

*Antonio Ricciardi*

## **Il trittico Lynchiano e l'arte della frantumazione: una ontoritmologia della visione**

### ***Ouverture: He's the main guy***

David Lynch, all'interno dell'importante libro-intervista redatto assieme a Chris Rodley, cita volentieri Francis Bacon come una delle sue più frequenti fonti di ispirazione. Il regista di Missoula sottolinea, infatti, come per lui “Francis Bacon sia il più grande, il numero uno, una specie di eroe [...] riesco sempre a prendere il volo davanti ai suoi quadri”<sup>1</sup>. Di fronte alla domanda posta dal giornalista inglese riguardo cosa lo interessasse di più dell'opera del pittore irlandese, Lynch risponde: “Tutto. I soggetti e lo stile sono combinati, coniugati, perfetti. E lo spazio, la lentezza e le velocità, e poi le strutture, ogni cosa. [...] Se Bacon avesse girato un film, in che modo l'avrebbe fatto, in che direzione sarebbe andato?”<sup>2</sup>. È dunque in maniera esplicita che Lynch si dice interessato tanto al *ritmo* dell'opera baconiana – “la lentezza, le velocità, le strutture” –, quanto alla ipotetica tra(s)duzione di questi motivi ritmici all'interno dell'universo e della produzione cinematografica – “in che direzione sarebbe andato?”. Alla luce di questa prossimità, diviene interessante provare ad inquadrare l'universo filmico lynchiano tramite delle lenti *baconiane*: una prospettiva teorica che, seppur non del tutto inedita<sup>3</sup>, merita certamente di essere esplorata più a fondo. Del resto, l'importanza del riferimento baconiano all'interno dell'opera di Lynch va ben oltre il mero attestato di stima. Come fa notare Jeremy Powell, l'influenza del pittore irlandese è

<sup>1</sup> C. Rodley (a cura di), *Lynch Secondo Lynch*, Baldini&Castoldi, Milano 1997, p. 37.

<sup>2</sup> Ivi, p. 36.

<sup>3</sup> Un lavoro di questo tipo, per quanto diverso negli scopi e nelle conclusioni, è stato già tentato da: D. Dottorini, *David Lynch. Il Cinema del Sentire*, Le Mani, Genova 2004; J. Powell, *David Lynch, Francis Bacon, Gilles Deleuze: The Cinematic Diagram and the Hall of Time*, Discourse, Vol. 36, No. 3 (Fall 2014), pp. 309-339; G. Hainge, *Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in Lost Highway's Aesthetics of Sensation*, in E. Sheen & A. Davidson (edited by), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Wallflower, London 2004, p. 142; C. Colebrook, *Gilles Deleuze*, Routledge, London 2002, p. 39.

direttamente rinvenibile a molteplici livelli del lavoro di Lynch: dai quadri (citiamo in ordine sparso: *Wajunga Red Dog*, *Well . . . I Can Dream, Can't I?*, *Man Walking with dog*) alle fotografie (la collezione intitolata *Images* e la serie dei *Distorted Nudes*) fino al cinema. In tutti questi casi, proprio come varrà per Bacon, ciò che sembra interessare di più Lynch sarà “to present the actions of invisible forces upon bodies, rendered in a preintellectual sensation of intensities”<sup>4</sup>.

Gilles Deleuze, all'interno del suo *Logica della sensazione*<sup>5</sup>, libro interamente consacrato allo studio dell'opera di Bacon, dà vita ad un apparato concettuale che, a nostro avviso, risuona in profondità con quelli che sono i temi, gli assilli e i problemi posti dall'opera lynchiana. Nel dettaglio, è l'insistenza del filosofo francese sui temi del ritmo, del diagrammatico e delle forze a risultare decisiva. Questi motivi, così centrali all'interno della pittura baconiana, determinano la formazione di un vero e proprio campo (di individuazione, di intensità, di dinamismi) che, a nostro avviso, costituisce lo stesso spazio problematico dentro cui prende corpo l'opera dal regista americano. Un *campo* che contiene al suo interno molte possibili risposte: *pittoriche*, quelle baconiane; *cinematografiche* (ma anche fotografiche, musicali, pittoriche, videografiche, etc.) quelle lynchiane. Tanto per ragioni di spazio, quanto per quella che ci appare come una straordinaria risonanza creativa, sceglieremo di concentrarci solo su una parte – un *trittico* – del poliedrico universo creativo firmato David Lynch. Per farlo, partiremo da un concetto che Deleuze cita – e controvoglia – una sola volta all'interno del suo libro su Bacon. Un concetto che invece, a nostro avviso, risulta straordinariamente potente: quello della *frantumazione*. Bacon, difatti, amava definirsi come un frantumatore<sup>6</sup>: la sua arte consisteva nel fare a pezzi il dispositivo della rappresentazione, dell'illustrazione, per lasciare emergere una *Figura* colta in “una zona di indiscernibilità o di indeterminabilità tra due forme, delle quali una non era già più, e l'altra non era ancora”<sup>7</sup>.

Questa specifica arte, cui Bacon darà corso lungo tutta la sua carriera, sembra risuonare in maniera limpida con l'opera dell'artista di Missoula<sup>8</sup>. In particolare, è all'interno di quelli che sono i suoi tre capolavori – *Lost Highway*, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*<sup>9</sup> – che questa

<sup>4</sup> J. Powell, *op. cit.*, p. 312.

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2008.

<sup>6</sup> Ivi, p. 125.

<sup>7</sup> Ivi, p. 229.

<sup>8</sup> V. Re, *Oltre la soglia. Variazioni su un'aria a tre tempi*, in Claudio Bisoni (a cura di), *Attraverso MD. In viaggio con David Lynch nel luogo di un mistero*, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli 2004, p. 89.

<sup>9</sup> Da qui in avanti ci riferiremo ai tre film attraverso gli acronimi *LH*, *MD*, *IE*.

arte sembra svilupparsi secondo una progressione costante. Se nel primo lavoro di questa angosciante trilogia la linea di frantumazione sembra tutta interna al personaggio di Fred, in *MD* questa incrinatura si duplica, fino a tracimare nella stratologica struttura di *IE*. I tre film, insomma, funzionano come un vero e proprio trittico baconiano. Ma in che senso?

## Il Frantumatore

Francis Bacon, come detto, amava definirsi un *frantumatore*. Ma, nello specifico, cos'è che il pittore irlandese, frantumando, voleva scongiurare? L'assillo di Bacon era quello di togliere lo spettacolo dal quadro. Eliminare il *cliché*, secondo la lezione di Cézanne, ma farlo sottraendo dal quadro ogni storia possibile, ogni narrazione. “La pittura”, difatti, “non ha né modelli da rappresentare, né storie da raccontare”<sup>10</sup>. In questo senso, a venire frantumata, ad essere *diagrammatizzata*, è la possibilità stessa di tradurre – e ridurre – il quadro dentro una rappresentazione estranea alla pittura. Non solo. A dover essere eliminato dal quadro sarà anche qualsiasi riferimento esterno, qualsiasi modello cui la figurazione sarebbe supposta conformarsi. In questo senso, Bacon annulla qualsiasi possibilità di rinchiudere il quadro dentro un riassunto, dentro un discorso che finirebbe per cancellare il quadro stesso. Del resto, come Lynch sottolinea, “as soon as you put things in words, no one ever sees the film the same way, and that's what I hate, you know. Talking – it's real dangerous”<sup>11</sup>.

Il quadro, in questo senso, come la superficie assoluta di Ruyer<sup>12</sup>, deve essere rigorosamente *senza sorvolo*. Non c'è un fuori dal quadro, o, se c'è, si tratta di un Fuori molto più profondo. Questo perché, tanto ciò che lo anticipava – il modello –, quanto ciò che lo seguiva – la riduzione in narrazione –, vengono risucchiati dentro il campo cui il quadro dà luogo. Il quadro è centripeto, ed in quanto tale fa sprofondare l'occhio dentro le tensioni che genera, costringendolo a *brucarne* le superfici, a farsi sguardo *aptico*<sup>13</sup>. Il metodo è per l'appunto quello della frantumazione, dove il *modo* della rappresentazione viene sezionato e fatto a pezzi, lasciando sussistere solo tre elementi:

Le grandi campiture come struttura materiale spazializzante; la Figura, le Figure e il loro fatto; il luogo, cioè il tondo, la pista o il contorno [...] il contorno è come una membrana attraversata da un doppio scambio [...]

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p.14.

<sup>11</sup> J. Powell, *op. cit.*, p. 324.

<sup>12</sup> R. Ruyer, *La Superficie Assoluta*, Textus, L'Aquila 2008.

<sup>13</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 228.

la pittura non ha niente da narrare, nessuna storia da raccontare, avviene comunque qualcosa che ne definisce il funzionamento.<sup>14</sup>

Il procedimento di Bacon è dunque quello di un progressivo isolamento della Figura, volto a scongiurare qualsiasi funzione rappresentativa del quadro, poiché “la pittura non ha nulla a che vedere con l’illustrazione, in un certo senso ne è l’esatto contrario”<sup>15</sup>:

È un procedimento molto semplice, che consiste nell’isolare la Figura. Sono però possibili anche altri procedimenti di isolamento [...] L’importante è che essi non costringano la Figura all’immobilità; al contrario, devono rendere sensibile una specie di tragitto, una specie di esplorazione compiuta dalla figura in quel luogo o su sé stessa. È un campo operativo.<sup>16</sup>

È attraverso la composizione di questo “campo operativo” che Bacon punta a strappare la Figura (o il *Figurale*, come lo chiama Lyotard<sup>17</sup>) alla rappresentazione, così da riuscire a dipingere la *sensazione*. In che senso? All’interno del capitolo intitolato *Dipingere le Forze*, Deleuze scrive che “nell’arte [...] non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. [...] Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono”<sup>18</sup>. La forza in quanto tale, che in *Differenza e Ripetizione* il filosofo francese chiamava *intensità*, è qualcosa che “è ma non agisce”. Ciò che cogliamo nella Figura baconiana è per l’appunto questa dimensione di una violenta intensità che non si estingue, proprio perché non si rappresenta: “la sensazione non è qualitativa né qualificata, ha solo una realtà intensiva che in essa non determina più dati rappresentativi, bensì variazioni allotropiche, la sensazione è vibrazione”<sup>19</sup>. L’intensità non si estingue, e il segno di questa permanenza, di questa incessante ripetizione, è la vibrazione. La sensazione, dice Deleuze, è ciò che si trasmette da sé, che non ha bisogno di nessuna attività di decodifica, perché priva di codice: essa è puro *ritmo*.

È ben noto che il ritmo non è misura o cadenza [...] una misura, regolare o no, suppone una forma codificata la cui unità di misura può variare, ma in un ambiente non comunicante, mentre il ritmo è l’Ineguale o l’Incommensurabile, sempre in transcodificazione. La misura è dogmatica, ma il ritmo è

<sup>14</sup> Ivi, p. 33.

<sup>15</sup> F. Bacon, *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Le Mani, Genova 1993, pp. 26-27, in G. Zuccarino, *La nascita del quadro. Deleuze di fronte a Cézanne e Bacon*, La Deleuziana N. 0/2014 – Critica della Ragion Creativa.

<sup>16</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 9.

<sup>17</sup> J.-F. Lyotard, *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2002.

<sup>18</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 117.

<sup>19</sup> Ivi, p. 103.

critico, tesse istanti critici, o si tesse al passaggio di un ambiente in un altro. [...] Il legame degli istanti veramente attivi (ritmo) si stabilisce sempre su un piano diverso da quello su cui si esegue l'azione.<sup>20</sup>

Ritmo, però, proprio alla luce di quanto scrive Deleuze, non può essere semplicemente la vibrazione che si abbatte sulla Figura. Per dirsi tale, il ritmo baconiano necessita dell'introduzione di quello specifico dispositivo che va sotto il nome di *diagramma*. L'esigenza nasce dal fatto che il ritmo non giace sullo stesso piano degli elementi su cui si esegue o avviene l'azione: il ritmo è piuttosto la figura che emerge dalla costante transcodifica che tra questi elementi sorge, o può sorgere. Il diagramma arriva allora a spezzare i legami senso-motori costituenti un'immagine rappresentativa, disfacendone le connessioni logiche, frantumandone il codice. L'arrivo di questa tempesta, di questa catastrofe, impone una riorganizzazione, un modo diverso di stare assieme delle parti, che passa necessariamente per una transcodifica, per un costante lavoro di prestito e traduzione di pezzi di codice. Ma, nei fatti, come si costituisce un diagramma in pittura? Il diagramma è l'esito di quei gesti, rigorosamente *manuali* – lancio casuale di pittura verso il quadro, spazzolatura della Figura – che introducono un pezzo di caos all'interno dell'operazione pittorica. Ben lungi dall'essere una procedura astratta, la diagrammatizzazione del quadro avviene attraverso i più fisici dei gesti, contribuendo all'operazione della frantumazione. Cos'è che si frantuma? La stessa struttura del quadro, la sua rigidità, vacilla sotto i colpi a-significanti del pittore, che in questo modo fa passare il quadro attraverso un prisma fatto di pure forze, di tensioni. In questo senso, il diagramma non è, strettamente parlando, qualcosa di visibile. Piuttosto, il diagramma *fa vedere*: è la griglia attraverso la quale superiamo la figurazione per giungere al figurale. Dal punto di vista della genesi di fatto dell'opera (del quadro, certo, ma anche del film) il diagramma arriva in un secondo momento, separando delle parti originariamente unite, costringendole a trovare il ritmo della loro alleanza, del loro consolidamento. Ma, dal punto di vista della genesi di diritto, il diagramma è certamente primo. Esso, infatti, incarna la dimensione della pura intensità, lo spazio delle forze che preesistono a qualsiasi individuazione – e perciò a qualsiasi Figura o immagine – possibile. Riteniamo – e cercheremo di mostrare in che senso – che il dispositivo che regola questo passaggio, che presiede questo campo di individuazione, sia un dispositivo prettamente ritmologico, che in *Mille Piani* Deleuze e Guattari chiamavano Ritornello<sup>21</sup> e che noi qui, sulla scorta di Kodwo Eshun, chiamiamo rit-macchina. L'agente di una ripetizione dentro alla

<sup>20</sup> G. Deleuze & F. Guattari, *Mille Piani*, Castelvechchi, Roma 2006, p. 462.

<sup>21</sup> Ivi, p. 458.

quale l'intensivo è già da sempre virtuale, e dentro alla quale l'esteso, l'*attuale*, non è nient'altro che il consumarsi dell'intensivo. Il quadro è già una rit-macchina: "Poliritmacchine diffuse, reti combinate di ritmi poli\*contro\*contra\*sfasati\*incrociati che operano come l'architettura distribuita della vita artificiale e generano una coscienza emergente. [...] Ritmo=reti di intermittenza, ritmi ciclici in sincrono ma fuori fase"<sup>22</sup>.

A garantire tale statuto sono appunto i tre elementi citati in precedenza – campitura, Figura, tondo – assieme alla loro diagrammatizzazione. Difatti, sulla traiettoria che dalla campitura conduce alla Figura, fino al suo consolidamento attraverso il tondo, facciamo sempre esperienza di un contro-movimento, di una intermittenza. In questa, le figure non smettono di contrarsi e tendersi, nel tentativo di fuggire la membrana protettrice e dileguarsi nell'omogeneità della grande campitura. Ci ritroviamo così esposti ad un doppio movimento, ad una biforcazione che, se da un lato spinge la Figura verso il consolidamento, dall'altro la fa segretamente scivolare verso la disgregazione.

Tutto si ripartisce in diastole e sistole diffuse ad ogni livello. La sistole, che contrae il corpo, e va dalla struttura alla figura; la diastole, che lo rilassa e lo dissipa, e va dalla figura alla struttura. Ma vi è già una diastole nel primo movimento, quando il corpo si distende per meglio rinchiudersi; e una sistole nel secondo movimento, quando il corpo si contrae per fuggire.<sup>23</sup>

## Il trittico Lynchiano

In apertura, abbiamo sottolineato come la linea della frantumazione *baconiana* paia seguire, in Lynch e nel suo trittico, una progressione quasi lineare. La spaccatura che in *LH* taglia in due Fred Madison si duplica nelle infinite risonanze che accoppiano le due serie (Rita/Betty e Camilla/Diane) di *MD*, fino a collassare nella struttura *ad estuario* che innerva *IE*. Questa potenziale progressione sembra ricalcare, in maniera quanto mai puntuale, la distinzione delle tre diverse figure ritmiche che Deleuze individua analizzando i trittici di Bacon. Secondo il filosofo, infatti, all'interno dell'opera del pittore irlandese troviamo tre diverse *incarnazioni ritmiche*, così definite:

Nella sensazione semplice, il ritmo dipende ancora dalla Figura, si presenta come la vibrazione che percorre il corpo senza organi, è il vettore della sensazione, ciò che la fa passare da un livello a un altro. Nell'accoppiamento

<sup>22</sup> K. Eshun, *Più brillante del Sole*, NERO Edizioni, Roma 2021, p. 6.

<sup>23</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 77.

di sensazione, il ritmo si libera, perché confronta e riunisce i diversi livelli di sensazioni differenti: esso diviene risonanza [...] Con il trittico, infine, il ritmo assume un'ampiezza straordinaria, in un movimento forzato che gli dà autonomia [...] in questa caduta immobile, si produce uno stranissimo fenomeno di ricomposizione, di redistribuzione, poiché è il ritmo stesso che diviene sensazione, è questo che diviene Figura.<sup>24</sup>

Vibrazione, Risonanza e Ritmo-Figura sono dunque tre distinti principi che paiono descrivere perfettamente la maniera attraverso la quale i tre film di Lynch che qui analizziamo sembrano procedere. Le tre figure ritmiche, però, sono come tre strati. La *Vibrazione* anima i singoli elementi, che formano un po' i costituenti del ritmo. La *Risonanza* li accoppia, li sintonizza, producendo quella necessaria transcodifica che li relaziona e li protegge dal caos. Il *Ritmo-Figura* costituisce invece la linea di frantumazione che separa e contemporaneamente ricompone questi frammenti eterogenei. Essi, piuttosto che risuonare, generano delle dissonanze, delle frizioni, delle divergenze irrecomponibili, ma ciò nonostante coese. È a partire da questa stratificazione ritmica che possiamo e dobbiamo approcciare l'opera del regista di Missoula. Tanto *LH* quanto *MD* ed *IE* si propongono, anzitutto, come degli universi narrativi all'interno dei quali ci sono dei pezzi di mondo, delle parti che – proprio come emblematicamente mostrato nella sequenza d'apertura di *MD* o di *Eraserhead* – sembrano galleggiare nel vuoto. È stato più volte sottolineato lo statuto quasi metafisico che alcune stanze posseggono all'interno dell'opera lynchiana<sup>25</sup>. Questo statuto così particolare è dato proprio dalla possibilità che alcuni di questi spazi liminali hanno (si pensi alla casa di Smithy o quella dei conigli in *IE*, il capanno di *LH*, il Club Silencio in *MD*) di connettere dimensioni profondamente eterogenee<sup>26</sup>. Il cinema di Lynch è, in questo senso, attraversato da una spaccatura che ci restituisce dei frammenti impossibili da ricomporre una volta per tutte. In quest'ottica, vale la pena richiamare la distinzione introdotta dal matematico Bernhard Reimann che, nella celebre prolusione del 1849 tante volte ripresa da Deleuze, separava molteplicità (talvolta tradotta con *varietà*) discrete e molteplicità continue:

Le varietà, dice Reimann, sono di due tipi: la varietà continua e la varietà discreta (o metrica). Nel caso di una varietà discreta abbiamo a che fare,

<sup>24</sup> Ivi, pp. 137-138.

<sup>25</sup> Cfr. M. Chion, *David Lynch*, Lindau, Torino 2000; R. Sinnerbrink, *Cinematic Ideas: David Lynch's Mulholland Drive*, Film-Philosophy International Salon-Journal (ISSN 1466-4615) Vol. 9 No. 34, June 2005; D. Dottorini, *op. cit.*; G. Powell, *op. cit.*; G. Hainge, *op. cit.*; C. Colebrook, *op. cit.*

<sup>26</sup> R. Martin, *The Architecture of David Lynch*, Bloomsbury, London 2014, pp. 163-185.

dice Reimann, con elementi della varietà; nel caso di una varietà continua con punti. Questo spazio [la varietà continua], che definiamo topologico, solo localmente si comporta come uno spazio euclideo, ma globalmente ha un'altra struttura. Che cosa significa? Che solo se andiamo a "visitare" questo spazio negli intorno dei suoi punti, questo spazio si può comportare ancora come uno spazio euclideo.<sup>27</sup>

Una molteplicità continua non è perciò trattabile come uno spazio su cui valgono le normali regole degli spazi euclidei: è solo nell'*intorno* di un punto specifico che possiamo fare affidamento alle regole della geometria piana. In questo senso, Albert Lautman, uno dei più fini interpreti del pensiero di Reimann, può dire che

due osservatori vicini possono individuare in uno spazio di Reimann i punti che sono nella loro vicinanza immediata, ma non possono, senza che si instauri una nuova convenzione, reperirsi l'uno in rapporto all'altro. Ogni vicinanza è dunque come un piccolo pezzo di spazio euclideo, ma il collegamento di una vicinanza alla vicinanza successiva non è definito e può costituirsi in una infinità di maniere. Il più generale spazio di Reimann si presenta così come una collezione amorfa di frammenti giustapposti senza essere collegati gli uni agli altri.<sup>28</sup>

È proprio nei termini di questa "collezione amorfa" che proponiamo di pensare il diagramma che sferza e *frantuma* le opere del regista di Missoula. Sebbene ognuno dei frammenti che costituisce *LH*, *MD* ed *IE* sia potenzialmente trattabile nei termini di un blocco coerente e lineare (euclideo), la loro connessione non lo è. Questi stessi frammenti, queste stesse *falde* (ad esempio, tutta la parte di *MD* che va dall'incidente di Rita fino alla visita al Club *Silencio*) sono in realtà attraversate da delle incrinature che danno luogo ad uno specifico ritmo, una specifica modalità di consolidarsi. Da un lato, perciò, c'è una linea verticale, che ha a che vedere con le singole falde, le loro componenti (sonore, visive, psicologiche: *ritmiche*) e la modalità del loro consolidamento. Dall'altro, una linea orizzontale che le connette fra loro, generando delle tensioni, delle divergenze. Il ritmo – il *diagramma* – del film è precisamente la linea diagonale che taglia questo schema trasversalmente, creando un circuito di prestiti, di tracce, di connessioni tra una falda e l'altra, garantendone il funzionamento. La questione centrale, tanto in Bacon quanto in Lynch, diventa allora quella dello stare assieme, della coesione, della forza quasi gravitazionale che le varie falde generano nel loro accostamento.

<sup>27</sup> A. Montefameglio, *La Filosofia dello Spazio di Gilles Deleuze*, Mimesis, Milano 2023, p. 40.

<sup>28</sup> A. Lautman, *Les schémas de structure*, Hermann, Paris 1938, pp. 23, 34-35, citato in A. Montefameglio, *La Filosofia dello Spazio di Gilles Deleuze*, cit., p. 48.



Data un'immagine, si tratta di scegliere un'altra immagine che indurrà tra le due un interstizio. Non è un'operazione di associazione, ma di differenziazione, come dicono i matematici, o di "disparazione" come dicono i fisici: dato un potenziale, bisogna sceglierne un altro, non uno qualunque, ma in modo tale che tra i due si stabilisca una differenza di potenziale, un potenziale che sia produttore di un terzo [...] È il metodo del TRA [...] Far vedere l'indiscernibile, cioè la frontiera [...] la "dispersione del fuori" o "la vertigine della spaziatura".<sup>29</sup>

### **LH: il diagramma macchinico**

Appare evidente come, all'interno di determinate e specifiche falde dell'opera lynchiana, lo spazio-tempo si articola in maniera lineare ed organica. Come per la molteplicità continua reimaniana, nell'intorno di un punto sono ancora valide le leggi della geometria piana. In questo senso, fino all'incontro di Fred col *Mystery Man*, LH sembra procedere in maniera coerente. Anche gli episodi che sembrano spezzare questa coerenza – la seconda videocassetta che Fred e René ricevono li inquadra mentre dormono – vengono ricompresi dentro un orizzonte logico-razionale: i due chiamano la polizia, ipotizzando che qualcuno sia entrato in casa mentre dormivano. La curvatura della superficie su cui il film si sviluppa, fino a quel punto apparentemente irrilevante, e dunque formalmente interpretabile come *piana*, subisce però una brusca variazione. L'irruzione del *Mystery Man*, con la sua terrificante ubiquità, spezza la continuità dell'intorno sul quale ci trovavamo, disegnando immediatamente una nuova regione, un nuovo spazio su questa superficie topologica che è il film. La connessione con la regione precedente genera così una *disparazione* (per usare le parole di Deleuze) estremamente potente. Non solo: ci accorgiamo subito che alcuni "pezzi" della falda precedente – le videocassette – appartengono in realtà a questo nuovo spazio. Esse si configurano come delle interferenze (nel film ne compaiono molte altre) che, insinuandosi dentro una normale narrazione – una *figurazione* – avente per oggetto una coppia in crisi, agiscono come un diagramma, dando man mano luogo ad un puro *figurale*. Che cosa succede? Come avviene questo processo? Deleuze, nel suo *Foucault*, scrive che "le visibilità sono inseparabili dalle macchine"<sup>30</sup>: il *Mystery Man*, sempre armato di cinepresa – il suo vero *occhio* – è, in questo senso, una macchina che produce visibilità. Come il diagramma baconiano, egli, più che essere visibile, dà a vedere qualcosa. Il passaggio dalla pittura al cinema impone

<sup>29</sup> G. Deleuze, *L'Immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano 2004, p. 201.

<sup>30</sup> Id., *Foucault*, Cronopio, Napoli 2002, p. 81.

al diagramma una trasformazione, che da manuale lo rende *macchinico*<sup>31</sup>. Le forze che sferzavano le figure di Bacon, deformandole sotto i colpi di un diagramma involontario carico di tratti a-significanti, diventano, in Lynch, le forze di un mondo-macchina (come già in *Eraserhead*) capace di operare le più incredibili trasformazioni. Di questo, il *Mystery Man* non ne è nient'altro che l'operatore, il *testimone*. Deleuze, nell'analizzare i trittici di Bacon, individua due tipologie di testimone. La prima, il testimone *figurativo* o apparente, è incarnata dal personaggio che sembra osservare ciò che accade sugli altri due quadri; la seconda, il testimone ritmico, detto anche *figurale* o profondo, è impersonata da una figura orizzontale – in un primo momento priva di funzione testimoniale – che, in qualche misura, assorbe su di sé i ritmi degli altri due dipinti, fungendo da superficie sulla quale questi si misurano<sup>32</sup>. Esso, vero e proprio “precursore buio”<sup>33</sup>, connette due spazi, due lembi della superficie reimaniana, sprovvisti di una comune misura. Il testimone apre un campo di visibilità, fa vedere, perché è attraverso di esso che possiamo cogliere le tensioni, i movimenti e i ritmi presenti sugli altri quadri, sulle altre falde. Il *Mystery Man*, assieme alla sua macchina da presa, svolge precisamente la stessa funzione: egli connette delle serie disperate, inventando uno spazio di distribuzione all'interno del quale le serie, le falde del film, possono collocarsi. Questa dimensione rit-macchinica, dentro la quale il film ci spinge, appare profondamente segnata da una inquietudine irredimibile. Lo è perché, su di essa, ognuno dei piani (fatti di vibrazioni e risonanze) che prende corpo, così come i personaggi che li attraversano, non ha nessuna garanzia: tutti esposti ad un rischio di estinzione costante, tutti minacciati dalla fessura e dall'interstizio (il Caos) che li separa e li tiene assieme. Si è detto dei quadri di Bacon che, cancellando qualsiasi ipotetico modello, eliminano qualsiasi fuori-del-quadro. Lo stesso si potrebbe dire per *LH*: nel film, nel suo tessuto, nelle sue sequenze, non esiste qualcosa come un fuori campo, non c'è qualcosa che accade fuori da ciò che vediamo. Questo però non significa che il film, proprio come per Bacon, non scavi un fuori più profondo, più inquietante, costituito precisamente dal Caos sul quale galleggiano le varie falde. In questo senso, più che officiare un presunto ritorno del rimosso, come suggerito da Courtright<sup>34</sup>,

<sup>31</sup> “Una vera e propria *opera macchinica* [...] riunisce gli ordini, le specie e le qualità eterogenee. Ciò che chiamiamo macchinico è precisamente questa sintesi tra eterogenei come tale [...] I differenti rapporti in cui entrano un colore, un suono, un gesto, un movimento [...] formano altrettante enunciazioni macchiniche”, G. Deleuze & F. Guattari, *op. cit.*, p. 484.

<sup>32</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., pp. 141-147.

<sup>33</sup> Id., *Differenza e Ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

<sup>34</sup> G. Courtright, *The “Mystery Man” as Uncanny Monster in David Lynch’s Lost Highway*, in “Listening. Journal of Communication Ethics, Religion, and Culture”, V. 52, N. 3, *Listening to our Monsters*, Fall 2017.

ci sembra che il *Mystery Man* sia chiamato ad un compito più profondo: egli è colui che traccia quella superficie lungo la quale le diverse falde possono connettersi, prestarsi pezzi, transcodificarsi.

Ma in che senso il film è una rit-macchina? Anzitutto, esso, come ogni macchina, ha bisogno di un operatore – il *Mystery Man* – per funzionare. Questo, vero e proprio *differenziante della differenza*, che ordina, distribuisce e *monta* gli spazi eterogenei del film, è a sua volta un prodotto della rit-macchina, del film, che in un certo senso lo “invoca”. In secondo luogo, il film è rit-macchina perché, proprio come per Eshun, connette dei ritmi fuori fase, eterogenei (sonori, visuali, discorsivi, sessuali, psicologici, etc.) dentro un unico plesso, ancorché frastagliato e bucato da innumerevoli interstizi. Le singole falde (il lento deragliare della vita matrimoniale di Fred e Reneè, il *Mystery Man* e le sue riprese, il carcere, la vicenda di Pete e Alice, le sequenze nel deserto, e così via) si prestano costantemente pezzi di codice, si riflettono l'una nell'altra, senza però assomigliarsi. Esse divergono in maniera profonda, ma ciò nonostante hanno bisogno di questo sistema di scambi per sussistere. È questo procedimento, dove delle serie divergenti – addirittura *incompossibili*<sup>35</sup> – hanno bisogno l'una dell'altra per alimentarsi, che chiamiamo rit-macchina. Ognuno degli elementi parassita l'altro, se ne appropria e se ne alimenta: è un macchinismo generalizzato che necessita di trovare ritmo per continuare a pulsare.

### ***Mulholland Drive*: la potenza del falso**

La macchina reimmanniana vista all'opera in *LH* la ritroviamo sostanzialmente immutata in *MD*. Il film del 2001, miglior regia a Cannes ex-aequo con Joel Coen, sarà però contraddistinto da un'ulteriore complicazione. Se in *LH* la vibrazione deformante attraversava principalmente il personaggio di Fred Madison, in *MD* questo meccanismo si duplica, prendendo ad oggetto una coppia di donne, che prima conosceremo come Betty e Rita e poi, nella seconda sezione del film, come Diane e Camilla.

Senza voler ripercorrere l'intera vicenda che si dispiega nel film, vale la pena sottolineare come ci sia almeno un tema, estremamente significativo, che connette *LH* con *MD* e ne espande la struttura rit-macchinica: è il tema del *falso*. C'è, all'interno del film, una insistenza quasi didascalica rispetto allo statuto sempre potenzialmente illusorio di ciò che vediamo. Naturalmente, la sequenza che in questo caso fa scuola è quella del *Club*

<sup>35</sup> G. Deleuze, *La Piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004.

*Silencio*. “No Hay banda” dice il presentatore, “è tutto registrato”, e così Rebeckah del Rio può svenire mentre canta *Llorando*, senza che la voce che sentiamo cantare si fermi. È tutto falso, sono solo dei nastri (come in *LH*) ma l’intensità, l’affetto, la sensazione, sono tanto reali quanto terrificanti. Quella del *Club Silencio* non è l’unica scena dove, a fronte di una situazione palesemente falsa o posticcia (si pensi alla scena del provino di Betty, o a quella di Dan da *Winkie’s*), a prorompere è una intensità estremamente potente e disturbante. Questo contrasto tra l’illusorietà dei materiali (provini, sogni, spettacoli) e la consistenza quasi incandescente delle sensazioni è precisamente il figurale baconiano fattosi cinema. Qui, però, la rottura della rappresentazione è operata per falsificazione: un’unica potenza del falso passa attraverso tutte le serie<sup>36</sup>. Ma cos’è che succede di preciso? La performance di Rebeckah del Rio è particolarmente intensa, tanto che ad un certo punto, lei stessa sviene sul palco. La voce però, continua a risuonare in sala: si trattava solo di un misero *playback*. Quel che accade è che i vari elementi di cui si componeva la scena ad un certo punto non riescono più a stare assieme, digregandosi: lo straniamento di questa inattesa fine non cancella però l’affetto intensissimo che si era venuto a creare tra la performer, la musica e le sensibilità di Betty e Rita. Questa pura sensazione resta perciò nell’aria, ed è tanto più forte una volta svelatane la natura macchinica, artificiale<sup>37</sup>. Questo svelamento mostra come la sensazione non si distingue dalla figura ritmica che l’ha prodotta: come si diceva in precedenza, il ritmo, come il diagramma, è qualcosa che dà a vedere, che lascia emergere non solo gli elementi che esso articola, ma la loro stessa articolazione. Accade perciò che il *più falso* diventi anche il *più intenso*. In questi frangenti, come si trattasse di una *mise en abyme* del film stesso, le singole componenti (i lembi del tessuto reimanniano) si distanziano al massimo grado mentre, nello stesso tempo, l’intensità della sensazione aumenta a dismisura. È come se solo nella sospensione di qualsiasi veridicità, nel massimo grado della falsificazione, fosse possibile ritrovare le potenze della vita (il terrore di Dan da *Winkie’s*, la sessualità durante il provino, la pietà al *Club Silencio*, etc.). Il falso scioglie il tempo cronologico, rendendolo cronico, producendo l’inesplicabile, che a sua volta libera le potenze e gli affetti. Sotto di queste, ad agitarsi, una potenza più radicale: quella del tempo e della sua forma, il *ritmo*.

MD indebolisce logica e cronologia degli eventi, li innalza a puri fatti e così facendo realizza – proprio come accade in certi politici senza sintassi di Bacon – la coabitazione (ma forse la fluttuazione e il reciproco contagio) di

<sup>36</sup> Id., *L’Immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano 2004, pp.143-165.

<sup>37</sup> Cfr. D. Roche, *The Death of the Subject in David Lynch’s Lost Highway and Mulholland Drive*, “e-Rea” [En ligne], 2.2 | 2004.

più universi soggettivi, non grammaticalizzandoli attraverso il riferimento a un'identità, a una storia [...] ma sublimandoli nella purezza della sensazione. È esattamente quello che Deleuze, nell'analisi delle coppie ricorrenti nella pittura di Bacon, definisce *Matter of Fact* [...] un diagramma il cui tratteggio non unisce che sensazioni; senza il minimo accenno a una storia plausibile.<sup>38</sup>

L'atto e la potenza sono sotto questo segno ricomposti nella formula dell'eterno ritorno: ciò che è *in atto* è ciò che *torna*, ciò che continua a battere, ciò che resiste alla prova della propria morte. “La differenza si annulla in quanto è posta fuori di sé, nell'esteso e nella qualità che lo riempie”<sup>39</sup>, ma l'esteso perdura – pena la sua disgregazione – fintantoché quella differenza continua a tornare. È l'ipotesi di un mondo vibrazionale – deleuziano, whittheadiano, bergsoniano – in cui tutto ciò che esiste è l'esito delle differenze, delle intensità che lo strutturano. Ma, proprio come in Bacon, è solo nell'isolamento della Figura dalla storia, solo attraverso l'incontro con il diagramma, che possiamo fare esperienza della forza senza vederla estinguere. Attraverso la macchina-cinema Lynch scopre la natura ritmologica della realtà: “In Lynch è come se le articolazioni macchiniche, gli ingranaggi e le sinapsi [...] le tubature di un sistema che fa corpo con le apparizioni e le storie, si manifestassero in quanto liberazioni di stati d'essere, di flussi energetici che si sprigionano in quanto inerenti al cinema come luce e suono”<sup>40</sup>.

Da questo punto di vista, nessun riallineamento della fabula rispetto ad un ipotetico intreccio potrà restituire la complessità onto-ritmo-logica del tessuto filmico di *MD*: “this is not a puzzle in which all the varied pieces will eventually fall into place”<sup>41</sup>. Il film di Lynch non è un puzzle che chiede di essere ricomposto, perché i pezzi di cui si compone non combaciano; oppure combaciano su di un piano che non è piatto ed euclideo, ma topologico e reimanniano.

L'interstizio – incognita spaziale, temporale e narrativa – genera un regime di indecidibilità nel tessuto del racconto, impone una coesistenza impossibile e pur tuttavia presente [...] *MD* scioglie le immagini e la loro successione dall'espressività e dal riferimento reciproci, instaurando tra le parti relazioni dal carattere indeciso e mutevole [...], i mondi del cinema di Lynch sono uno soltanto, messo però a soqquadro.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> L. Malavasi, *David Lynch. Mulholland Drive*, Lindau, Torino 2008, pp. 165-166.

<sup>39</sup> G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 243.

<sup>40</sup> B. Roberti, *Nella dualità della luce*, in “Filmcritica”, n. 523, 2002, p. 126, citato in D. Dottorini, *op. cit.*, p. 74.

<sup>41</sup> D. Coffeen, *This is Cinema: The Pleated Plenitude of the Cinematic Sign in David Lynch's Mulholland Dr.*, *Film-Philosophy*, 7.1, University Press, Edinburgh 2003, p. 1.

<sup>42</sup> L. Malavasi, *op. cit.*, pp. 129-130.

È la rit-macchina della falsificazione a produrre questa indecidibilità, che a sua volta, sospendendo la narrazione, produce un cristallo dentro al quale rilucono delle pure sensazioni. Come argomenta Sinnerbrink, a proposito delle fantasmatiche immagini che, aleggiando sul corpo esanime di Diane, chiudono il film, “these images are no longer anchored to the subjectivity of a character, or located within the objective diegesis of the narrative, they become inexhaustible cinematic Ideas that escape our attempts to determine any possible definitive meaning”<sup>43</sup>.

A questa linea della falsificazione che taglia trasversalmente l'intero tessuto filmico, se ne affianca un'altra, che invece lo seziona in due: è la linea di cui si diceva inizialmente, che distingue le coppie Betty/Rita da Diane/Camilla. Anche per queste due macro-falde vale il discorso dell'inassegnabilità: esse, piuttosto che stare in un rapporto oppositivo (sogno/veglia, immaginario/reale, e così via), sono in un rapporto disgiuntivo, al pari dei tritici baconiani:

Ciò che realizzano le due parti di MD è insomma un accoppiamento tra due sensazioni in lotta, “un corpo a corpo di energie” in cui l'impossibilità di una relazione non pregiudica l'esistenza di un rapporto [...]: solleva le figure dal piano del racconto e ne offre una versione sublimata, corrispondente ai ritmi di base della narratività [...] e al piano del sensibile.<sup>44</sup>

### ***Inland Empire, “this is the way to the palace”***

Ripercorriamo brevemente le tappe. *LH* era un film tutto pervaso da una estetica della vibrazione. Il diagramma macchinico che su di esso si abbatteva, sconvolgendolo e destrutturandolo, aveva il tratto della testa deformata – e profondamente *baconiana* – di Fred Madison. *LH* è stato spesso, a buona ragione, associato all'immagine del nastro di Moebius<sup>45</sup>. L'associazione è particolarmente pregnante: sebbene il film, così come il famoso nastro topologico, possedga due facce ben distinte, esse sono connesse in maniera continua, il passaggio dall'una all'altra è garantito e, tutto sommato, lineare. Al contrario, *MD* costruiva due blocchi attraversati da una profonda spaccatura. Le risonanze che tra queste due serie si generavano, erano bilanciate però da una divergenza che produceva una apertura irrimediabile. Questa incrinatura, questo taglio, iniziava a

<sup>43</sup> R. Sinnerbrink, *Cinematic Ideas: David Lynch's Mulholland Drive*, cit., pp. 13-14.

<sup>44</sup> L. Malavasi, *op. cit.*, p. 168.

<sup>45</sup> Cfr. D. Dottorini, *op. cit.*; B. Herzogenrath, *On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology*, “Other Voices”, v.1, n.3 (January 1999); D. Handelman, *Moebius Anthropology. Essays on the Forming of Form*, Berghahn Books, New York 2021.

funzionare alla maniera dei trittici (anche se qui si può parlare solamente di un dittico) baconiani, aprendo il film su di “un immenso spazio-tempo [che] riunisce tutte le cose, *introducendo però fra loro le distanze di un Sabara, i secoli di un Aion*”<sup>46</sup>. Una procedura che, nell'ultimo film del trittico, si intensificherà a dismisura.

Per cercare di capire il funzionamento di questa strana macchina che è *IE*, occorre far riferimento ad un passaggio cruciale de *L'Immagine-Tempo*:

Secondo la bella formula di Sant'Agostino, esiste un presente del futuro, un presente del presente, un presente del passato, tutti implicati nell'avvenimento, arrotolati nell'avvenimento, dunque simultanei, inesplicabili. [...] Si scopre un tempo interno all'avvenimento, fatto della simultaneità di questi tre presenti implicati, di queste punte di presente deattualizzate. È la possibilità di trattare il mondo, la vita o semplicemente una vita, un episodio come un unico e medesimo avvenimento, che fonda l'implicazione dei presenti. Un incidente sta per accadere, accade, è accaduto; eppure è nello stesso tempo che avrà luogo, ha già avuto luogo e sta per avere luogo.<sup>47</sup>

Nikki vive costantemente momenti all'interno dei quali scopre di sapere già cosa accadrà, oppure dove ciò che sta per accadere è già accaduto in precedenza, tanto che “it is not easy to decide ‘if it's today, two days from now, or yesterday’”<sup>48</sup>. Anche in questo caso, è la falsificazione operata dal tempo-come-potenza ad agire: rotta la cronologia, resta la cronicità, dove tutte le singolarità sono contemporanee le une con le altre<sup>49</sup>, dove tutte i punti di ebollizione, solidificazione, scioglimento, condensazione sono come stelle di un unico firmamento. Ognuna di queste singolarità dà origine ad una serie di punti ordinari (la falda, che conserva una sua linearità) che si prolunga fino all'incontro con una nuova singolarità. Il film diventa così un estuario di serie ordinarie e punti singolari, all'interno del quale la divergenza, l'*impossibilità*, non è solo ammessa, ma è addirittura invocata. Solo alla luce della scoperta della rit-macchina attraverso cui il mondo prende consistenza è possibile agire, rendersi potenti: Nikki deve rompere una rit-macchina infernale che produce nient'altro che oppressione, violenza, colpa. Per farlo, dovrà passare attraverso tutte queste serie, sforzandosi di agguantare quella *agency* che il film, a colpi di

<sup>46</sup> G. Deleuze, *Logica della Sensazione*, cit., p. 155.

<sup>47</sup> Id., *L'Immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano 2004, pp. 115-116.

<sup>48</sup> J.D. Reid & C.R. Craig, *Agency and Imagination in the Films of David Lynch: Philosophical Perspectives*, Lexington Books, London 2020, p. 212.

<sup>49</sup> Infatti, come sottolinea Robert Martin, “it is more useful [...] to consider Inland Empire as a film structured around simultaneity”, R. Martin, *op. cit.*, Bloomsbury, London 2014, p. 165.

“temporal dislocation, spatial disorientation, and identity confusion”<sup>50</sup>, sembra costantemente sottrarle. Il tessuto del film è tempestato di punti condensazione, di assi, di soglie e, proprio come dice Nichomson, “in Lynch’s words, the nature of the infinite cosmos is composed of many universes, some of which become permanent, and ‘take hold and grow’. Some last only brief seconds”<sup>51</sup>. I vari mondi, le varie falde, si appoggiano l’una all’altra, ma sono, in un certo senso, tutte delle ripetizioni di una stessa, identica storia: così come per l’eterno ritorno deleuzo/nietzscheano, a tornare è sempre la differenza, sotto forma di differenza d’intensità. La storia di *Axxon N*, intrisa di un orrore profondo (“they discovered something inside the story”<sup>52</sup> dice Kingsley a Nikki e Devon), continua a tornare incessantemente a molteplici livelli. Se ne contano almeno quattro: il radiodramma *Axxon N*, il film *Vier Sieben (47)*, *On High in Blue Tomorrows* e la vita di Nikki. Tutte queste storie sono disgiunte ma profondamente risonanti, anche se queste risonanze generano sempre degli spostamenti, delle deformazioni. È così che Piotrek, marito di Nikki, ha lo stesso corpo di Smithy, marito di Sue. Non solo: lo stesso attore – Piotr Andrzejewski – interpreta anche l’amante della *Lost Girl* con il quale avverrà il ricongiungimento finale, in quelli che sembrano essere i fotogrammi del mai terminato *Vier Sieben*. Attraverso questa proliferazione di livelli dove ogni storia sembra riflettere le altre, Lynch pare voler scongiurare qualsiasi verità possibile: come Deleuze diceva riguardo il cinema di Orson Welles, il falso “cessa d’essere una semplice apparenza, o perfino una menzogna, per giungere a questa potenza del divenire che costituisce le serie e i gradi, che supera i limiti, opera le metamorfosi”<sup>53</sup>.

Quella di *IE* è allora una superficie intimamente attraversata da una instabilità, da una precarietà che viene ribadita con forza dall’utilizzo di una ripresa in digitale a bassa risoluzione – Lynch utilizza, per la prima volta in carriera, una Sony PD-150 – la cui immagine appare sempre sul punto di sfaldarsi, di sciogliersi. In questo senso, come fa notare Allister Mactaggart, riprendendo una riflessione di Lev Manovich, il cinema digitale, con la sua possibilità di intervenire direttamente sull’immagine, si trasforma a tutti gli effetti in un sottogenere della pittura<sup>54</sup>. Nelle parole del regista, “the quality is pretty terrible, but i like that. [...] Sometimes, in a frame, if there’s some question about what you’re seeing [...] the

<sup>50</sup> J.D. Reid & C.R. Craig, *op. cit.*, London 2020, p. 209.

<sup>51</sup> M.P. Nochimson, *David Lynch Swerves, Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, University of Texas Press, Austin 2013, p. 164.

<sup>52</sup> T. McGowan, *The Materiality of Fantasy: the encounter with something in Inland Empire*, in (edited by) F. X. Gleyzon, *David Lynch in Theory*, Praga 2010, pp. 8-23.

<sup>53</sup> G. Deleuze, *L’Immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano 2004, p. 304.

<sup>54</sup> A. Mactaggart, *The Film Paintings of David Lynch. Challenging Film Theory*, Intellect, Bristol 2010, p. 144



mind can go dreaming. If everything is crystal clear in that frame, that's what it is, that's all it is"<sup>55</sup>. Lynch disfa l'immagine, lasciando emergere quel diagramma macchinico (la struttura in pixel di una camera digitale commerciale) attraverso il quale la figurazione cede il passo al figurale baconiano. Nel film, questa dimensione diagrammatica del macchinico varrà più volte doppiata dall'esposizione delle camere che stanno riprendendo *On High in Blue Tomorrows*: le macchine da presa analogiche appaiono come degli inquietanti testimoni, dei *voyeur* che, impassibili, assistono alla deformazione di Nikki in Sue, fino alla morte di quest'ultima. Ma la figura del testimone, del precursore buio, è anch'essa, all'interno del film, distribuita lungo una serie: di fianco alle macchine da presa, troviamo infatti i conigli (e la loro reincarnazione polacca nella forma dei tre anziani intenti ad invocare la *Lost Girl*), il Fantasma, la *Lost Girl* e la stessa Nikki. Tutti questi personaggi sono in grado di attraversare i diversi strati, le diverse falde di cui si compone il film, connettendoli. Secondo Nochimson, "we can see how crucial the Rabbits' patient endurance is as they are beset by the unknown and surrounded by the absurdity of public discourse [...] Nikki will eventually reach this place"<sup>56</sup>. I conigli operano dunque a tutti gli effetti come i testimoni profondi dei trittici baconiani, fungendo da superficie orizzontale, da tessuto connettivo per i diversi ritmi, le diverse frequenze di cui si compone il film. Ma, come abbiamo detto, quello di Nikki è un percorso che ha lo scopo di interrompere un certo ritmo, una certa inarrestabile piegatura che attraversa le storie *IE*, imposta dal Fantasma/Crimp. È come se Lynch scoprisse, sotto ad ognuna di queste storie, quello che Deleuze e Guattari chiamano un Ritornello:

esso agisce su ciò che lo circonda, suono o luce, per trarne vibrazioni di vario tipo, decomposizioni, proiezioni e trasformazioni. Il ritornello ha inoltre una funzione catalitica: non soltanto aumenta la velocità degli scambi e delle reazioni in ciò che lo circonda, ma assicura interazioni indirette fra elementi privi dell'affinità detta naturale [...] Il ritornello fabbrica tempo.<sup>57</sup>

Il ritornello non smette di ripresentarsi a tutti i livelli del film, gettando la sua maglia di rapporti – il suo diagramma – su tutti i materiali che intercetta. Lynch ci mostra, allora, un lato inedito della rit-macchina, vale a dire la sua potenza di ripetizione (la sua pulsione di morte, se si vuole), che non desidera altro che sé stessa. La disattivazione di questo ritornello infernale, che passa per l'uccisione del Fantasma e la "libera-

<sup>55</sup> D. Lynch in A. Jerslev, *The Post-perspectival: screens and time in David Lynch Inland Empire*, *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 4, 2012, p. 2.

<sup>56</sup> M. P. Nochimson, *op. cit.*, p. 170.

<sup>57</sup> G. Deleuze & F. Guattari, *Sul ritornello*, Castelvecchi, Roma 1997, p. 65.

zione” della *Lost Girl*, imporrà alla protagonista il passaggio attraverso tutti i livelli, tutte le falde di cui si compone il film<sup>58</sup>. Durante questo processo, Nikki/Sue incontrerà numerosi schermi, svariati “riflessi” che, come misteriosamente insinuato dalla visitatrice#1 impersonata da Grace Zabriskie, presiedono alla nascita del male: “A little boy went out to play. When he opened his door, he saw the world. As he passed through the doorway, a ghost – a reflection – evil – was born”. Lo schermo televisivo che incatena la *Lost Girl*, ma anche lo schermo cinematografico su cui Nikki vede sé stessa nei panni di Sue, sono tutti riflessi, tutte *rappresentazioni* che occorre frantumare per ricomporre il giusto concatenamento, spezzando la rit-macchina infernale predisposta dal Fantasma. All’interno di un discorso dalle chiare tinte oracolari, la visitatrice#1 dà anche una versione alternativa della storia: “And, the variation. A little girl went out to play. Lost in the marketplace as if half-born. Then, not through the marketplace – you see that, don’t you? – but through the alley behind the marketplace. This is the way to the palace”. Il “vicolo dietro il mercato”, la “strada verso il palazzo”, sono espressioni che ripetono la figura della strada (così centrale tanto in *LH* che in *MD*) come elemento connettivo, filo attraverso il quale inventare il concatenamento di due falde dello spazio reimanniano. Gli strati che compongono il film, tutti riuniti sotto il segno della differenza e della ripetizione, sembrano più che mai aperti su un caos, su un fuori che li minaccia costantemente. In questo senso, il film è a tutti gli effetti “a topology of cinematic spaces that enfolds different but related diegetic worlds, diverging narrative lines, cultural-historical locales, aesthetic sensibilities, and cinematic media”<sup>59</sup>. Quello che vediamo, allora, è lo sforzo di Nikki/Sue di trovare una possibile connessione, un possibile concatenamento che smonti, che spenga il risuonare incessante della violenza che attraversa le storie di *Axxon N*, *Vier Sieben*, *On High in Blue Tomorrows* e della stessa vita di Nikki. Nikki deve costruire una nuova rit-macchina, deve inventare una nuova unità distributiva, che imponga un nuovo ritmo a quel cristallo di tempo che è il film: presenti di presenti, presenti di passato e presenti di futuro devono trovare una modalità di stare assieme che rompa quella imposta dal Fantasma. Se in *MD* sembrava ancora possibile – ancorché sconsigliabile – assegnare uno statuto (reale o immaginario, virtuale o attuale) preciso a determinate immagini, con *IE* questa possibilità viene definitivamente meno. L’intero estuario di storie è l’esito di una macchina della falsificazione che non lascia sussistere nessuna verità. La versione più chiara di que-

<sup>58</sup> Cfr. J. Goodwin, *The Separate Worlds of David Lynch’s Inland Empire*, *Quarterly Review of Film and Video*, 31:4, p. 316.

<sup>59</sup> R. Sinnerbrink, *New Philosophies of Film*, Continuum, New York 2011, p. 144.

sta dimensione ce la offre la particolare *macchina* che serve a Sue per mettersi in contatto con la *Lost Girl*. Una volta indossato l'orologio ed eseguito il foro di sigaretta sul panno arrotolato, quello che resta da guardare non è nient'altro che un'altra trama di maglia, un altro intreccio: bucato il sipario non c'è nient'altro che un altro sipario da bruciare.

### Conclusioni: la rit-macchina, la psicanalisi, la crudeltà

Attraverso il cinema, Lynch sembra scoprire una serie di fratture che spezzano il tessuto apparentemente compatto del reale: la divergenza tra il visibile e il dicibile è raddoppiata da quella tra presenti impossibili eppure appartenenti allo stesso mondo. “No Hay banda”, “è tutto falso, è tutto registrato”: ogni attualità, ogni identità è la provvisoria contrazione, la fugace rappresentazione di una intensità più profonda, involupata in un esteso, che è precisamente ciò che va smontato, frantumato. Tutto è macchinato, ed è una macchinazione profondamente inquietante. Non perché, come immagina Anne Jerslev<sup>60</sup>, ci sia in Lynch una ossessione verso la dimensione della sorveglianza. Piuttosto, perché egli scopre, attraverso questo macchinismo generalizzato, la profonda precarietà di un mondo soppicante, discontinuo, ritmato.

Mediante il suo diagramma macchinico, Lynch, proprio come accadeva per Bacon, rompe la figurazione (cancellando il modello), dando luogo ad un vero e proprio teatro. Teatro che però, perlomeno dalla prospettiva che si è scelto di seguire fino a questo punto, ci pare difficilmente inquadrabile da un punto di vista psicanalitico. Almeno – e qui siamo d'accordo con Sinnerbrink<sup>61</sup> – non nei termini definiti dallo Žižek de *Il ridicolo sublime*<sup>62</sup>. Sebbene l'interpretazione di *LH* fornita dal filosofo di Lubiana sia perfettamente plausibile, oltre che estremamente

<sup>60</sup> A. Jerslev, *op. cit.*

<sup>61</sup> “For all its enlightening power, Žižek’s attempt to reconstruct the narrative logic of *Lost Highway*, via a Lacanian psychoanalytic reading, suffers from what I would call a reductive ‘rationalism’ in its philosophical approach to film. By reductive ‘rationalism’ I mean the tendency to treat films as illustrations of theoretical concepts or ideological perspectives that can be properly deciphered only once submitted to conceptual analysis or subsumed within a philosophical metalanguage”, R. Sinnerbrink, *Cinematic Ideas: David Lynch’s Mulholland Drive*, cit., p. 2.

<sup>62</sup> S. Žižek, *Lynch. Il Ridicolo Sublime*, Mimesis, Milano 2011. Prendiamo qui, anche e soprattutto per ragioni di spazio, l'interpretazione žizekiana a modello di un certo modo – estremamente *intelligente*, va segnalato – di leggere psicanaliticamente l'opera lynchiana. Ciò che intendiamo far emergere è tutta la distanza che corre e che separa un approccio geneticamente *interpretativo* – quello psicanalitico –, da uno strutturalmente funzionalistico – quello ritmo-macchinico. Si tratta, in questo senso, di opporre ad una domanda del tipo “che cosa significa?”, una del tipo “come funziona?”.

accurata, essa pare tutta volta a ricomporre un'unità narrativa andata perduta. Una linearità che, pur necessitando i concetti della psicanalisi per esser spiegata, è lì in attesa di essere disvelata. La psicanalisi diventa, insomma, il codice attraverso cui interpretare una realtà deformata: "il codice" – però – "è necessariamente cerebrale, manca la sensazione [...] ossia l'azione diretta sul sistema nervoso"<sup>63</sup>. Per quanto ci possa sembrare di essere vicini a Žizek nel momento in cui afferma che "la realtà, l'esperienza della sua densità, non è sorretta da un determinato fantasma ma da una serie incoerente di fantasmi, ed è questa moltitudine che genera l'effetto di densità impenetrabile, percepito da noi come realtà"<sup>64</sup>, ne siamo al contempo lontanissimi. Quella a cui pensa il filosofo sloveno ci pare essere sempre una *realtà-per-un-soggetto*, una – certo complessa – trama di rappresentazioni, la cui *densità* finisce per risolversi in un puro effetto, in un artificio. Mentre, a nostro avviso, la superficie del cinema lynchiano costituisce un piano, un campo, risolutamente pre-soggettivo, intensivo, ritmologico. Un campo sul quale un soggetto *può* emergere, a patto di tracciare – proprio come fa Nikki in *IE* – quella inedita connessione tra i lembi della rit-machina in cui è preso. Non, dunque, come vorrebbe Russell Manning<sup>65</sup>, la proiezione degli inconsci e delle paure dei personaggi, quanto piuttosto il piano pre-personale a partire dal quale questi possono prendere consistenza. In questo senso, se v'è del teatro in Lynch, questo non può che essere un teatro *della crudeltà*. Vale a dire un teatro all'interno del quale non vi sono che forze, tendenze che si abbattono sui corpi e sulle loro immagini. Ci sarebbe, dunque, in Lynch, una teatralità che andrebbe ben oltre l'insieme delle sequenze dove questa è rappresentata in maniera esplicita. Contrariamente a quanto afferma Monica Cristini<sup>66</sup>, infatti, è il film stesso a farsi teatro di una individuazione dentro alla quale corpi, soggetti e dimensioni sono tutti alla ricerca di un'alleanza ritmica che gli consenta di acquisire consistenza. Come per Bacon, anche per Lynch "la crudeltà sarà sempre meno associata alla rappresentazione di qualcosa di orribile, sarà mera azione delle forze sul corpo, o sensazione"<sup>67</sup>. Se "Bacon non smette di dipingere corpi senza organi, il fatto intensivo del corpo"<sup>68</sup>, Lynch non smette di filmare quella soglia, quel passaggio mediante il quale il reale, nel momento stesso in cui pare

<sup>63</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 174.

<sup>64</sup> S. Žizek, *op. cit.*, p. 15.

<sup>65</sup> R. Manning, *The Thing About David Lynch*, in (edited by) W. Devlin & S. Biderman, *The Philosophy of David Lynch*, The University Press of Kentucky, Lexington 2011, p. 70.

<sup>66</sup> M. Cristini, *La realtà oltre il confine nei Teatri di David Lynch*, "Arabeschi – Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità", n. 14, luglio-dicembre 2019.

<sup>67</sup> G. Deleuze, *Logica della sensazione*, cit., p. 104.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

sfaldarsi, assume la sua consistenza. È in questo senso che i tre film analizzati compongono un vero e proprio trittico. Essi, inquadrati alla luce del prisma ritmo-macchinico che abbiamo provato ad abbozzare, conquistano una inedita “unità distributiva”<sup>69</sup>: un sistema di prestiti, risonanze e dissonanze che disegna una *superficie* sulla quale sembra possibile poter tracciare infinite traiettorie di senso. Il diagramma macchinico lynchiano, che al contempo frantuma e connette i molteplici lembi del trittico, genera un ritmo il cui propagarsi avviene “come una diffusione energetica e virale attraverso i nervi, in una sorta di microdinamica neurale che compone frattalmente il movimento [...] in una serie di strappi involontari, di relazioni a velocità variabile e linee di fuga gravitazionali”<sup>70</sup>. Si disegna così un piano sul quale virtuale ed attuale collassano nell'intensivo, dove non è più possibile rinvenire nessun codice, poiché ad esso si è sostituito un ritmo che si propaga da sé: “il ritmo non è davvero qualcosa che ha a che fare con le note o i beat, riguarda invece le intensità, riguarda l'attraversare una serie di soglie lungo il tuo corpo, [il ritmo] attracca sulle tue giunture e si distribuisce lungo i tuoi arti, ti sequestra un muscolo [...], ti cattura”<sup>71</sup>.

## Bibliografia

- Bacon F., *Conversazioni con Michel Archimbaud*, Le Mani, Genova, 1993, pp. 26-27, in Zuccarino, G., *La nascita del quadro. Deleuze di fronte a Cézanne e Bacon*, “La Deleuziana” N. 0/2014, pp. 149-157.
- Chion M., *David Lynch*, Lindau, Torino 2000.
- Coffeen D., *This is Cinema: The Pleated Plenitude of the Cinematic Sign in David Lynch's Mulholland Dr.*, “Film-Philosophy”, 7.1, University Press, Edinburgh 2003.
- Colebrook C., *Gilles Deleuze*, Routledge, London 2002.
- Courtright G., *The “Mystery Man” as Uncanny Monster in David Lynch's Lost Highway*, in “Listening, Journal of Communication Ethics, Religion, and Culture”, V. 52, N. 3, Fall 2017.
- Cristini M., *La realtà oltre il confine nei Teatri di David Lynch*, “Arabeschi – Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità”, n. 14, luglio-dicembre 2019.
- Deleuze G., *Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2008.
- Id., *L'Immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano, 2004.
- Id., *Foucault*, Cronopio, Napoli, 2002.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>70</sup> S. Portanova, *Rhythmic Parasites: A Virological Analysis of Sound and Dance*. “The Fibreculture Journal”, issue 4, 2005.

<sup>71</sup> K. Eshun, *Rapiti dall'audio*, “Kaiak. A Philosophical Journey” – n. 10 (2023).

- Id., *Differenza e Ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997.
- Id., *La Piegia. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004.
- Deleuze G. & Guattari F., *Mille Piani*, Castelvecchi, Roma, 2006.
- Id., *Sul ritornello*, Castelvecchi, Roma 1997.
- Dottorini D., *David Lynch. Il Cinema del Sentire*, Le Mani, Genova 2004.
- Eshun K., *Più brillante del Sole*, NERO Edizioni, Roma 2021.
- Id., *Rapiti dall'audio*, "Kaiak. A Philosophical Journey" – n. 10, 2023.
- Goodwin J., *The Separate Worlds of David Lynch's Inland Empire*, Quarterly Review of Film and Video, 31:4, 2014, pp. 309-321.
- Hainge G., *Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in Lost Highway's Aesthetics of Sensation*, in Sheen, E. & Davidson, A. (edited by), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Wallflower, London, 2004.
- Handelman, D., *Moebius Anthropology. Essays on the Forming of Form*, Berghahn Books, New York, 2021.
- Herzogenrath B., *On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology*, "Other Voices", v.1, n.3, 1999.
- Jerslev A., *The Post-perspectival: screens and time in David Lynch Inland Empire*, "Journal of Aesthetics & Culture", Vol. 4, 2012.
- Liotard J.-F., *Discorso, figura*, Mimesis, Milano 2002.
- Malavasi L., *David Lynch. Mulholland Drive*, Lindau, Torino 2008.
- Manning R., *The Thing About David Lynch*, in (edited by) Devlin, W. & Biderman, S., *The Philosophy of David Lynch*, The University Press of Kentucky, Lexington 2011.
- Martin R., *The Architecture of David Lynch*, Bloomsbury, London 2014.
- McTaggart A., *The Film Paintings of David Lynch. Challenging Film Theory*, Intellect, Bristol 2010.
- McGowan T., *The Materiality of Fantasy: the encounter with something in Inland Empire*, in Gleyzer, F. X. (edited by), *David Lynch in Theory*, Praga, 2010.
- Montefameglio A., *La Filosofia dello Spazio di Gilles Deleuze*, Mimesis, Milano, 2023
- Nochimson M. P., *David Lynch Swerves, Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, University of Texas Press, Austin, 2013.
- Portanova S., *Rhythmic Parasites: A Virological Analysis of Sound and Dance*, "The Fibreculture Journal", issue 4, 2005
- Powell J., *David Lynch, Francis Bacon, Gilles Deleuze: The Cinematic Diagram and the Hall of Time*, "Discourse", Vol. 36, No. 3, 2014.
- Re V., *Oltre la soglia. Variazioni su un'aria a tre tempi*, in Bisoni, C. (a cura di), *Attraverso MD. In viaggio con David Lynch nel luogo di un mistero*, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli, 2004.
- Reid J.D. & Craig C.R., *Agency and Imagination in the Films of David Lynch: Philosophical Perspectives*, Lexington Books, London 2020.
- Roberti B., *Nella dualità della luce*, in "Filmcritica", n. 523, 2002.
- Rodley C. (a cura di), *Lynch Secondo Lynch*, Baldini&Castoldi, Milano 1997.
- Roche D., *The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive*, "e-Rea" [En ligne], 2.2 | 2004.
- Ruyer R., *La Superficie Assoluta*, Textus, L'Aquila, 2008.

Sinnerbrink R., *Cinematic Ideas: David Lynch's Mulholland Drive*, "Film-Philosophy International Salon-Journal" (ISSN 1466-4615) Vol. 9 No. 34, June 2005.

Sinnerbrink R., *New Philosophies of Film*, Continuum, New York 2011.

Zizek S., *Lynch. Il Ridicolo Sublime*, Mimesis, Milano 2011.