto la centralità della musica nella sua rinnovata concezione del cinema, o dell'audiovisivo in genere, imperniata sull'apertura, sullo scambio e sulla contaminazione.

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES



Fig. 3 | *Duran Duran: Unstaged*

Da autore a brand

Tenendo conto di quanto abbiamo finora asserito, la volontà di dirigere *Duran Duran: Unstaged*, manifestata da Lynch, può rivelarsi meno sorprendente. Elementi ricorrenti supportano l'ipotesi secondo la quale il documentario musicale è accostabile al resto dell'opera di Lynch. Ci limitiamo qui a segnalare i casi più emblematici: *Duran Duran: Unstaged*, lo ripetiamo, ruota attorno a una performance musicale eseguita sul palco di un teatro e i palcoscenici abbondano nel cinema di Lynch. Il palcoscenico è uno spazio fondamentale nell'azione di *Mulholland Drive*, in *Industrial Symphony n° 1* e persino in *The Elephant Man* (1980). Memorabili numeri musicali vengono mostrati inoltre in *Fuoco cammina con me*, in *Velluto blu* oppure in *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1997) il cui protagonista, Fred Madison, impersonato dall'attore Bill Pullman, è proprio un musicista – sassofonista, per la precisione.

Le considerazioni appena fatte non devono indurre fraintendimenti. *Duran Duran: Unstaged* è il risultato di una articolata operazione dalla natura in buona sostanza commerciale.

Anche se sollecita il cineasta a proseguire in una direzione (relativamente) nuova le sue ricerche sul linguaggio audiovisivo, *Duran Duran: Unstaged* può essere definito come un lavoro su commissione. La sua genesi viene finanziata da American Express (che è anche sponsor della serie di film concerto "American Express Unstaged", della quale fa parte anche questo), e dagli altri sponsor coinvolti nel progetto. Gli sponsor portano Lynch e i Duran Duran a incontrarsi o agevolano la collaborazione tra il regista e la band. La strategia attuata a tale scopo fa leva sul fatto che *Duran Duran: Unstaged* segni l'atteso ritorno alla regia di Lynch dopo *Inland Empire*²⁵. Le aziende finanziatrici applicano, per dirla con le parole di Giandomenico Celata e Fabio Caruso, "la filosofia e gli strumenti di marketing (...) allo scopo di raggiungere il target, rappresentato dallo spettatore, e persuaderlo ad acquistare il prodotto film"²⁶. I Duran Duran e soprattutto David Lynch costituiscono gli elementi principali attraverso cui gli sponsor creano e veicolano l'identità del film "presso un pubblico di spettatori potenziali, in modo da collocarlo correttamente nel loro sistema di percezione e differenziarlo efficacemente dalle pellicole concorrenti"²⁷. Le compagnie finanziatrici vogliono recuperare i soldi investiti. Dal canto loro, Lynch e i Duran Duran cercano di ottenere un beneficio che non è quantificabile soltanto in denaro. Il "vero" guadagno che il

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

cineasta e il gruppo desiderano conseguire equivale all'ulteriore aumento della propria notorietà, del proprio prestigio.

La dimensione essenzialmente commerciale di *Duran Duran: Unstaged* ci spinge a ragionare sulla funzione svolta dal regista. Giungiamo così ad un altro punto nodale dell'analisi. Un illuminante suggerimento viene da Serge Daney, il quale rileva con eccezionale lungimiranza lo statuto dell'autore cinematografico contemporaneo. Il critico francese è dell'avviso che a partire dagli anni Ottanta le politiche di marketing adottate dalle imprese cinematografiche mutino in profondità il ruolo dell'autore²⁸. A questa figura viene riservato il compito di "marcare" il film, ossia di imprimervi idealmente un segno (formale e/o contenutistico) distintivo. In *Duran Duran: Unstaged* l'attività condotta da Lynch ha, direbbe Daney, "l'effetto di una firma". L'attività registica di Lynch pare cioè risolversi, seppure in modo non esclusivo, nell'applicazione, magari approssimativa, di determinati contrassegni figurativi o tematici. Un simile atteggiamento non viene tenuto dal cineasta statunitense soltanto in *Duran Duran: Unstaged*. Esso è riscontrabile in altre opere da lui realizzate con videocamere digitali. L'uso di tali apparecchiature modifica i procedimenti tecnici e i principi teorici di Lynch. Justus Nieland è del parere che Lynch ritenga "il digitale (...) non tanto un tipo completamente nuovo di immagine ma piuttosto una qualità (...) particolare (fantastica e soggettiva) che rinvia esteticamente alle fasi evolutive iniziali del cinema e della sua carriera"²⁹. In proposito Lynch rilascia questa eloquente dichiarazione:

[il supporto digitale] è più vicino al dipinto in movimento che ad una attuale pellicola 35mm, c'è qualcosa in esso che ti dà la possibilità di sognare, qualcosa di magico. Ciò che mi piaceva del video digitale, numerico, era che mi ricordava i film degli anni Trenta, un periodo in cui [l'immagine] non era così nitida ed era più impressionistica, vaga. Questo la rende meno reale³⁰.

Il regista approfitta però in maniera paradossale della enorme libertà espressiva donata dai mezzi informatici per "insinuarsi" ancora di più dentro il film. Uno degli aspetti peculiari dei lungometraggi e di svariati cortometraggi creati con il video appare per l'appunto quello autoreferenziale. Un ruolo rilevante è con ogni probabilità giocato dal fatto che Lynch, come abbiamo detto, amministrò da solo l'intero processo produttivo. In ogni caso, il passaggio dall'analogico al digitale e la sostituzione della pellicola con il video sembrano sancire la definitiva trasformazione di Lynch da autore a *brand*. L'impiego della tecnologia del video fa acquistare alla regia la fisionomia di una entità incorporea, virtuale, situata all'interno del film e deputata a garantire la riproposizione di moduli stilistici e di motivi iconografici. Egli va allora inteso nei termini dell'autore "post-moderno" tratteggiato da Guglielmo Pescatore. Il cinema, in epoca postmoderna, innesca un "processo di costruzione dell'autore come divinità:

per molto cinema d'autore postmoderno (...) la questione fondamentale è costruire se stessi all'interno del film. O meglio, la questione che preoccupa maggiormente i registi che lavorano in tale ambito è quella di costruire se stessi come autori e come marchi di fabbrica. Questo marchio di fabbrica, questa forma di comunicazione diretta sopra e attraverso il testo in cui autore e spettatore si ritrovano reciprocamente nella riconoscibilità di certe marche testuali, sembra funzionare come una sorta di antidoto ai rischi di polverizzazione della figura autoriale che il sistema dei media e dei new media contemporanei porta inevitabilmente con sé³¹.

Il profilo appena tracciato da Pescatore combacia soprattutto con quello dell'odierno Lynch. In *Duran Duran: Unstaged* Lynch assurge a demiurgo o a "divinità". Il regista rivela, con ironia e lucidità, la sua funzione nel breve prologo al documentario: Lynch compare davanti all'obiettivo e annuncia il principale intento perseguito dal suo lungometraggio, che definisce come un esperimento. L'intento consiste nel

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

concretizzare o meglio nel visualizzare gli oggetti e gli ambienti evocati dalle canzoni dei Duran Duran. Lynch sparisce dallo schermo subito dopo il prologo ma la sua presenza aleggia su tutto il film, come qualcosa di tangibile, non foss'altro per il fatto che il film mostri le persone e i luoghi che lui associa in modo istintivo alla musica dei Duran Duran³².

Lynch è quindi consapevole della funzione che ricopre, circoscritta a conferire determinate tonalità e atmosfere al film, e per questo decide di porre l'accento sugli elementi visivi che fanno del suo stile un marchio, un *brand*. Egli sembra sapere bene che tali elementi, ai quali il pubblico lo associa, servono a differenziare *Duran Duran: Unstaged* da prodotti di genere analogo, alcuni dei quali immessi di recente sul mercato³³. Basti pensare ai documentari *Muse: Live at Rome Olympic Stadium* (Matt Askem, 2013), *One Direction: Where We Are* (Paul Dugdale, 2014), *Roger Waters: The Wall* (Roger Waters, Sean Evans, 2015) o, limitatamente all'Italia, *Ligabue: Campovolo 2.0 3D* (Marco Salom, 2012), e così via. Più in generale, il richiamo all'autorialità di Lynch rappresenta il veicolo mediante cui *Duran Duran: Unstaged* riesce a distinguersi nel frastagliato panorama audiovisivo contemporaneo.

Marco Teti

Note

1. Andrés Hispano, *David Lynch. Claroscuro americano*, Glénat, Barcelona 1998, p. 11. Jean Foubert, *L'Art audio-visuel de David Lynch*, L'Harmattan, Paris 2009, p. 12.
2. Lo studio più convincente e noto in cui l'opera cinematografica di Lynch viene letta come un fenomeno tipico della società e della cultura postmoderne appare quello condotto da Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington Press, Seattle 2000. L'autorevole filosofo sloveno ipotizza che Lynch faccia coincidere dei poli figurativi e tematici opposti e sovrapponga al piano della realtà quello dell'apparenza, della finzione.
3. Cfr. Valentino Catricalà, "On the Notion of Media Art. Theories, Patterns, Terminologies", in *Id.* (a cura di), *Media Art. Towards a New Definition of Arts in the Age of Technology*, Fondazione Mondo Digitale, Roma 2015, pp. 65-69.
4. Il *brand*, scrive Stefania Carini, "è concepito in modo che sia associato con certe qualità positive, in modo che il consumatore sia portato a riconoscere quel nome, a fidarsi, a consumarlo. Fedeltà al marchio, meno rischi per l'azienda. Il *brand* è una strategia economica dai significati più ampi, soprattutto quando applicata a un prodotto culturale. (...) L'elemento fondamentale di questa strategia è il nome dello studio, di un regista, di un attore, di un personaggio o di un precedente film di successo, che diventa un marchio, una firma, un *brand*, le cui qualità positive possono riversarsi sul film in uscita e invogliare lo spettatore alla visione. (...) Nell'età della convergenza [mediale], però, il *brand* amplia il concetto stesso di testo. Non è solo un nome riconoscibile, ma indica un insieme di qualità estetiche e affettive. Il marchio identifica un universo narrativo e autoriale, capace di firmare e attrarre a sé altri testi, media, oggetti". Stefania Carini, "Branding, marketing, merchandising. L'espansione economica della narrazione trans mediale", *Cinergie – Il cinema e le altre arti*, n. 19 (marzo 2010), p. 51.
5. L'uso del video da parte di Lynch viene esaminato in David Hughes, *The Complete Lynch*, Virgin, London 2001, pp. 265-268 e Colin Odell, Michelle Le Blanc, *David Lynch*, Kamera Books, Harpenden 2007, pp. 129-136.
6. Cfr. Todd McGowan, *The Impossible David Lynch*, Columbia University Press, New York 2007, pp. 110-153 e Luca Aimeri, "Barry Gifford. Cronache dal grande pianeta arrabbiato", *Garage (Speciale David Lynch)*, n. 17 (2000), p. 51.
7. Cfr. Martha P. Nochimson, *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, University of

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

- Texas Press, Austin 1997, pp. 217-224 e Daniele Dottorini, *David Lynch. Il cinema del sentire*, Le Mani, Recco-Genova 2004, pp. 133-135. Nochimson e Dottorini recuperano dei seminali concetti introdotti in proposito da Michel Chion con il saggio *David Lynch*, Lindau, Torino 1995, pp. 139-160.
8. Dick Tomasovic, "Sens vibratoire et sens giratoire: la fantasmagorie sonore dans l'oeuvre de David Lynch", *Décadrages*, nn. 4-5 (Primavera 2005), p. 10. (trad. nostra)
9. Cfr. Kenneth C. Kaleta, *David Lynch*, Twayne Publishers, New York 1995, passim
10. Cfr. Paolo Bertetto, "Il cinema di David Lynch. L'enigma e l'eccesso", in *Id.* (a cura di), *David Lynch*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 27-28.
11. Cfr. Colin Odell, Michelle Le Blanc, *op. cit.*, 2007, pp. 157-162.
12. Cfr. Thierry Jousse, *David Lynch*, Cahiers du cinema, Paris 2007, pp. 36-37.
13. Dick Tomasovic, *op. cit.*, p. 17.
14. Cfr. Marco Cacioppo, "Tripping with Music", *Nocturno*, n. 152 (Giugno 2015), p. 83.
15. Cfr. Roy Menarini, "David Lynch Drive. Il Mulholland-rompicapo nel paese del cinema", in Claudio Bioni (a cura di), *Attraverso Mulholland Drive. In viaggio con David Lynch nel luogo di un mistero*, Il principe costante, Pozzuolo del Friuli 2004, pp. 49-52 e Jean Foubert, *op. cit.*, passim.
16. Cfr. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, Dutton, New York 1969.
17. Cfr. Valentino Catricalà, *op. cit.*, pp. 66-68.
18. Cfr. Gene Youngblood, "Metaphysical Structuralism. The Videotapes of Bill Viola", *Millennium Film Journal*, nn. 20-21 (autumn-winter 1988), p. 83.
19. Cfr. Doug Hall, Sally Jo Fifer (a cura di), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, Aperture, New York 1990; Chris Meigh-Andrews, *A History of Videoart*, Berg, Oxford-New York 2006 e Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan Torino 2014.
20. La concezione dell'audiovisivo manifestata negli ultimi anni da Lynch sembra assomigliare sotto vari aspetti anche a quella di alcuni esponenti della corrente denominata New Media Art. Per quanto concerne la corrente New Media Art, cfr. Mark Tribe, Reena Jana, *New Media Art*, Taschen, Köln 2006.
21. Lynch sembra concordare con Chris Anderson, il quale è dell'opinione che i nuovi media, le tecnologie digitali e Internet concorrano a trasformare i fruitori da consumatori passivi a utenti attivi e consapevoli. Cfr. Chris Anderson, *La coda lunga. Da un mercato di massa a una massa di mercati*, Codice edizioni, Torino 2006, pp. 55-57.
22. Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2007, pp. 38-41. Il legame tra il suono e l'immagine nel video d'arte o d'autore viene esplorato in Marco Maria Gazzano, "Comporre audiovisioni. Suono e immagine sulle due sponde dell'Atlantico, alle origini delle arti elettroniche", in Andrea Balzola, Anna Monteverdi (a cura di), *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004 e Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, pp. 136-139.
23. Maria Luisa Beffagna Goldoni, Gabriella Borghetto, *Viaggio nel musical. Una lettura del rapporto testo-musica nella rock opera Jesus Christ Superstar di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice*, Campanotto, Udine 1995, p. 21.
24. Relativamente al documentario musicale, cfr. Robert Edgar, Kirsty Fairclough-Isaacs, Benjamin Halligan (a cura di), *The Music Documentary. Acid Rock to Electropop*, Routledge, London 2013 e Simone Arcagni, Domenico De Gaetano (a cura di), *Cinema e rock. Cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*, Grafica Santhiense, Santhià 1999.
25. La campagna pubblicitaria evidenzia altresì la ricostituzione della formazione originale dei Duran Duran, composta dal bassista John Taylor, dal batterista Roger Taylor, del tastierista Nick Rhodes e dal cantante Simon Le Bon. Per la verità, all'iniziativa non partecipa Andy Taylor, il primo chitarrista della band. Lo spettacolo curato da Lynch rientra nella promozione dell'album *All You Need Is Now*, uscito nel dicembre del 2010.
26. Giandomenico Celata, Fabio Caruso, *Cinema. Industria e Marketing*, Guerini e Associati, Milano

- CRITICA 2003, p. 86.
CINEFILIA E 27. *Ivi*, p. 94.
FESTIVAL 28. Cfr. Serge Daney, "Wim's movie (*Lightning over Water* de Wim Wenders)", in Antoine de Baecque
STUDIES (a cura di), *Critique et Cinéphilie*, Cahiers du cinema, Paris 2001, pp. 194-195. A riguardo vedasi
anche Claudio Bisoni, "La critica cinematografica tra la sopravvivenza dell'expertise e la logica di
Google", in Roy Menarini (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia
nell'epoca del Web*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 18-19.
29. Justus Nieland, *David Lynch*, University of Illinois Press, Champaign 2012, p. 140. (trad. nostra)
30. David Lynch, cit. in *ibidem*. (trad. nostra)
31. Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci,
Roma 2006, p. 148.
32. Ci troviamo forse di fronte a un metodo estremo e ludico elaborato per affrontare la dissoluzione
dell'identità individuale nella società occidentale, uno degli argomenti preferiti di Lynch e un concetto
basilare del paradigma culturale postmoderno. Sul tema dell'identità nell'attuale cinema di Lynch cfr.
Martha P. Nochimson, *David Lynch Swerves*, University of Texas Press, Austin 2013, pp. 147-158 e
Davide Morello, *David Lynch – Inland Empire*, Falsopiano, Alessandria 2009, passim.
33. I più significativi documentari musicali usciti nel primo decennio del Duemila vengono esaminati in
Umberto Mosca, *Cinema e rock. Pop culture e film d'autore, immaginario giovanile e visioni del mondo*,
UTET, Torino 2008, pp. 334-373.