

This is the peer reviewed version of the following article:

"Tra Lynch e Bacon: visibile, sensibile e figurale" / Dusi, N.. - (2019), pp. 79-106.

Franco Angeli
Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

26/04/2024 06:28

(Article begins on next page)

COMUNICAZIONE E SOCIETÀ

Collana diretta
da Vanni Codeluppi



La collana “Comunicazione e società” intende aiutare i lettori a comprendere perché la comunicazione rivesta un ruolo così centrale all’interno delle società di oggi. Mette pertanto sotto osservazione le molteplici forme assunte dalla comunicazione; e cerca di farlo con uno stile immediato e adatto ai tempi accelerati della contemporaneità. Tentando però, nel contempo, di non rinunciare alla necessaria qualità interpretativa, né ad uno sguardo critico, nella consapevolezza che tale sguardo costituisca la premessa di ogni possibile miglioramento sociale.



Tutte le proposte di pubblicazione provenienti da autori italiani vengono sottoposte alla procedura del referaggio (*peer review*), fondata su una valutazione che viene espressa da parte di due referee anonimi, selezionati fra docenti universitari e/o esperti dell'argomento.

Comitato scientifico

Arthur Asa Berger (San Francisco State University),
Mike Featherstone (Goldsmiths, University of London), **Patrice Flichy** (Université Paris-Est Marne-la-Vallée), **Mark Gottdiener** (University at Buffalo), **Gilles Lipovetsky** (Université de Grenoble),
Geert Lovink (Universiteit Van Amsterdam),
Lev Manovich (The Graduate Center, City University of New York), **George Ritzer** (University of Maryland),
Dan Schiller (University of Illinois).

Nicola Dusi, Cinzia Bianchi
(a cura di)

DAVID LYNCH: MONDI INTERMEDIALI

CON TESTI DI: CINZIA BIANCHI, VANNI CODELUPPI,
NICOLA DUSI, LEONARDO GANDINI, ROY MENARINI,
LUCIO SPAZIANTE, MARCO TETI

COMUNICAZIONE E SOCIETÀ

FrancoAngeli



Progetto grafico della copertina: Elena Pellegrini

In copertina un'elaborazione grafica dei ciottoli di Mas d'Azil in Francia, risalenti al Mesolitico. Dipinti con motivi cruciformi, a cerchi, a bande anche serpentiformi o con serie di punti; questi segni pittografici vengono interpretati in vario modo e sono ritenuti uno dei primi esempi di comunicazione simbolica.

Copyright © 2019 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore. Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota o in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (www.clearedi.org; e-mail autorizzazioni@clearedi.org).

Stampa: Logo srl, sede legale: Via Marco Polo 8, 35010 Borgoricco (Pd)

Indice

Introduzione. Identità e variazione nell'universo mediale di Lynch, di Nicola Dusi e Cinzia Bianchi	pag.	7
1. Identità visiva <i>in progress</i>	»	7
2. Riconoscibilità stilistica e figuralità	»	11
Riferimenti bibliografici	»	15
1. David Lynch e la pubblicità, di Cinzia Bianchi	»	17
1. Uno sguardo d'insieme	»	19
2. Pubblicizzare i profumi	»	22
3. Il caffè tra serialità e produzione	»	26
4. Singolarità e intertestualità negli anni Duemila	»	28
5. Il cortometraggio pubblicitario: <i>Lady Blue Shangai</i>	»	31
6. Progettare e promuovere: Dom Pérignon e Louboutin rouge	»	35
Riferimenti bibliografici	»	37
2. Music Video Art. Sperimentazione formale e "firma d'autore" nelle produzioni videomusicali di David Lynch, di Marco Teti	»	39
1. Le due fasi della carriera videomusicale di Lynch	»	39
2. La prima fase: il video come perfetto strumento di espressione personale	»	42

3. La seconda fase: il passaggio da autore a <i>brand</i>	pag.	45
Riferimenti bibliografici	»	50
3. Brandizzazione e radicalismo estetico in <i>Twin Peaks</i>, di Roy Menarini	»	52
1. La frattura prospettica della serie	»	52
2. L'inatteso ritorno di <i>Twin Peaks</i>	»	56
Riferimenti bibliografici	»	58
4. Identità e alterità nel cinema di Lynch, di Leonardo Gandini	»	59
1. Identità, alterità e differenza	»	59
2. <i>The Elephant Man</i>	»	60
3. <i>Lost Highway</i>	»	62
Riferimenti bibliografici	»	66
5. Immaginare attraverso il suono: il linguaggio sonoro di David Lynch, di Lucio Spaziante	»	67
1. <i>Eraserhead</i> : all'inizio vi fu il suono	»	69
2. Uso del linguaggio audiovisivo	»	72
3. No hay banda: it's all recorded	»	75
Riferimenti bibliografici	»	77
6. Tra Lynch e Bacon: visibile, sensibile e figurale, di Nicola Dusi	»	79
1. L'effetto pittorico nel primo Lynch	»	82
2. La visione sfocata e la narrazione "blurred"	»	87
3. Dall'ottico all'aptico: <i>Velluto blu</i> e <i>Strade perdute</i>	»	89
4. Figuralità e visione embodied	»	96
5. <i>Twin Peaks</i> tra intensità e messa in presenza	»	100
Riferimenti bibliografici	»	105
Postfazione. Quel gran genio di Lynch, di Vanni Codeluppi	»	107
Appendice. Opere di David Lynch	»	111
Gli autori del volume	»	119

6. Tra Lynch e Bacon: visibile, sensibile e figurale

di Nicola Dusi

C'è un "senso di malessere" che si prova a ragionare sull'opera di David Lynch. Va detto che il lavoro di Lynch appare a prima vista imprevedibile, sfuggente ad ogni definizione. Forse perché, per capirlo meglio, bisognerebbe conoscere (anche) la sua produzione pittorica defigurante, spuria, a volte a metà tra fumetto e geroglifico; e certo anche le strip di fumetti, i progetti televisivi attuati (come *Twin Peaks*) e quelli solo tentati; la produzione di cortometraggi orrifici e spesso tremendamente "cattivi", urticanti, senza scampo; tutto questo assieme al suo complicato e polisemico (ma anche poliscopico e polimorfo) *corpus* cinematografico. Un cinema in cui domina il gusto della costruzione di situazioni narrative spesso indecidibili, a forte carica visiva e sonora, di spiazzante valenza onirica e metaforica. Nei film di Lynch lo spettatore si fa avvolgere con tutti i sensi, l'ambiente diventa "immersivo" (come si dice oggi per i mondi dei videogiochi), e lo spettatore vive un'esperienza a rischio: si immerge cioè nel racconto in modo sinestesico, e con una sensazione costante di pericolo e di spaesamento. Secondo Paolo Bertetto, in effetti, la «scrittura dell'eccesso» di Lynch si avvale di una messa in scena «ipnotico-fascinativa, trascinate, immersiva, fortemente emozionale [...] progettata e configurata per realizzare un ipercoinvolgimento dello spettatore» (Bertetto, 2008, p. 23).

Seguendo Vivian Sobchack (2004), nell'esperienza sinestetica (anzi, per il film, «cinestetica») ci sarebbe una dimensione

incarnata (o *embodied*) come effetto della relazione tra attività espressiva del film e attività percettiva dello spettatore, queste ultime mediate da un'organizzazione sensibile che fa diventare il film una sorta di corpo che non solo coinvolge, ma mette lo spettatore in grado di attuare una conoscenza sensibile (sensoriale e percettiva), in una relazione che per Sobchack ha una «base somatica»¹. Come se il film «toccasse» lo spettatore non solo in senso cognitivo, ma proprio attraverso una «partecipazione sensuale all'esperienza cinematografica» (Sobchack *cit.*, trad. it., p. 39), che gli fa vivere una visione che è sempre «incarnata», perché «l'esperienza cinematografica ha significato *non in modo collaterale rispetto al nostro corpo ma attraverso di esso*» (*Ib.*, corsivo nel testo). Sobchack parla di una esperienza di “comprensione corporea preriflessiva del visibile” (*cit.*, p. 42), e lo spiega in questi termini:

siamo in grado, secondo una qualche modalità incarnata, di toccare ed essere toccati dalla sostanza e dalla testura delle immagini; di sentirci avvolti da un'atmosfera visiva; di provare un senso di peso, di soffocamento e di fame d'aria; di prendere il volo con euforia e libertà cinetica, anche se siamo relativamente ancorati alle nostre poltrone; di essere catapultati all'indietro da un suono; a volte, persino di annusare e gustare il mondo che vediamo sullo schermo. Anche se forse l'olfatto e il gusto sono meno mobilitati del tatto nel conformare la comprensione delle immagini che vediamo (Sobchack, 2004, trad. it., pp. 43-44).

Alla luce di queste proposte, e tornando alla fascinazione per i film di Lynch e al sopracitato malessere, cercheremo nelle analisi di affrontare l'universo sensibile del cinema di Lynch ed in particolare i momenti in cui la visione entra in modi a dominanza «aptica» (o tattile) come li chiama Gilles Deleuze (1981): un regime non più solo ottico e sonoro. I film di Lynch mettono in contrasto modi del visibile e del narrativo *nitidi e distinti*, con riferimenti ai generi classici del cinema (ad esem-

1. Ricordiamo che Sobchack si rifà alla fenomenologia di Merleau-Ponty (1945).

pio nelle tematiche del *noir*) e a paesaggi urbani rassicuranti della (apparentemente) quieta provincia americana, con racconti che si sdoppiano e si moltiplicano, perdendo coerenza temporale. Mentre lo fanno, però, sfibrano i piani narrativi e i mondi figurativi, che spesso si sovrappongono in modo imperfetto, per indagare la profondità ambigua e perversa delle relazioni umane, relazioni cioè sentimentali, erotiche e di potere. Il mondo discorsivo di Lynch predilige atmosfere cupe e opache, a luminosità rarefatta – che tende volentieri al semibuio – innervate di musica extradiegetica spesso percussiva e inquietante. A volte, nello spazio *in between* tra le visioni nitide e le visioni opache, tra narrazioni apparentemente lineari che svoltano nell'indistinto e nella discontinuità, vi sono inserti in cui l'audiovisione si fa sfumata, sfocata, la visibilità ridotta, e l'ascolto si complica con volumi altissimi e con suoni in cui si mescola organico e inorganico. Sono questi *lacerti visivo-uditivi*, dove appaiono corporeità e mondi incongrui e informi, che ci interessano particolarmente². Si tratta di sequenze audiovisive disturbanti che nell'economia complicata dei mondi possibili (spesso co-presenti dei film di Lynch, diventano un segnale di svolta narrativa e sensoriale – anche se marcata di indecidibilità – a partire dai corpi e dai volti dei personaggi, che sembrano subire una mutazione profonda, una trasformazione somatica e affettiva. Sequenze in cui il film va oltre il piano figurativo e rappresentativo, per entrare appunto in un regime “aptico”. A dir meglio, questi momenti fanno svoltare il discorso in un regime *figurale*, che cercheremo di ridefinire come una tensione tra il modo semiotico e il modo estetico. Un figurale in cui si alterano le configurazioni visive e sonore ancora riconoscibili con trasformazioni date attraverso torsioni, fibrillazioni e deformazioni plastiche e ritmiche, sfocature e defigurazioni. Un mondo, allora, al contempo riconoscibile e sfigurato, superficiale e viscerale, che a tratti svolta repentinamente e trasforma corpi e soggetti in una «carne del mondo», come la chiama Maurice Merleau-Ponty (1945). Con un immediato riferimento

2. Rinviamo al saggio di Lucio Spaziante in questo volume.

intermediale esplicito: l'universo pittorico di Francis Bacon, presente nei lavori di Lynch fin dai suoi primi cortometraggi. Faremo una carrellata sui lavori di Lynch che citano o usano in sottotraccia i dipinti di Francis Bacon, per poi soffermarci su alcune scene e momenti perturbanti nei film di Lynch che marcano un repentino cambiamento di registro e una svolta percettivo-espressiva; infine, per ancorare teoricamente le nostre ipotesi, ragioneremo di figuralità e di visione *embodied* nei film di Lynch.

1. L'effetto pittorico nel primo Lynch

Per capire l'importanza del sottotesto pittorico soffermiamoci sugli esordi di Lynch, e in particolare su *The Alphabet* (1968), il suo secondo cortometraggio, dove appaiono figure prelevate in modo esplicito dai dipinti di Francis Bacon. In questo breve film si fondono cinema sperimentale e arti plastiche e, mentre vediamo una donna che dorme, tra scrittura, canto e pittura astratta, si formano immagini disturbanti, o meglio perturbanti, dato che dalla loro quotidianità apparente passano inaspettatamente all'orrore. Si tratta di un cortometraggio "antinarrativo", che cioè non concatena azioni causalmente connesse, e produce un "effetto pittorico". Ricordiamo che per Antonio Costa l'«effetto dipinto» in un film fa convivere il pittorico e il cinematografico con due effetti di realtà diversi, che interferiscono a vicenda. Il modello di Costa prevede un «effetto quadro», che si produce ad esempio nei film di Pier Paolo Pasolini come *Accattone* (1961) o *La ricotta* (1962), o nel film sul Settecento a luce naturale o a lume di candela di Stanley Kubrick, *Barry Lindon* (del 1975): in questi casi «l'inquadratura cinematografica fa l'effetto di un quadro, d'un dipinto [...] ne riproduce determinati effetti luministici, cromatici o di organizzazione spaziale [...] ne imita la staticità, la sospensione temporale, la selettività cromatica» (Costa, 2002, p. 311). Si ha invece un «effetto pittorico», quando, come accade già nei film di Méliès, «lo spettatore [...] è, per così dire, costretto a fermarsi

di fronte alla dimensione “enunciativa”, impedito a immergersi [totalmente] nella diegesi» (Costa, 2002, p. 308). Nell'effetto pittorico ricercato da *The Alphabet* di Lynch il racconto è spezzato, annichilito, e si risolve nella svolta orrorifica del finale. Come direbbe Costa: «siamo di fronte a una marca di enunciazione riconducibile a una intenzionalità espressiva forte [...] in cui la *teatralità* e l'*effetto scenografico* condizionano o rendono variamente problematico l'accesso al puro dispiegarsi della storia» (*Id.*, p. 310).

Rammentiamo la posizione centrale in *The Alphabet* del pianto di un bimbo, e di una madre che cerca di calmarlo: un tema sonoro che tornerà come un'ossessione in *Eraserhead*, il primo lungometraggio di Lynch. E notiamo l'importanza dell'ambiente “alla Bacon”, cioè di uno spazio chiuso claustrofobico, senza profondità, dai colori freddi e bicromatici: quasi una «Struttura» (come la chiama Deleuze nell'analisi dei dipinti di Bacon) in cui si disegna un rettangolo-gabbia, e dove campeggia un manichino-porta abiti, o meglio una figura che riconosciamo come organica e quasi umana, poiché viene animata da lettere e forme svasate, fino a mostrare la carne che sanguina, con varie configurazioni di un viso in formazione e defigurazione, e di un seno che palpita. E ancora: troviamo un cuore che pulsa e manda lettere alla figura, come in un dialogo possibile, ma questo provoca un eccesso, uno sbocco di sangue o la morte, cosa che accadrà anche alla donna nel letto. Questa rapida descrizione è al servizio di quello che Basso Fossali (2006, pp. 39-40) chiama un «ragionamento figurale», dato che *The Alphabet* «ha a che fare con una malattia che si chiama linguaggio», che contamina tutto. Secondo Basso Fossali, Lynch prende dal cinema sperimentale «una mistura di materiali eterogenei», e produce una morfogenesi creativa con «effetti di derealizzazione, operazioni di decontestualizzazione, strategie di ibridazione, ricezioni per sedimentazione e stratificazione di immagini e suoni di diversa provenienza e di differente materia dell'espressione» (*cit.*, p. 28). Un procedimento che pervade il cinema di Lynch, in continua sperimentazione non solo riguardo alle forme espressive e a quelle narrative, ma anche rispetto

all'esperienza spettatoriale. Nei suoi racconti Lynch infatti privilegia, per Basso Fossali, non le forme narrative classiche ma «un modello musicale di concatenazione di episodi discorsivi», con il risultato di una «narrativizzazione dell'esperienza percettiva»: come se al posto di una narrazione tradizionale – che, ricordiamo, Brecht derideva nella sua funzione “digestiva” – Lynch cercasse di creare per lo spettatore «esperienze sensibili anomale, stati percettivi alterati, apprensioni del mondo sensibili del tutto eccentriche» (*Ib.*).

La pista pittorica, e in particolare il rapporto con la pittura di Francis Bacon, sembra quindi promettente per capire meglio gli esordi di Lynch. Anche in *Eraserhead* (*Eraserhead. La mente che cancella*, 1976) il suo primo lungometraggio, troviamo molti indizi in questo senso: è come se Lynch creasse figure mostruose e situazioni perturbanti a partire da suggestioni vissute di fronte a un dipinto, o meglio per animare e mettere in movimento le figure di un dipinto, come fa nei suoi primi cortometraggi. Lynch in effetti, come ricorda Marco Teti (in questo volume), pensa al cinema come «un quadro che si muove, con il sonoro. Il cinema non è altro che suono e immagine che si muovono contemporaneamente» (Lynch, 2015, p. 54). Le figure di *Eraserhead* mettono in prossimità organico e inorganico, finito e non-finito, mentre la visione gioca con zone dello schermo a visibilità ridotta. Alla nostra tensione a *voler vedere* si sovrappongono infatti sfocati parziali e invisibilità, dati ad esempio dai grandi sbuffi di fumo di un macchinario o di una fabbrica che possiamo solo intravedere (e immaginare), così come siamo portati a fissare il viso di Mary, la ex-fidanzata del protagonista, nonostante sia inquadrato al di là di una portafinestra poco pulita: una visione offuscata, in alcune zone del quadro totalmente buia (opaca), se pensiamo alla scena del primo incontro tra Mary ed il protagonista Henry, in attesa nello spoglio giardino di fronte a casa di lei. Oppure è l'ambiente esterno a degradare la visione nitida, con l'insieme di pioggia battente, fumi e semioscurità che non permettono a Henry (e allo spettatore) di vedere con chiarezza cosa accade fuori dalla finestra della sua camera: pensiamo a quando, in *Eraserhead*,

Henry sbircerà sconsolato in strada per intravedere qualcosa di violento che sta accadendo: un uomo a terra, anzi in una pozzanghera, assalito brutalmente da un altro. Perfino gli oggetti e gli arredi della stanza a pensione di Henry partecipano di questa indefinitezza: troviamo infatti mucchi di terra, qualcosa che sembra una collinetta di muschio, messi lì come desolanti decorazioni *andate a male*, figure stranianti che rimano con il mostruoso figlio nato prematuro a cui Henry deve accudire, spostando la coppia organico/inorganico verso un'idea di *non-finito* e di *informe*. Il lamentoso lattante è immobilizzato da una stretta fasciatura che lo contiene tutto, lasciando fuori solo il lungo collo e la testa animalesca, da agnello, quasi una premonizione del mostro di *Alien* (di Rydley Scott, 1979). E quando Henry alla fine taglierà la fasciatura al bambino, scopriremo che non c'è alcun corpo-involucro, non c'è pelle né struttura di sostegno-contenimento, ma solo carne che si scompone e pulsa, una viva *carne del mondo* (Merleau-Ponty, 1945).

Se molte figure mostruose dei dipinti di Bacon sono perfettamente compatibili con il neonato urlante e con l'ambiente di *Eraserhead*, c'è nel film un momento di massima omogeneità tra i due mondi possibili, quello dei dipinti di Bacon e quello creato dal primo film di Lynch, nei loro livelli figurativi e plastici. Si tratta del sogno (o dell'incubo) di Henry, quando si ritrova sul palco del teatrino immaginario che lui intravede (nelle sue fughe immaginifiche) dietro al termosifone. Siamo alla scena finale in questo teatrino: Henry è accanto a una cantante dal viso deforme, che svanisce in un lampo di luce quando lui cerca di avvicinarsi. Henry, rimasto solo, si appoggia a una testiera del letto, riproponendo un gesto che abbiamo visto fare poco prima alla seducente vicina di camera, quasi un preliminare alla loro notte di passione. Ed ecco che, improvvisamente, la testa di Henry si mozza³ e cade a terra in un lago di sangue: dal collo spunta così la testa del bambino deforme, il quale inizia a urlare sempre più forte. Questa figura ibrida, che chiameremo

3. Un effetto che torna nell'ultimo *Twin Peaks*, con la morte per spaziazione progressiva di Dougie Jones.

di “uomo con la testa di feto”, sembra un perfetto omaggio a Bacon⁴. Tra l’altro è una figura che ritorna, nel film, quando più avanti Henry scoprirà la bella vicina tanto desiderata accompagnata da un laido vecchio che le carezza la schiena. In questa scena, allo sguardo annichilito di Henry fa da contraltare lo sguardo di lei, che lo fissa a sua volta, e nella sua soggettiva vediamo Henry divenire per un istante il mostruoso e perturbante “uomo con la testa di feto”. Un essere ibrido che racconta, o meglio metaforizza, la condizione di fusione – o di totale immedesimazione – tra Henry e il figlio di cui si sta occupando. L’unico modo per uscire da questa paternità debilitante e carceraria, seguendo il finale *horror* del film, è di uccidere il neonato urlante: ma quando Henry affonderà disperatamente le forbici nelle viscere a cielo aperto del mostruoso essere “sfasciato”, molta materia scura inizierà a zampillare, espandendosi fino a diventare una massa enorme e viscosa che sommerge tutto. Con la materia che aumenta, il collo e la testa del figlio iniziano una mutazione, allungandosi e ingrossando, divenendo a loro volta figure informi che sembrano voler invadere la stanza, mentre le luci iniziano a sfrigolare e a spegnersi. Sembra così di vivere all’interno di uno degli ultimi dipinti di Bacon⁵, in cui la materia ha preso il sopravvento sulle figure, ed ormai è pura forza che fuoriesce dalle griglie e dalle strutture che prima la contenevano costringendola in una forma. Nelle parole di Deleuze, si tratta del prevalere della forza di *dissipazione*: una «pura forza senza oggetto, onda di tempesta, getto d’acqua o vapore, occhio del ciclone [...]». La figura si è dissolta realizzando la profezia: tu non sarai altro che sabbia, erba, polvere o goccia d’acqua...» (1981, pp. 74-76).

Nel finale di *Eraserhead* da queste mutazioni riapparirà l’enorme ovulo-meteorite che aveva inaugurato il film, in una sorta di incubo premonitore di Henry (un incubo che, quindi,

4. Pensiamo alla figura mostruosa protagonista del trittico di Bacon dal titolo *Deuxième version du triptyque 1944* (1989).

5. Riferendosi a dipinti di Bacon come *A piece of waste land* (1982) o *Sand Dune* (1983), Deleuze parla di un uso “irradiante”, totalizzante del colore, in cui lo sfocato assume valore a sé e invade il dipinto.

ingloba tutto il film). In un crescendo sonoro l'ovulo-meteorite si spezza, bucadosi all'interno, e così Henry, rimasto in attesa immobile, viene invaso da fumi, scintillii e cenere. Ecco riapparire la cantante deforme, che abbraccia Henry quasi a congratularsi, come se il suo desiderio di chiudere i conti con la paternità si fosse risolto. Tra parziali invisibilità, sfigurazioni e catastrofi visive e sonore, mondi *horror* misti a fantascienza, siamo ormai persi in un limbo indecidibile tra realtà e incubo.

2. La visione sfocata e la narrazione “blurred”

A inizio millennio, in un numero speciale di *Segnocinema*, proponevamo una parziale ricapitolazione su un'estetica cinematografica che sembrava aver preso forma nelle opere contemporanee, definendola un «cinema *blurred*», da *blur*: macchia, apparenza confusa (Dusi, 2000). Sotto quell'etichetta tentavamo di ripensare le forme della visione proposte negli ultimi anni del secolo a partire dal nuovo cinema danese nato sotto il segno del movimento “Dogma” nei termini di una nuova “estetica della bassa fedeltà”, con film come *Festen* e *Idioterne*, prima di *Mifune*, per arrivare a *Dancer in the Dark* o a *The Blair Witch Project*⁶. Per alcuni registi questo tipo di visione “imperfetta” si costruisce con le figure dell'acqua e l'uso dei riflessi, o con altri filtri e ostacoli posti rispetto alla visibilità nitida, al punto da diventare una precisa scelta stilistica: pensiamo all'uso di vapori, riflessi e piogge in alcuni film di Martin Scorsese come *Taxi Driver* (1976), *Al di là della vita* (1999), fino al più recente *Shutter Island* (2010); oppure ai *ralenti* e agli sfocati che diventano una rappresentazione del mondo interiore e psicologico nel cinema di Gus Van Sant. Tornando a David Lynch, ricordiamo i vapori della nebbia e gli sfocati del mondo inquietante e cerebrale, preso tra il delirio surreale e il gioco patafisico, di film come *The Elephant Man* (1980), *Mulholland Drive* (2001), oppure *Inland Empire* (2006).

6. *Festen* (Vinterberg, 1998); *Idioti* (Von Trier, 1998); *Dancer in the Dark* (Von Trier, 2000); *The Blair Witch Project* (Myrick e Sánchez, 1996).

In *The Elephant Man* le immagini vaghe e sfocate, tra fumi e fuochi, contraddistinguono la presentazione della città vissuta dalla masse popolari, tra circo e luna park, e si contrappongono alla nitidezza dell'ambiente abitato dal dottor Treves, il London Hospital, luogo della razionalità e degli istinti tenuti sotto controllo. A livello percettivo, questi sfondi sfocati agiscono sullo spettatore e drammatizzano lo spazio. Come ricorda Giovanni Curtis, nell'incipit del film intravediamo ad esempio una scena di violenza, con degli elefanti dalla grana deformata che come ombre quasi indistinte aggrediscono una donna, ma l'azione rimane fuori fuoco⁷. L'uso della visione indistinta, tra fumo, lampi e figure sfocate, prosegue fino all'arrivo sulla scena della sagoma del dottor Treves, e qui la visione torna gradualmente, grazie alla profondità di campo, ad una percezione nitida: è come se dal sogno – o dal ricordo – si fosse passati al tempo presente. Sono immagini che torneranno altre volte in *The Elephant Man*, in cui si racconta di come un essere deforme, un *freak*, cerchi di diventare faticosamente qualcuno a cui si riconosce un'umanità.

Le sfocature diventano nei film di Lynch quasi dei meccanismi strutturali, che incidono non solo sulla rappresentazione ma sulle configurazioni narrative. Bertetto (2008, p. 8) sostiene infatti che l'immaginario di Lynch «mette in discussione il mondo esterno ed effettua una sistematica derealizzazione del visibile», presentando un mondo ricco e misterioso, retto da «logiche inusuali e nascoste» (*Ib.*). Nel paragonare il modo di Lynch al surrealismo dei film di Louis Buñuel e alle temporalità moltiplicate di quelli di Alain Resnais, Bertetto spiega che in Lynch non si dà solo l'ibridazione di sogno, delirio e realtà, ma qualcosa di più, perché nella finzione filmica si introducono la «illogicità e la contraddizione più radicale» (Bertetto, 2008, p. 9). Vediamo allora come questi meccanismi lavorino nei film di Lynch: in *Eraserhead*, e in *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (*Fuoco cammina con me*, 1992), ricorda Bertetto, «l'apertura al mistero si fa apertura alle forze segrete e malvagie nasco-

7. In questa analisi riprendiamo aspetti indagati da Curtis (2007).

ste nelle pieghe del mondo, tra realtà e irrealtà» (*Ib.*). In *Lost Highway* (*Strade perdute*, 1997), come vedremo, il protagonista cambia identità e immagine anche se resta il personaggio di riferimento, e il film si apre a «configurazioni palesemente alternative e contraddittorie» del racconto (*Ib.*); in *Mulholland Drive* (2001), «un mondo finzionale subentra al precedente, con spazi simili o comuni e logiche intersoggettive differenti» (*Ib.*), quando a un certo punto le due protagoniste femminili, Betty/Diane e Rita/Camilla mutano di nome e di ruolo nel racconto, invertendo le prospettive narrative. Per arrivare a *Inland Empire* (2006), in cui «i frammenti molteplici e contraddittori della vita della protagonista si mescolano e si intrecciano con immagini del mondo del cinema, in un gioco di rifrazioni di specchi in cui diventa difficile distinguere le componenti e le funzioni» (*Ib.*). Nel cinema di Lynch, secondo Bertetto, entrano in copresenza molteplici universi immaginari, e sin dal primo Lynch siamo di fronte all'irrompere di fantasmi soggettivi, cioè un "altro" mondo che diventa rilevante e riconfigura il visibile come «il terreno di affermazione dell'allucinazione e dell'ossessivo» (*Ib.*). Se le storie di Lynch sono comunque godibili, prossime allo spettatore, si fa anche esperienza dell'urgenza dei «percorsi del desiderio» (Bertetto, 2008, p. 10), e nonostante il carattere finzionale lo spettatore a volte fa anche una «esperienza di angoscia» (*Ib.*)⁸. Esploriamo nei prossimi paragrafi alcune di queste ipotesi, riprese però da una prospettiva semiotica.

3. Dall'ottico all'aptico: *Velluto blu* e *Strade perdute*

Portiamo avanti la nostra indagine con altri due esempi, presi da *Velluto blu* (*Blue Velvet*, 1986) e da *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1997) tra i molti sparsi nei film di Lynch. Sono

8. Ricordiamo, con Bertetto, che nei film di Lynch si va oltre la semplice citazione intertestuale di altri film: il cinema diventa per Lynch «un mondo di riferimento posto sullo stesso piano degli altri mondi possibili, o addirittura il mondo centrale di riferimento, l'orizzonte in cui si produce un immaginario che si sostituisce alla realtà esterna» (2008, p. 10).

momenti di “svolta” del figurativo e del narrativo in una alterità “figurale”, come quella che abbiamo descritto più sopra per il finale di *Eraserhead*. Scene che, come dicevamo, sembrano una trasposizione filmica delle svolte “aptiche”, catastrofi della percezione “ottica”, studiate da Deleuze nei dipinti di Bacon.

Riguardo a *Velluto blu* si parla spesso di una «visione destabilizzante», perché «sotto la superficie di questo mondo americano quotidiano di sogno si trovano il voyeurismo, la violenza, il sadomasochismo, l'aggressione sessuale – forse solo l'incubo di qualcuno che dorme, o forse, per Lynch, l'autentico sogno americano» (Sklar, 2000, p. 1742). In questo film ci interessa la scena in cui esplode la passione erotica tra il ragazzo e la cantante, quando il loro primo incontro sessuale *svolta* in qualcosa di perverso, tra violenza e godimento, dove sembra prevalere l'aspetto pulsionale. Ricordiamo che la donna è già presa da un intreccio sadomasochista con un gangster che la ricatta e ne abusa sessualmente, perché tiene in ostaggio suo figlio e suo marito, e che il ragazzo sta indagando su di lei in un modo inesperto, preso tra curiosità di sapere e attrazione morbosa.

La scena si apre con una musica calma e rassicurante (il *leit motiv* “Blue Velvet”) che accompagna il ragazzo che sale le scale del condominio, filmate da un punto di vista fisso che lo vede arrivare in basso, superare il punto di ripresa e poi salire, in una penombra fredda e inospitale. Quando la cantante gli apre la porta, e i due si baciano, il vestito rosso della donna e l'abito in bianco e nero del ragazzo entrano in risonanza con l'appartamento in cui dominano i toni caldi grazie a un certo «colorismo» degli interni, dovuto alle tonalità del rosa delle pareti, a un punto luce sopra due verdi piante affusolate (e alla moquette rossa che vedremo più avanti). Il contrasto tra il nero e il rosso sta alla base della scena, grazie alla porta scura e al lungo armadio cupo che incornicia i due mentre lei lo tira verso la camera da letto. La macchina da presa resta nella stanza vuota ancora per un po', a marcare la sua presenza, e a riprendere una lunga tenda di velluto rosso che prende a muoversi (forse) per il vento, mentre la musica diventa inquietante: quasi l'ammonimento di una forza negativa. La tenda assume

spessore e sembra rigare lo schermo verticalmente. Lo sguardo in oggettiva si posa poi con un primo piano sul velluto blu del letto, per muoversi ad inquadrare i rosei corpi abbracciati. Per comprendere meglio la distinzione tra «ottico» e «aptico», rammentiamo con Deleuze che «la luce è il tempo, ma lo spazio è il colore. [...] Il colorismo pretende di far emergere un senso particolare della vista: una vista aptica del colore-spazio, contrariamente alla vista ottica della luce-tempo» (1981, p. 206).

Torniamo all'incontro sensuale tra i corpi dei due amanti che si baciano: tutto sembra nella norma fino alla richiesta imprevista della donna (Dorothy) che propone al ragazzo di fare "cose cattive": vuole che lui le faccia male, mentre il ragazzo (Jeffrey) le dice che ha indagato sulla sua situazione di ricatto e vorrebbe invece aiutarla, anzi chiamare la polizia. A questa parola la donna si spaventa, e scatena una scenata, calciandolo fuori dal letto. Ma il ragazzo reagisce e la picchia, accettando così la sua richiesta di violenza. Ed ecco aprirsi la scena che ci interessa, con la quale entriamo in un regime visivo diverso e figurale, una scena incorniciata da figure del fuoco e stacchi di nero, con dettagli sulla bocca semiaperta di Dorothy, cromaticamente caricata dal rossetto che contrasta con i denti bianchissimi e po' scheggiati. In un inquietante *ralenti*, parzialmente defigurato, i due corpi si avvinghiano come le figure dei lottatori/amanti nei quadri di Bacon, e lei sembra cedere mentre il sonoro cresce in un misto perturbante, tra organico e inorganico, con un ruggito di leone e un urlo di uccello, o meglio con «suoni disarticolati, stridenti e animaleschi, (che) sottolineano il carattere più feroce del rapporto carnale» (Catanea, in Bertetto *cit.*, pp. 66-67). Nel lungo stacco nero che conclude la scena, sentiamo la *voce off* di Dorothy che dichiara: "adesso ho la tua malattia in me". Torniamo poi di fronte alla tenda rossa che si muove, e ritroviamo Jeffrey, rivestito, seduto sul divano del salotto che gioca con un cappellino da carnevale (un indizio del figlioletto assente di Dorothy). Tra crudeltà e voluttà, meraviglia e abiezione, tra la prossimità del dettaglio sulla sensuale bocca di Dorothy e la «ripetizione ossessiva di parti incomplete»,

sembra innescarsi nel racconto cinematografico una «estetica masochista» (*Ib.*).

Secondo Bertetto, in *Velluto blu* tale estetica diventa parte del racconto con «l'irruzione di un desiderio inaccettabile, filtrato e chiuso dalla censura psichica, che assume la forma dell'allucinazione onirica per trovare una via di configurazione» (*cit.*, p. 12). Seguendo questa prospettiva estetica e psicoanalitica, per Bertetto il racconto del film si costruisce tra intensità e pulsioni del desiderio, grazie a condensazioni e spostamenti, che fanno emergere i «fantasmi lynchani» perché «i soggetti e i corpi sono iscritti in una situazione di anomalia, verificano tutta la loro fragilità, sono portati al parossismo: sperimentano l'esistenza a un grado elevatissimo di tensione» (*Ib.*). Tra eccesso e «disgregazione delle regole», il protagonista Jeffrey vive un'esperienza in cui irrompe la «sensazione pura» (Bertetto *cit.*, p. 13)⁹. Rafforzando la nostra indagine, Bertetto ritrova in questo film gli stilemi e le figure della pittura di Bacon, quando scrive: «come i corpi dipinti da Bacon, i personaggi dell'allucinazione sono segnati dal disfacimento, portano iscritti i segni della violenza e dell'aggressione, hanno la fragilità della carne destinata a essere tormentata e torturata» (*Ib.*).

Basso Fossali parla invece per *Velluto blu* di una *detection story* che «dimostra l'impossibilità di qualsiasi pura attestazione, dato che chiunque assuma il ruolo di testimone finisce bene o male per trovarsi in sincretismo con altri due ruoli atanziali», cioè diventa anche spettatore (con «aspetti di teatralizzazione») oppure «ingrato mentore con il corpo che si lascia contaminare» (*cit.*, p. 178). Rispetto alla dimensione espressiva ed enunciativa, Basso Fossali ragiona su una figuratività intesa semioticamente, pensando ad esempio ai cromatismi semi-motivati (o «semisimbolici»), tra artificiosità del blu e naturalità del rosso, che ritrova anche in *Mulholland Drive*:

9. Anche Stefano della Casa parla di «un senso di claustrofobia e di compressione», che deforma la nostra percezione visiva «mettendo in discussione ogni possibile approccio realista alla narrazione» (2001, p. 199).

In *Blue Velvet* si afferma un semisimbolismo cromatico che attraversa tutta l'opera di Lynch, fino a *Mulholland Drive*: il blu sta al rosso come l'artificio dei simulacri sta alla datità inemendabile della carne. Booth (il gangster) sostituisce l'artificio alla carne, malgrado ne sia profondamente ossessionato [...]. Il blu si presenta come il tentativo di reperire una conciliazione tra l'artificio del dispositivo e la natura; è il colore della metamorfosi teatrale, della rosa impossibile [...]. Il rosso è semisimbolicamente connesso a dei processi che invertono la direzione (natura – dispositivo) e vanno verso una datità della carne che si fa pericolosamente artificio (Basso Fossali, 2006, pp. 185-186).

Continuiamo la nostra indagine grazie a un paio di scene di *Strade perdute*. Ricordiamo che nel film il personaggio principale della prima parte è un sassofonista, Fred Madison, che viene perseguitato da una figura inquietante e ubiqua, maligna e potente (il diavolo, o chi ne fa le veci), e si scopre uxoricida grazie a una visione intermediale, fornita da filmati in VHS che gli vengono recapitati a casa. Quando Fred sarà in carcere, subirà una trasformazione in un nuovo personaggio: un giovane meccanico che era stato dato per morto (Pete Dayton). La seconda parte del film fa ripartire il racconto dal ragazzo, e Pete diventa l'amante della fidanzata di un boss mafioso, prima di una nuova svolta temporale verso il finale del film: qui il ragazzo torna ad essere il sassofonista, e la moglie di questi appare come un doppio della fidanzata del boss amata dal ragazzino (scopriamo anzi che il boss, a sua volta, era l'amante della moglie del sassofonista), in una sorta di collasso delle diverse faglie spazio-temporali del racconto. Se abbiamo ripercorso la trama, cosa in effetti quasi impossibile, è perché ci interessa la sequenza della trasformazione in carcere di Fred, nonché una brevissima scena finale del film, in cui troviamo delle velocizzazioni di convulse defigurazioni del corpo, sfocature sul volto, urla e spasimi del protagonista, che richiamano le figure umane mosse e dilaniate dei dipinti di Bacon. Se le scene delle metamorfosi possono sembrare delle allucinazioni psicotiche di Fred, esse producono però degli effetti diegetici di trasformazione del personaggio, attestate dallo stupore che vira al terrore del secondino, quando scopre che il prigioniero non è più lo

stesso (si è trasformato in Pete). Non ci soffermeremo in questo caso sulla descrizione analitica della scena in carcere in *Strade perdute*, e neppure della scena finale del film, che riprende in modo molto più rapido la convulsa trasformazione nell'altro da parte del protagonista Fred, alla guida di un'auto e inseguito dalla polizia. Ci basta tornare alle riflessioni sui dipinti di Bacon condotte da Deleuze, che spiega come lo scopo di Bacon fosse quello di riuscire a «dipingere il grido», piuttosto che l'orrore, mirando cioè ad esprimere le forze che agiscono e che determinano un effetto, e non la causa né il «sensazionale». Nell'opera di Bacon non vi sono sentimenti, ricorda Deleuze, ma solo «affetti», o meglio la creazione di una «logica della sensazione» attraversata da forze vettoriali o da forze duali in risonanza tra loro, e da ritmi di apertura e di chiusura (*diastole/sistole*), di svasamento o incanalamento, tra *stirato* e *dilatato* da una parte e *contratto* e *aspirato* dall'altra, con una spinta alla dissipazione verso il fondo, o alla concentrazione verso la figura, o anche all'uscita dal quadro attraverso lavandini, fori o serrature delle porte (Deleuze, 1981, pp. 79-101)¹⁰. Nella sua analisi su *Strade perdute*, Curtis muove da queste proposte di Deleuze, per ragionare sulle sfocature nelle zone liminali del film, come la prima scena che abbiamo evocato:

Il punto maggiormente *misterioso* del film è anche il punto in cui l'immagine si fa più incerta, e con essa diviene più incerta anche l'identità del personaggio. Il passaggio e i momenti di caos spazio/temporale sono infatti sottolineati da visioni che ne sono metafora. L'indefinitezza delle immagini è allo stesso tempo lo stato confusionale in cui versano i personaggi. Quest'immagine è una zona liminale oltre la quale sembrano prefigurarsi un tempo e una dimensione spaziale diversi (Curtis, 2008, pp. 115-116).

Se la defigurazione diventa un modo di raccontare la «perdita d'identità del soggetto dell'immagine» (*Ib.*), quando i mo-

10. Anche questo aspetto tornerà come una figura di transizione da un mondo all'altro dell'agente Cooper nella terza stagione di *Twin Peaks* (in particolare attraverso le prese della corrente). Si veda Teti (2018).

vimenti della testa diventano troppo veloci per essere distinguibili e le immagini si fanno totalmente mosse, ricorda Curtis, il montaggio inserisce delle «tracce visive» che permettono allo spettatore di continuare a riconoscere la figura umana. L'effetto che ne deriva, è quello di rappresentare degli «spasmi intensi» che scuotono il corpo e lo sfigurano dall'interno, come accade a molte figure umane dipinte da Bacon: sono quelli che Deleuze chiama anche «movimenti sul posto», provocati dalla «azione sui corpi di forze invisibili» (Deleuze, *cit.*, p. 90): forze e ritmi che producono una logica della sensazione.

Curtis analizza anche la scena del mutamento conclusivo del volto del sassofonista Fred, in cui si defigura il personaggio «attraverso una deformazione del suo corpo» (*cit.*, p. 116): come se i movimenti convulsi che sfocano il viso, riprendendo gli stilemi delle figure di Bacon, ad esempio i ritratti¹¹ con gli occhi semi-chiusi e la bocca aperta attraverso cui il corpo sembra voler fuggire¹², mettessero in evidenza pulsioni che diventano forze e torsioni che «si imprimono in punti variabili del corpo» (Curtis, 2008, pp. 116-117).

Nel caso di *Strade perdute* si tratta in effetti di un meccanismo ancora più ampio, che investe tutta la narrazione. Lo spiega Basso Fossali, definendole «anamorfosi discorsive» patologiche, anzi «paralogiche»: il film ha infatti «diversi *copioni*, diverse storie al suo interno che intrattengono degli elementi simmetrici contemporaneamente ad altri asimmetrici [...]. La sfida estetica posta dal testo non è risolta riducendolo a rebus; ad essa si risponde cercando di saturare più elementi testuali possibili» (Basso Fossali, 2006, pp. 333-334). Quello che accade al personaggio principale di *Strade perdute*, è allora una manifestazione del pensiero figurale che tiene tutto il film, secondo Basso Fossali, poiché «tutta l'enunciazione filmica pare vicina a una destabilizzazione delle proprie stesse condizioni di ripresa, in preda a forze eteronome soverchianti» (*Ib.*).

11. Si vedano ad esempio i *Tre studi per il ritratto di Henrietta Moraes* di Francis Bacon (1963).

12. Come suggerisce Deleuze, *cit.*, p. 109.

4. Figuralità e visione embodied

Torneremo in chiusura sulla relazione tra i mondi possibili di Lynch e quelli della pittura di Bacon, con degli esempi dal più recente *Twin Peaks*. Sofferamoci ora su alcuni problemi teorici emersi nelle analisi che abbiamo tratteggiato. Il cinema di Lynch permette di fare un passo avanti nello studio delle relazioni tra figuralità e intermedialità¹³, nonché di comprendere meglio cosa si intenda per visione *aptica* e per dimensione *embodied* della visione (Sobchack, 2004).

Nelle citazioni di Bertetto che abbiamo incontrato, la definizione di «figurale» si confronta coi lavori di Lyotard e di Deleuze, e apre l'analisi dei film di Lynch alla dimensione di una «figurazione» che si presenta come irriducibile al livello della rappresentazione. In un libro più teorico, *Lo specchio e il simulacro*, Bertetto (2007, pp. 182-201) cerca quegli elementi che «fanno figura» nelle pieghe del visibile, producendo trasformazioni percettive e affettive nello spettatore. Gli effetti figurali sono allora di «evidenza» e di «presenza», perché qualcosa ci tocca e ci coinvolge sensorialmente e affettivamente, proprio grazie all'emergere di una «frattura» che sospende la narrazione, con la valorizzazione del dettaglio e con zone di intensità. È una figuralità dell'ordine della «forza» e della «potenza», costruita con un percorso tra presenza, figurazione, sensazione, potenza (*Ib.*). Se il «figurativo» viene qui inteso come «mimetismo della rappresentazione», il «figurale» diventa invece una «alterità, dissimile, un altro del discorso» (Bertetto, 2007, pp. 183-185), rinviando a Lyotard che, citando Freud, parla di «atemporalità» e di momento «qualitativo e discontinuo» (*Ib.*).

A partire dalle sue analisi sui dipinti di Bacon, Deleuze lo definisce invece, come abbiamo visto, il prodotto di una «logica della sensazione», al contempo ritmica e affettiva. E insiste sullo «strappare la figura al figurativo», sulla «captazione di forze», sulla deformazione e defigurazione dell'immagine

13. Rimandiamo per una discussione sulla figuralità e i suoi aspetti intermediali a Dusi (2015).

(Deleuze, 1981, pp. 14-16, *passim*). Il figurale in questi termini si presenta come legato al movimento e alla trasformazione, e per Deleuze un buon esempio è proprio la rottura del regime ottico che sfocia nel regime aptico. A sua volta, Bertetto ricorda che Lyotard distingue tra «figura-immagine» (allucinazione o sogno); «figura-matrice», una «violazione dell'ordine discorsivo», «immersa nell'inconscio»; e una «figura-forma, presente nel visibile [come] un tracciato regolatore, la *Gestalt* di una configurazione, l'architettura di un quadro, lo schema» (Bertetto, 2007, p. 182). Seppure per Lyotard il figurale abbia a che fare con un flusso connesso al desiderio, non interpretabile ma solo «attraversabile come un campo di forze», come una «materia-flusso incandescente» (Bertetto, 2007, p. 186), Bertetto lo rilegge in una prospettiva ermeneutica, per affermare che invece il figurale «è interpretabile [proprio] perché costruisce un campo di forze, fondendo relazioni e interazioni energetiche e fantasmatiche, che producono espressioni, sensazioni e si materializzano in immagini e parole, cioè in catene di interpretanti» (*Ib.*).

Diventa così possibile mappare alcune «tecniche di oggettivazione del figurale nel cinema», che producono una sorta di «concretizzazione molteplice del figurale stesso» (Bertetto, 2007, p. 187). È d'altronde la proposta di Deleuze: studiare come Bacon renda *visibili* le forze *invisibili* al lavoro nella pittura. Il visibile e il sensibile che abbiamo indagato nei film di Lynch – nel loro rapporto con la pittura di Bacon –, vanno allora nella direzione di aprire attraverso le relazioni intermediali le «configurazioni e de-figurazioni dell'immagine» (Bertetto, *Ib.*). Nel chiudere questo percorso, diventano pertinenti alcuni modi di innesto testuale di un figurale che resta riconoscibile per il suo effetto di «immediatezza», dovuto alle caratteristiche di eterogeneità e di «forza eccedente». Secondo Bertetto un modo è quello della «irruzione, l'emergenza forte e violenta», come abbiamo visto nel caso di *Eraserhead* o di *Velluto blu*, ma il figurale può anche operare attraverso percorsi di «disgregazione o di defigurazione intenzionale del tessuto testuale» (2007, p. 189), come emerge dall'analisi di *Strade perdute*.

Questa figuralità eccedente, incoerente e slegata dalle logiche figurative e narrative, rimane a nostro avviso impigliata – e diventa così analizzabile – nelle logiche discorsive e nelle strategie enunciazionali, e soprattutto nella costruzione plastica (cromatica e luminosa, legata alle forme e alle inquadrature, agli spazi, ai ritmi dell'immagine) che apre nei film delle micronarrazioni sensibili. In sintesi, si può analizzare come una testualità che produce affetti e sensorialità *organizzati*. Questa prospettiva si avvicina alla figuralità intesa semioticamente, che abbiamo visto trasparire nelle citazioni di Basso Fossali rispetto ai film di Lynch¹⁴. Un figurale che ridefiniamo come una configurazione astratta, una “filigrana sensibile” che vive nel conflitto e nel confronto tra logiche figurative e logiche plastiche, tra puntualità temporale, problemi tensivi e ritmici, trasformazioni affettive. E che certo incide nella costruzione di una strategia enunciazionale tra il film e lo spettatore, in una visione *embodied* tesa a creare effetti di presenza. Per riassumere, il figurale diventa semioticamente una serie organizzata di «filigrane sensibili, percettive, tensive ed affettive, che lavorano sul corpo dello spettatore in modo diverso rispetto alle variabili narrative e figurative e alla loro messa in discorso» (Dusi, 2015, p. 25). Si tratta di una figuralità «testualmente motivata» (*Ib.*)¹⁵ che ci permette (anche) di analizzare le relazioni intermediali dei film di Lynch nei confronti della pittura, mentre collabora con la figuralità intesa in senso più energetico a costruire l'efficacia delle esperienze mediali degli spettatori. Non solo, ma crea la riconoscibilità stessa dei lavori di Lynch quando si declinano in diversi media e linguaggi.

La proposta di una figuralità testualmente motivata potrebbe allora ricollegarsi e in qualche misura convivere con l'acce-

14. Studiando la figuralità nei film di Lynch, Basso Fossali la definisce come «[una dimensione] in cui livelli enunciazionali diversi divengono l'uno interpretativo della significanza dell'altro, il primo (quello diagrammatico-sensibile) perché diviene pregnante per una forma di vita, il secondo (quello simbolico) perché trova una manifestazione nel sensibile» (Basso Fossali, 2006, p. 19).

15. Rinviamo a Dusi, 2015 per una discussione di questi temi.

zione del figurale inteso in termini «energetici» e psicoanalitici. Ricordiamo *en passant* che alcune idee di Ejzenštejn, nella sua teoria del montaggio cinematografico, già sembrano andare in questa direzione. Per Ejzenštejn il «pathos» in un film si può costruire grazie al montaggio di scarti improvvisi, con salti e passaggi di «qualità» tra le tensioni e le forze dell'immagine, oppure negli scarti da sostanza sonora a sostanza cromatica, o spaziale, ecc.¹⁶. Studiando le tensioni interne alla costruzione di un'immagine, per produrre un senso narrativo ma anche patemico (affettivo), Ejzenštejn ipotizza una «immaginità» che definisce come un modello formale che permette di «ricomporre l'eterogeneità dei materiali nell'unità di un tratto costitutivo che li accomuna» (Montani, 1992, pp. IX-XXXIX)¹⁷. L'*immaginità* studiata da Ejzenštejn individuerrebbe quindi una sorta di «criterio di coerenza» il cui campo di applicazione può andare da singoli segmenti testuali al film nel suo complesso (*Ib.*).

Riprendendo sia alcune proposte di Ejzenštejn (ad esempio sul ritmo), sia della semiotica visiva, Ruggero Eugeni propone una semiotica dell'esperienza mediale con una fertile metodologia di analisi. Eugeni identifica, attraverso il livello plastico e ritmico dei testi mediali, delle «microsceneggiature sensibili: piccoli programmi di esperienza» (Eugeni, 2010, p. 82), che chiama *configurazioni sensibili*, tonali e ritmiche. Passando per processi interpretativi, queste configurazioni percettivo-sensoriali attivano determinate sensazioni nello spettatore previsto dal film, e pongono le basi per una esperienza mediale che si stratifica poi in configurazioni narrative, discorsive ed enunciazionali. Nel suo modello, Eugeni propone l'analisi di reti di «configurazioni sensibili elementari», che si organizzano in configurazioni complesse e articolano delle qualità tonali, visive e sonore. Nell'analisi delle «qualità ritmiche» di

16. Rinviamo alla corposa "Introduzione" di Montani (1992) sul concetto di «organicità» e sulla teoria del «pathos» in Ejzenštejn.

17. Secondo Montani, Ejzenštejn ipotizza una *immaginità* «applicabile ai più diversi materiali, e anzi di fatto applicata proprio a configurazioni espressive che risultano dalla concorrenza di materiali eterogenei» (*Ib.*).

una sequenza audiovisiva, così, si legano schemi propriocettivi e configurazioni sensomotorie. L'insieme di tali configurazioni crea secondo Eugeni «diagrammi di qualità sensibili»: diagrammi «tonali», che si intrecciano nei testi audiovisivi a diagrammi «ritmici» (sincronici o progressivi), con relazioni interne di completamento, analogia o contrasto (Eugeni, cit., pp. 88-91)¹⁸. Questa prospettiva di ricerca permette di analizzare l'audiovisione come una esperienza sensibile, percettivamente ed affettivamente complessa, in una parola come un'esperienza *embodied*.

5. *Twin Peaks* tra intensità e messa in presenza

Nell'introduzione a questo volume ricordavamo la discussione dei rapporti tra «iconico» e «figurativo» fatta da Jean-Marie Floch (1993)¹⁹, e la sua proposta di una *messa in presenza* dell'iconico e di diversi percorsi nell'astrazione figurativa. Per quest'ultima Floch parla di «un *découpage* culturale o una griglia di lettura», e la distingue da una astrazione iconica in cui trovare «un essere-nel-mondo o una messa in presenza», nonché da un'astrazione plastica che produce «una messa in intensità del mondo e del sé» (*Ib.*), che focalizza l'attenzione sulle forze e le tensioni in gioco. L'intuizione di Floch riapre nella nostra lettura la discussione sulla *figuralità* e sull'efficacia del testo audiovisivo, perché problematizza l'*effetto di presenza* (o *presentificazione*), mentre tesse la costruzione ritmica e il livello profondo della valorizzazione tra sensibile e percettivo, gusto e disgusto.

18. Le azioni dei personaggi, della macchina da presa, della messa a fuoco, del sonoro, possono creare ad esempio delle «rime ritmiche» che sono parte di diagrammi ritmici «sincronici», spiega Eugeni, mentre quelli «progressivi» creano prosodia e accentuazioni legando segmenti di movimenti, tra cesure e pause (*Ib.*).

19. Il saggio di Floch del 1993 (nato come relazione a un convegno di Bilbao del 1990) porta un titolo minacciosamente serio e quindi carico di ironia, per chi conosceva l'autore.

La *messa in intensità* e la *presentificazione* appaiono come due effetti di senso fondamentali delle trasformazioni del visibile e dell'udibile nei film di Lynch. Sono, come abbiamo visto, modi che diventano anche un veicolo per "rifigurare" le corporità, gli ambienti e i paesaggi, tutti innervati da tensioni spesso in contrasto tra loro o attraversati da forze devastanti, come accade nelle scene che abbiamo analizzato in *Eraserhead*, *Velluto blu* e *Strade perdute*. Non a caso, sono modi che ritroviamo, come una firma autoriale, anche nei primi trenta minuti del *pilot* del terzo *Twin Peaks*, con delle figure, ancora una volta molto "baconiane", che inquietano lo spettatore.

Nel primo caso, due placidi poliziotti di mezza età riescono finalmente ad entrare nell'appartamento di una anziana signora, allertati dalla stramba vicina di casa per il fetore che arriva da sotto la porta di ingresso. Le loro espressioni di turbamento e sconcerto restano in sospeso per poche inquadrature, e si ancorano subito in un controcampo che svela una donna morta sotto le coperte, con la testa poggiata sul cuscino e un buco vistoso al posto dell'occhio sinistro. Quando arriva il fotografo, due medici legali tolgono con cautela e ribrezzo lenzuolo e coperta che coprono il corpo, esponendo alla nostra vista il cadavere gonfio ed allungato, ripreso a figura intera e da diversi punti di vista. Il corpo nudo appare tumefatto, deforme ed espanso come qualcosa che *è stato un corpo*, mentre ora è in fase di decomposizione avanzata²⁰. Una massa grigia e livida, fetida. A incrementare l'orrore di tale scoperta, la testa risulta separata dal corpo, troncata all'altezza della gola.

Come si crea l'*efficacia figurale* di questa scena? E come si costruisce l'esperienza dello spettatore? Mettiamo alla prova le proposte di Floch. In una prima lettura, riconosciamo un corpo tumefatto e degradato, ai limiti dell'inguardabile, attraverso una griglia «figurativa», legata a un realismo (o meglio a un «verosimile filmico»²¹) che si appoggia sulle nostre credenze

20. Nei dipinti di Bacon spesso i corpi distesi sul letto sono di questo tipo, ad esempio in *Sans titre* (1966) o in *Studies of the human body* (1980).

21. Si veda sul «verosimile filmico» Metz (1968).

nonché su saperi culturalmente dati. Non è in effetti un'astrazione, ma certo il cadavere è talmente deformato e gonfio da essere riconoscibile come corpo solo attraverso un nostro «*découpage* culturale o una griglia di lettura» fortemente ancorati al contesto narrativo finzionale della *detection story*. Una lettura iconica, che si sovrappone alla prima, lo colloca come personaggio di quel mondo possibile, e lo fa corrispondere alla vicina di casa che potremmo intravedere in una foto nel lindo soggiorno all'ingresso. Quel corpo fetido e fatiscente diviene allora anche un'astrazione della sua presenza come «essere-nel-mondo», come fosse una marca di presenza/assenza dovuta alla morte e alla perdita di identità²². Non è tanto la “morte al lavoro”, come vedremo tra poco in un'altra sequenza baconiana: piuttosto è il prodotto di una morte, il lascito di una fine violenta per mano omicida e folle (o forse maligna e sovranaturale). Nei termini di una lettura «plastica», il corpo presenta un colore grigio spento, la figura è svasata e quasi informe, repellente, la posizione è fetale, quasi banale nel letto di casa, e questo contrasta con la potenza visiva data dalla scoperta graduale, che produce una sorta di «messa in intensità del mondo e del sé», per riprendere le espressioni di Floch discusse più sopra. Ecco allora al lavoro dei contrasti figurativi, dei contrasti iconici e dei contrasti plastici, delle «configurazioni sensibili» che si organizzano (Eugeni, *cit.*), e portano a effetti di senso percettivi e sensibili, che agiscono tra l'altro come un contagio tra i personaggi presenti in scena, i poliziotti e i medici legali, e arrivano come un'ondata di disgusto nell'esperienza mediale dello spettatore. Effetti corporei, percettivi ed affettivi, dati dalla costruzione visiva e sonora della scena, che da spiacevoli diventano ripugnanti. Una marca di genere *horror*, certo, in cui riconosciamo il gusto di Lynch per sconvolgere o *épater* lo spettatore, per turbarlo e scuoterlo nelle sue certezze.

22. A queste letture aggiungiamo quella intertestuale, che si apre quando diciamo che il corpo decomposto è una “figura baconiana” e pensiamo ad esempio ai dipinti *Reclining Woman* (1961) e *Lying Figure* (1969).

Passiamo alla seconda sequenza perturbante, che si trova subito prima nello stesso episodio della terza stagione di *Twin Peaks*. Un ragazzo che, come lavoretto estivo, tiene sotto controllo in totale solitudine una grande scatola di vetro osservata da telecamere e illuminata a giorno, viene raggiunto dalla sua ragazza, contravvenendo alla regola della segretezza che (come le spiega) gli è stata imposta. Il luogo è un grande magazzino spoglio, che appare adibito a sala di osservazione e ripresa, pieno solo dei macchinari utili all'esperimento, e all'ingresso di solito c'è una guardia giurata, ma stavolta è assente, così che la ragazza riesce a passare. I due giovani siedono sul divano posto su una piccola pedana, di fronte a una grande teca di vetro, a sua volta rialzata su un vero palco, così da permetterne l'osservazione. Dopo una rapida fase di effusioni i due iniziano a fare l'amore, ma improvvisamente capiamo dalle riprese in campo e controcampo che sono a loro volta osservati, perché nel grande box di vetro inizia una turbolenza, che oscura l'interno di nero fumo. Anche il nostro sguardo di spettatori, ricordiamo, si è posizionato dalla parte della scatola di vetro, nell'osservare voyeuristicamente la ragazza che si spoglia e l'inizio del rapporto sessuale. Il ragazzo si accorge che qualcosa sta accadendo nella teca di vetro, ed entrambi si fermano a guardare con apprensione, poi con paura, e infine con orrore, il repentino formarsi al di là del vetro di una forma fantasmatica che sembra emergere nello spazio nero. Dall'informe sfocato qualcosa si delinea e si configura in una figura mostruosa dal colore lunare, un corpo androgino nudo con il cranio a teschio, ma quello che più terrorizza i ragazzi e inquieta lo spettatore è la forza e consistenza del fantasma, che inizia a battere con violenza sul vetro della teca. Intravediamo poi, in una rapida e confusa successione, la figura mostruosa che riesce a rompere il vetro, cala sui ragazzi come un'ombra violenta e rapidissima e li massacra. In effetti, tutto ciò che cogliamo sono lacerti di immagini accelerate, di uno scontro violento tra l'essere sovranaturale e i due indifesi corpi umani, con schizzi di sangue e una sorta di "intra-visione" fulminea del risultato mortale dell'azione, data alla destra dell'inquadratura, che resta nitida, mentre sulla sinistra incom-

be l'ombra, il bianco del fantasma e la sua opera di massacro. L'orrore, come sempre in Lynch, arriva anche grazie all'immersione in un sonoro assieme diegetico e imprevedibile, costruito non solo come supporto delle immagini (il rumore del vetro battuto e poi infranto, le urla della ragazza), ma anche come autonomo valore ritmico in cui si coglie il crescendo di intensità col lacerarsi del vetro e dei corpi.

La scena termina bruscamente nel nero, senza inquadrature che permettano allo spettatore una maggiore comprensione di ciò che è successo, e negando qualsiasi riconciliazione narrativa data dal ritorno ad una visione nitida²³. Un salto di montaggio ci porta fuori dall'orrore appena vissuto, per passare ad un quieto paesaggio con boschi e la strada trafficata di un paesino: una situazione riconoscibile e familiare. Questo gioco di montaggio tra scene di intensità e ritmi totalmente diversi, tipico dei film di Lynch, crea una sospensione del sapere nello spettatore, con un contrasto che diventa stridente tra il momento perturbante appena vissuto e il placido mondo della normalità quotidiana.

Se torniamo a osservare la scena con la figura mostruosa che si forma all'interno della stanza di vetro, possiamo facilmente riconoscere alcune invarianti della pittura di Francis Bacon, ben descritte nelle analisi di Deleuze: il «pedistallo» – o il tondo – su cui poggia la figura umana o animale, nei dipinti, è qui la pedana rialzata; la gabbia, o la «Struttura», che racchiude quelle che Deleuze chiama le «Figure» di Bacon, si traduce nella costruzione di vetro²⁴; mentre la figura semi-umana che si svasa, si dilata o si comprime nella parziale sfocatura ricorda gli sfocati, le torsioni e deformazioni dei corpi macilenti dei dipinti di Bacon. Quando assistiamo in *Twin Peaks* alla

23. In effetti sapremo il risultato dell'azione violenta solo nel terzo episodio, dalle foto di due corpi nudi mutilati della testa mostrate ai detective dell'FBI (tra cui recita anche David Lynch): corpi che ricordano il dipinto di Bacon *Étude du corps humain d'après Ingres* (1984).

24. Ringrazio per questa osservazione Gabriella Fauci, laureanda magistrale in "Pubblicità, comunicazione digitale e creatività di impresa", DCE, UNIMORE (a.a. 2017-2018).

rottura della gabbia e alla deflagrazione della forza fantasmatica dall'interno all'esterno, con i suoi effetti micidiali sui corpi dei due ragazzi, è come se i quadri di Bacon liberassero finalmente la propria energia orrorifica e disforica. Ricordiamo che, prima di diventare vittime, i due ragazzi sono spettatori a loro volta, e che Lynch parla spesso per il suo lavoro di una «confusione» tra dentro e fuori, tra cinema e vita²⁵. È quello che sembra accadere in questa scena *horror*: un set costruito per una osservazione rigorosa e asettica, quasi un dispositivo mediale *in vitro*, si rompe, la ferocia deflagra, e lo spettatore resta senza difese, come carne da macello.

Riferimenti bibliografici

- Basso Fossali P. (2006), *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, ETS, Pisa.
- Bertetto P. (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano.
- Bertetto P., a cura di (2008), *David Lynch*, Marsilio, Venezia.
- Catanea O. (2008), “Velluto blu”, in P. Bertetto, a cura di, *David Lynch*, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 50-69.
- Chion M. (1992), *David Lynch*, Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, Paris (trad. it.: *David Lynch*, Lindau, Torino, 2000).
- Costa A. (2002), *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino.
- Curtis G. (2007), *L'immagine negata*, ETS, Pisa.
- Curtis G., “Identità defigurate. Il corpo rilevante”, in A. Ottai, a cura di, *Passages. Drammaturgie di confine*, Bulzoni, Roma, 2008, pp. 109-140.
- Deleuze G. (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris (trad. it.: *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995).
- Della Casa S. (2001), “David Lynch”, in L. Gandini, R. Menarini, a cura di, *Hollywood 2000. Panorama del cinema americano contemporaneo*, Le Mani, Genova.
- Dusi N. (2000), “Millennium Blur”, *Segnocinema*, n. 101, pp. 23-27.

25. Ci riferiamo alle interviste raccolte in *Io vedo me stesso* da Chris Rodley.

- Dusi N. (2015), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine.
- Ejzenštejn S.M. (1964), *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach. Neravnodušnaja priroda*, Moskva, Iskusstvo, III (trad. it.: *La natura non indifferente*, in *Opere scelte* di Sergej M. Ejzenštejn, Marsilio, Venezia, 1992, IV, I).
- Eugeni R. (2010), *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.
- Floch J.M. (1993), "L'opposition abstrait/figuratif mérite-t-elle qu'on prenne de graves options méthodologiques en sémiotique visuelle?", *Versus*, n. 65/66, monografico: "Del visibile", pp. 3-12.
- Lynch D. (1997), *Lynch on Lynch*, a cura di Chris Rodley, Faber & Faber, London, Boston (trad. it.: *Io vedo me stesso*, Il Saggiatore, Milano, 2016).
- Lynch D. (2015), "Medito ergo sum", *Nocturno*, 152, giugno, pp. 52-58.
- Merleau-Ponty M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris (trad. it.: *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965).
- Metz C. (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris (trad. it.: *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972).
- Montani P. (1992), "Introduzione", in S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia, 1992, pp. IX-XXXIX.
- Sklar R. (2000), "Il cinema degli anni Ottanta", in *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*, vol. II, a cura di G.P. Brunetta, Einaudi, Torino, 2000.
- Sobchack V. (2004), *Carnal Thoughts. Embodiments and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, 2004 (trad. it. parz. "Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto cinestesico, o della visione incarnata", in A. D'Aloia, R. Eugeni, a cura di, *Teorie del cinema. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, 2017, pp. 31-74).
- Teti M. (2018), *TWIN PEAKS. Narrazione multimediale ed esperienza di visione*, Mimesis, Milano-Udine.