

Luca Marangolo
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Lo stile narrativo di David Lynch

Abstract

In this paper, some of the key problems in the contemporary debate regarding the definition of the concept of narrativity will be discussed. The aim is to demonstrate that, throughout his works, David Lynch develops a narrative style that is abstract and non-discursive, that is, devoid of the syntactic-semantic linearity that we naively attribute to narration. How to evaluate this concept of narration in a historical sense? In what sense, without this structural element, may Lynchean cinema be defined as ‘narrative’? What are the strategies through which such a narrative can be defined as non-discursive?

1. Un grande narratore

È opinione comune della critica lynchiana che l'autore di *Missoula* sia un cineasta eminentemente narrativo e che, ogni volta che si trovi a scegliere tra un approccio narrativo e un approccio antinarrativo, scelga il primo approccio:

Tutte le sue ossessioni, le sue emergenze fantasmatiche, sono collocate all'interno di un percorso narrativo, perché è proprio l'orizzonte del racconto che permette di attribuire un senso ulteriore ai fantasmi emergenti e di renderli più ricchi e più rilevanti anche per gli altri. Lynch sembra attestare come, paradossalmente, i grandi sperimentatori sappiano essere anche grandi narratori, secondo il modello del Godard degli anni Sessanta. Solo attraverso un percorso di reinvenzione e di ridefinizione dei modi del raccontare è possibile nel cinema (ma anche nel romanzo) elaborare nuove forme e delineare nuovi immaginari forti e credibili (Bertetto 2015, 212).

Tuttavia, non sono stati fatti passi significativi per delineare in che senso si possa definire narrativo uno stile come il suo. La critica sembra non aver formulato

ipotesi ragionevoli per spiegare che cosa significhi per Lynch narrare e che cosa egli voglia ottenere attraverso la narratività.

Per incominciare a ottenere dei risultati in tal senso, sarà utile valersi di un duplice metodo. Mutuando il linguaggio del Literary Darwinism, si utilizzerà un approccio ‘ontogenetico’, ovvero che spieghi perché la narrazione lynchana si generi e sia riconoscibile in quanto una narrazione tra le tante. Occorrerà però anche intraprendere una prospettiva ‘filogenetica’, vale a dire: che cosa vuol dire narrare nel caso specifico di Lynch, con tutte le forme di sequenzialità non lineare che possiamo trovare nel suo cinema?¹ Paradossalmente, questo risultato possiamo ottenerlo solo se collochiamo l’opera lynchana in una visione più ampia di quel che vuol dire narrare; partendo dall’ipotesi, che sembra ormai preminente in narratologia,² per cui narrare vuol dire tante cose diverse a seconda del contesto. È dunque necessario tenere insieme uno sguardo ampio sulla narratività ed uno sul *case study* particolare. In questo saggio non si intende, quindi, fornire una ulteriore forma di interpretazione della ricchezza figurale dei film di David Lynch, quanto piuttosto provare a definire lo statuto formale delle sue opere alla luce di alcuni dei contributi più influenti della narratologia. Per farlo, chiaramente, dovrò entrare nel merito dell’interpretazione dei film, ma in un modo, per così dire, ‘mirato’. Soprattutto sarà preso a riferimento il lavoro ermeneutico di Pierluigi Basso Fossali,³ cui si deve quella che è forse la monografia più completa e più chiara nel definire le linee di continuità dell’opera lynchana dal punto di vista macrotestuale. Tuttavia proprio a partire dai suoi risultati, la definizione del concetto di narratività cui giunge Lynch, e soprattutto il modo in cui egli rimodula la sequenzialità della narrazione, merita un approfondimento. Si procederà in questo modo: in primo luogo, ci si avvarrà delle ricerche di David Herman, che in circa un ventennio ha elaborato un set di competenze cognitive essenziali alla narrazione. In seguito queste teorie saranno integrate con la discussione di alcune questioni dirimenti per la narratività, al fine di

¹ Traggio questa distinzione da Cometa 2017, 208-211.

² Cfr. sulla prospettiva non oggettivista, ormai dominante Passalacqua e Pianzola 2016, 195-217; Sternberg 2011, 35-50.

³ Ringrazio Pierluigi Basso Fossali per avermi concesso l’opportunità di pubblicare le utilissime illustrazioni del suo libro in questo saggio, che vuole porsi in continuità con il suo lavoro ermeneutico.

dare uno spessore storico a quest'interpretazione e per analizzare il fittissimo reticolo di richiami intertestuali, in particolare fra gli ultimi due lavori del regista: *Mulholland Drive* e *Inland Empire*.

2. Problemi teorici: definire la narratività

2.1 L'ipotesi ontogenetica: Basic Elements of Narrative

Il cinema lynchano è dunque una forma di cinema narrativo? Le teorie di Herman sembrano affidabili nello stabilire ciò, perché, pur non fornendo una risposta alla domanda su “che cosa” sia la narrazione, si approssimano molto a un'indagine antropologica della stessa. I suoi *Basic Elements of Narrative* individuano e descrivono quale sia il *proprium* cognitivo della narrazione, ciò che la distingue da altri discorsi. Come già afferma in modo convincente Greimas, al centro della narratività c'è la gestione discorsiva del senso (Greimas 2000, 13-17). In termini più specifici, seguendo l'approccio di Herman, gestire il senso attraverso il discorso significa far leva sulle caratteristiche ‘emiche’ dell'enunciato: sulle credenze, sulle emozioni e anche sui pregiudizi dei due attori della narrazione, il narratore e il narratario. Il termine ‘emico’ deriva infatti dall'antropologia culturale di Kenneth Pike,⁴ e sta a designare un tipo di ricerca orientato sulla base della prospettiva del soggetto; di conseguenza l'applicazione varia di molto, ci avvisa Herman, a seconda del contesto e dei riferimenti culturali e contestuali, oltre che in base a ciò che i parlanti definiscono come narrativo o non-narrativo:

A question for any account of the basic elements of narrative is whether those elements are in fact oriented to as basic by participants engaged in storytelling practices (= emic), or whether the elements are instead part of a system for analysis imposed on the data from without (= etic). [...] But the question remains whether these are emic categories to which participants themselves orient, using them to make sense of different kinds of communicative activity, or whether such differences go unnoticed in the business of talk and are instead viewed by storytellers and their interlocutors as instances of the broader category “narrative” (Herman 2009, 14).

4 Cfr. su questo Pike 1982.

La teoria di Herman non ha pretese di analisi “oggettivistica”; cerca, al contrario, di formalizzare gli elementi basilari della narrazione dal punto di vista di chi la pratica. Il termine “emico” in antropologia si oppone tradizionalmente ad “etico”, così come “fonemico” si oppone a “fonetico” in linguistica. In altri termini, prima di astrarre modelli universali della narrazione è necessario indagare gli elementi cognitivi che, invariabilmente, si attivano nella pratica narrativa (Ibid.: 18). In base a questa ipotesi di lavoro, gli elementi basilari della narrazione sono quattro. Il primo è la *situatedness*, secondo il quale l’enunciato è sempre situato, esso è espresso da un determinato medium, e in generale i due attori, il narratore e il narratario, si trovano all’interno di determinate condizioni che sono esterne al testo – paratestuali – e le condividono:

[...] narrative representations are situated in specific discourse contexts, or embedded in occasions for telling, I hark back to my earlier claim that stories are the result of complex transactions involving producers of texts, discourses, or other semiotic artifacts, the texts or artifacts themselves, and interpreters of these narrative productions working with cultural, institutional, genre-based, and text-specific protocols (Ibid., 17).

Si badi che il *medium* è qui inteso dal punto di vista della sua espressione modale, che risulta molto più importante del supporto, e tende ad associare contesti enunciazionali molto diversi e anche lontani. Il secondo aspetto è *l’event sequencing*, cioè il fatto che un discorso narrativo deve disporre la successione degli eventi in un determinato modo, per poter permettere il coinvolgimento del narratario, dando la possibilità così a chi recepisce la narrazione di rispecchiarsi in un quadro di comunicazione più ampio (per esempio nel quadro destinale dei singoli individui):

[...] narrative traces paths taken by particularized individuals faced with decision points at one or more temporal junctures in a storyworld; those paths lead to consequences that take shape against a larger backdrop in which other possible paths might have been pursued (Ibid.: 18)

Ciò che distingue una narrazione sequenziale da un mero elenco di fatti è la capacità di ricostruzione formale di un mondo che permette di creare una mappa mentale condivisa, nella quale ciascun individuo può ritrovare non solo un modello astratto del fatto narrato, ma anche una descrizione accuratamente sequenziale, che si succede nel tempo di quel particolare evento. Questo ele-

mento basilare della narrazione risulta assolutamente dirimente per formulare ipotesi intorno alla questione su che cosa voglia dire narrare per Lynch. Sebbene infatti la struttura sequenziale delle sue costruzioni narrative non sia spesso facilmente intelligibile, il fatto che comunque essa sia costantemente suggerita deriva dall'intenzione di Lynch di portarci a narrare un tipo particolare di evento, che rispecchia quel che vuol dire narrare per questo autore nel momento storico e nelle condizioni in cui enuncia la sua narrazione. Il terzo elemento è la creazione/distruzione di mondi (*world making/world disruption*). Ogni storia si svolge in un mondo possibile, con determinate regole, ma tali regole devono mutare, per poter far sì che la narrazione vada avanti: mentre il mondo della narrazione si trasforma con gli eventi, dobbiamo essere capaci di avvertire il legame fra mondi. Ai fini del nostro ragionamento è importante tenere a mente che Herman legge questo terzo elemento basilare della narrazione partendo dalla teoria cognitivista di Jerome Bruner e dalla sua *Folk Psychology* (Bruner 1996). Secondo quest'indirizzo, la tecnica del *world making/world disruption* tende, probabilisticamente, a riproporre lo schema del racconto ideale descritto da Todorov in *Poétique de la Prose*:

Todorov argued that narratives characteristically follow a trajectory leading from an initial state of equilibrium, through a phase of disequilibrium, to an endpoint at which equilibrium is restored [...]. Narrative is a cognitive and communicative strategy for navigating the gap, in everyday experience, between what was expected and what actually takes place (...). Here is at stake what Bruner called "canonicity and breach" (Ibid.: 18).

Ritroveremo questa figura toдорoviana del *récit idéal* anche in seguito, poiché avrà un ruolo chiave nella rielaborazione non-discorsiva della sequenza narrativa di Lynch. Nella prospettiva emica di Herman, la sequenza del racconto ideale toдорoviano, che riequilibra una fase di squilibrio, è comune nella narrazione per via del fatto che una storia deve accumulare una quantità di inferenze notevoli che creano motivi di squilibrio fra le informazioni in possesso del narratore e quanto, invece, effettivamente accadrà. Si vuole dimostrare come, di film in film, il narratore cerchi di rielaborare volutamente la sequenza narrativa nella chiave descritta da Todorov, con la conseguenza che una tale funzione di riequilibrio di uno squilibrio ha delle ragioni profonde, nel ripensamento lynchiano della sequenza narrativa; ragioni che vanno ben oltre la "everyday experience" di cui parla Herman in questa citazione. Ultima regola è il *what is it like*, cioè, in breve, l'*eikós* aristotelico: il verisimile, che in questo caso però

non è la prossimità al referente, ma un patto di credibilità fra narratore e narratario. Ora, una rapida analisi dei film ci mostra che questa serie di competenze cognitive sono rintracciabili in Lynch senza particolari difficoltà. Tuttavia, nel valutare ciò, è altrettanto agevolmente constatabile come, attraverso queste caratteristiche – da *Lost Highway* a *Mulholland Drive* a *Inland Empire* –, lo stile narrativo di Lynch divenga non-discorsivo; anzi, quanto più è narrativo, tanto più è non-discorsivo. Quanto più implementa, esalta, sviluppa le caratteristiche sopra elencate, tanto più è incoerente e astratto su altri piani. Lynch rompe così, di fatto, il legame discorsivo che c'è, usando termini tradizionali, fra la “struttura profonda” della narrazione e altri discorsi non narrativi che, invece, una coerenza logico-sintattica la pretendono. Si verificherà prima di tutto la presenza dei quattro elementi della narrazione e come essi si articolano nei tre film. Da questa rapida analisi, emergeranno una serie di questioni che ci permetteranno di passare dal piano emico di Herman, basato cioè sulla osservazione empirica, ad argomentare almeno alcuni elementi della sua filogenesi. Tali questioni sono sintetizzabili nella domanda: che cosa vuol dire, nel caso specifico di Lynch, narrare?

2.2 I Basic Elements al lavoro

Al contrario di *Mulholland Drive* e di *Inland Empire*, *Lost Highway* non fa uso di mondi paralleli, ma non per questo non presenta caratteristiche singolari: il protagonista Fred, mentre si trova chiuso in carcere, si trasforma in un'altra persona, Pete, che ha una famiglia, un lavoro e una vita totalmente diverse. Non appena le guardie si accorgono della trasformazione, lo rilasciano. Ben presto, Pete si trova coinvolto in una trama noir da *cliché*: si innamora di Alice, la donna di un gangster, che lo seduce e lo convince a ucciderlo. Sul piano della rappresentazione mediale è fondamentale, qui, che Alice sia identica alla moglie di Fred, con la differenza che ha i capelli biondi e non scuri. È un dato importante per il nostro discorso, perché è proprio sfruttando espedienti del genere che Lynch costruisce progressivamente, film dopo film, il suo stile che è narrativo, ma non-discorsivo. In particolare, l'espedito retorico, nella circostanza, è un'elaborazione formale di tipo figurale che Basso Fossali ha introdotto negli studi lynchiani. Il concetto di elaborazione figurale, e di reversibilità fra *res* e *signum*, è del resto noto all'analisi letteraria: la moglie di Fred ha un

carattere triste ed è mora, è mora perché ha un carattere triste ed è triste perché mora. Reversibilità: Alice è bionda perché è seduttiva ed è seduttiva perché bionda. Seguendo la manipolazione figurale, che il regista compie, dell'archetipo filmico della donna fatale, si vede come progressivamente, di film in film, l'autore deleghi alla capacità dello spettatore il compito di decifrare la struttura figurale delle immagini. In tal modo, Lynch elude parte delle funzioni discorsive più strettamente referenziali per privilegiare quelle narrative, allargando l'orizzonte dell'*eikós* (che, come si è visto, corrisponde al quarto elemento basilare della narrazione). L'autore, così, crea un nuovo patto fra narratore e narratario. Vediamo come.

Alice, la bionda, seduce Pete e lo convince a uccidere il gangster con cui è impegnata, secondo il *cliché noir*. Assistiamo a molte sequenze nelle quali Alice stimola il desiderio di Pete promettendogli sesso e poi lo frustra, per poterlo così manipolare. Quando poi, alla fine del film, si congiungono fisicamente, lei gli si nega, dicendo «non mi avrai mai»; subito dopo Pete si ritrasforma in Fred ed uno dei personaggi chiave gli dice «non si chiama Alice si chiama Renée», spingendoci a identificare figuramente il passaggio dal biondo al moro dei capelli dell'attrice, Patricia Arquette. In *Lost Highway* e nei due film successivi, Lynch sfrutta lo statuto ambiguo del figurale proprio per coprire ammanchi di senso dei suoi film sul piano referenziale. Anche se in *Lost Highway* il ruolo figurale della *femme fatale* è incarnato esplicitamente da un personaggio, lo spettatore sarà sempre portato a identificare l'immagine con una funzione o un campo di funzioni, proprio grazie alle inferenze compiute sul piano visivo. Scendendo alla radice del caso della donna bionda e della mora, in effetti, qui si tratta di identificare e semantizzare, sul piano figurale, il meccanismo profondo che fa procedere la narrazione, già secondo la narratologia classica, attraverso la tensione che va dall'euforico al disforico o viceversa. Ciò proprio a partire dal brusco passaggio disforico segnato dallo scoprire che la donna che amiamo abbia fattezze diverse da quel che pensiamo.

Passiamo adesso a due film ancor più sperimentali, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. È notissimo che il primo sia un film basato su due mondi paralleli. La prima parte è un sogno in cui le due protagoniste, Betty e Rita, hanno ruoli ben definiti: Betty è un'aspirante attrice hollywoodiana che aiuta Rita a scoprire la sua identità smarrita. Nel frattempo va avanti anche la sua sottotrama. Betty viene invitata a un provino dove rivela un talento inaspettato, dominando la scena; in più, un controcampo in close-up ravvicinatissimo, ispirato a Gilda di Charles

Vidor, ci fa capire che fra lei è un importante regista potrebbe nascere del tenero. Anche in questo caso abbiamo l'identificazione figurale di euforia e disforia con il simulacro biondo (Betty) e simulacro bruno (Rita). All'improvviso, però, si passa al secondo mondo, dove scopriamo che in realtà un altro personaggio, Diane, aveva sognato il primo mondo e attribuito la parte di Betty a se stessa e quella di Rita alla sua amante Camilla, che l'aveva lasciata per lo stesso regista con cui Diane, nel sogno, immagina di flirtare con lo sguardo. Importa notare come, sovrapponendo senza soluzione di continuità i due mondi, Lynch rielabori sperimentalmente due delle regole basilari di Herman: la coerenza delle sequenze narrative (*event sequencing*) e il rapporto coerente creazione/distruzione del mondo (*worldmaking/world disruption*). La fama di *Mulholland Drive* come *mindgame movie*, o *puzzle movie*, deriva dal fatto che il pubblico è portato a ricostruire l'intreccio secondo una coerenza lineare. Un'analisi narratologica, secondo i principi di Herman, fa comprendere che in realtà *Mulholland Drive* è narrativo a dispetto della coerenza logico-sintattica e se non si comprende questo cruciale aspetto, non si riuscirà mai a cogliere il rapporto di continuità profondo che lega *Mulholland Drive* ad *Inland Empire*. In *Mulholland Drive*, anche se rielaborate, la seconda regola e la terza regola sono sempre presenti; esse vengono garantite dal rapporto figurale intrattenuto dalle diverse parti del testo. Menziono solo un esempio, fra i più poetici in quanto accresce il coinvolgimento dello spettatore. Parte della rappresentazione figurale di Betty è il fatto che per tutta la prima parte del film indossa un gilet rosa con dei brillantini. Questi brillantini, nella sequenza finale del film, diventano le luci sullo sfondo durante la festa, in un bellissimo primo piano:





Va da sé che in realtà il tessuto di connessione figurale fra i due mondi è fit-tissimo. Ma soprattutto, nel passaggio da *Lost Highway* a *Mulholland Drive*, nella creatività narrativa del regista si nota un procedimento ricorsivo, ovvero l'idea di sopperire a alcune funzioni narrative tramite l'elaborazione figurale. Nella seconda pellicola c'è l'idea di sostituire l'ordine logico sintattico della narrazione a una forma di narratività non lineare, ma di tipo comunque sequenziale. Lo spettatore è infatti portato (si direbbe perché quasi sedotto dall'attrattività dell'immagine) a interpretare il film in senso sequenziale; ma tale sequenzialità, pur concedendo al film una grande ricchezza ermeneutica, finisce per allontanarci dall'interpretazione lineare. Ora, come è avvenuto nella transizione dal primo al secondo film, anche in *Inland Empire* l'innovazione di sovrapporre più mondi attraverso un *blending* cognitivo viene riutilizzata e moltiplicata. L'apparente caos del film è stato già riordinato nella sua profondità da Basso Fossali. Restano, però, da comprendere il valore e il senso culturale, se non addirittura antropologico, di tale narratività non-discorsiva elaborata da Lynch. Che vuol dire, a partire da *Mulholland Drive*, narrare in senso non discorsivo? E in che senso *Inland Empire* può essere considerato il compimento di questo processo, col suo decisivo approssimarsi a un paradigma narrativo di tipo musicale? Perché Lynch ha sentito il bisogno di replicare il sistema sequenziale, ma non lineare, ideato dalla sovrapposizione figurale fra mondi? Per capirlo, occorre adesso passare ad aspetti filogenetici della teoria della narrazione.

3. L'ipotesi filogenetica

3.1 Complessità ed esonero

In *Complexity: A paradigm for Narrative?*, John Pier conclude che le leggi decodificate dalle scienze esatte, che si occupano di sistemi complessi, non possono essere un paradigma applicativo per sé della teoria della narrazione: ciò per la semplice ragione che i sistemi narrativi sono inseriti in artefatti semiotici, basati su un principio di comunicazione culturalmente situato e formalmente codificato, mentre i sistemi complessi studiati da Ilya Prigogine tendono, progressivamente, alla rottura di un equilibrio instabile (Pier 2008, 227-44).⁵ L'interesse per i sistemi complessi risulta tuttavia necessario perché le narrazioni si sovrappongono in parte – ed essenzialmente per quanto riguarda il problema della sequenzialità – ai sistemi complessi, ovvero si definiscono attraverso un paradigma di interazione percettiva e di trasmissione delle informazioni di tipo complesso: forme di inferenza non lineare. La sequenza narrativa dei due fotogrammi giustapposti è dunque un sistema complesso “non lineare” perché non possiamo ridurre ad un piano logico univoco di causa ed effetto il rapporto di scambio fra gli attori della comunicazione narrativa:

«Complex systems contain mainly constituents that are interacting nonlinearly [...] both chaos and complexity are antireductionist to the extent that, in neither case all objects become simpler when analyzed in smaller parts (e.g., nonlinear analysis into chemical composition of water), moreover both are dynamical systems or nonlinear dynamics whose very configuration and variables may change over time to the point of unpredictability» (Ibid., 536).

Ciò è esattamente quanto accade allorché siamo portati a compiere inferenze di carattere narrativo, dispersive e inconcludenti, a partire dalle associazioni mentali che compiamo nel ricostruire *Mulholland Drive* in modo sequenziale piuttosto che lineare. In tale prospettiva, emergono almeno tre caratteristiche della teoria dei sistemi complessi che si possono attribuire alla sequenzialità narrativa. La prima è già stata menzionata: il fatto, cioè, che i sistemi complessi sono, come molte sequenze, per l'appunto non-lineari (Ibid.:533). Inoltre, la sequenza narrativa può avere, come i sistemi fisici complessi, un carattere dis-

5 Cfr. anche M. Caracciolo 2013; Kiss e Willemsen 2016; Grishakova e M. Poulaki 2019.

sipativo, vale a dire essere soggetta ad una irreversibilità mnemonica. Leggere uno stesso libro due volte allo stesso modo è un'operazione impossibile a compiersi: è proprio per il carattere irreversibile di questa memoria implicita nei sistemi complessi, che Lynch può costruire la propria architettura figurale in modo sempre più articolato, di film in film. La memoria del sistema, costituito anche dal rapporto fra lettore (o spettatore) e narratore, fa sì che, una volta che s'inizia a leggere (o a guardare), non si possa più tornare indietro e azzerare ciò che ricordiamo (Ibid.: 550).

C'è poi una terza caratteristica che marca al contempo un'analogia e anche una sostanziale differenza fra i sistemi complessi e la narrazione come sistema semiotico; entrambe non possono andare oltre un punto di equilibrio che li porterebbe a rompersi: a dissolvere la possibilità, poniamo in un film, di compiere nuove inferenze da parte di narratore e narratario. Ora, la narrazione ha a che fare con la complessità, ma con la grande differenza che essa è situata in un artefatto culturale: il che implica che mentre i sistemi complessi si basano su un feedback positivo, cioè un'espansione incontrollata delle inferenze e a rapporti logici finché la complessità del sistema si tiene insieme, viceversa la narrazione in quanto collocata in un sistema di segni antropico, tende per questo a bloccare la complessità; ed è qui che, tradizionalmente, entra in gioco il modello todoroviano del racconto ideale (*récit idéal*):

Returning now to Todorov sequence we see a starkly different situation. Here, an initial equilibrium and a final equilibrium are set off from one another by an intervening state of disequilibrium [...] From these comments can be argued that intersequentiality exists in two forms: one through the use of inference, involves prospection, retrospection and recognition in processing the gaps between actional and communicative, the other one, more commensurable with complexity theory, results from the probabilistic relation that arise in narrative contexts between near equilibrium and far-from equilibrium situations (Ibid.: 550).

Sebbene Pier aggiunga che le due sequenze qui descritte, quella "todoroviana" e quella non lineare (più prossima al proliferare dei sistemi complessi), non siano di fatto incompatibili, in ogni caso egli pone le due forme di intersequenzialità sullo stesso piano. La mia tesi è che ci siano dei margini per ritenere come, in una visione antropologico-filosofica (non meramente oggettivista, ma genealogica) della narrazione, lo schema individuato da Todorov abbia un primato filogenetico sull'altra forma di intersequenzialità, più "commensurabile" – per

usare l'espressione che Pier mutua dall'epistemologia di Kuhn – alla teoria dei sistemi complessi. Un tale primato di tipo genealogico spiegherebbe, in definitiva, anche il caso di studio in questione. Una prova decisiva in tal senso si può trovare nelle ricerche di Michele Cometa, il quale ha convincentemente riportato il *negative feedback loop* di tipo todoroviano al ruolo coevolutivo con il mondo umano che la narrativa ha, entro una visione, in ultima analisi, antropologica della narrazione. Possiamo ritrovare un'ipotesi ancor più profonda sul perché di questa dimensione del racconto ideale descritta da Todorov (in rapporto al problema stesso della complessità) indagando le ragioni, strettissime ed originarie, di questo rapporto tra complessità e sviluppo filogenetico della narrazione, che è appunto l'oggetto della nostra analisi. In particolare, commentando un testo di Marie Laure Ryan (2010), Cometa richiama il principio base attraverso cui la codificazione di eventi complessi permetta all'*anthropos*, attraverso strategie narrative, di sviluppare le competenze per sopravvivere:

La narrazione, proprio perché partecipa a molte abilità cognitive, ha il compito di rafforzare, in una sorta di feedback loop, le nostre capacità di adattamento e sopravvivenza [...] L'esito ultimo di queste riflessioni, come si vede, sta nel sottolineare con David Herman che uno studio della narrazione è essenzialmente un'interrogazione sull' "esperienza" umana, sia sul fronte filogenetico che ontogenetico. Alla questione rimasta inevasa che David Herman pone alla fine del suo brillante *Basic Elements of Narrative* "cosa viene prima: le esperienze nel mondo che danno vita alle storie, o i processi narrativi di cui i mondi sono fatti?" Ryan risponde considerando l'ipotesi, tutta interna alla teoria evoluzionista e all'archeologia cognitiva che il mondo, la mente e le storie sono il frutto di una coevoluzione in cui bisogna tenere conto di innumerevoli effetti di retroazione, quelli che Gary Tomilnson, studiando l'origine della musica, ha definito 'epicicli' (Cometa 2017, 208-210).

Le operazioni cognitive descritte da Herman fanno tendere la narrazione verso il riequilibrio di uno squilibrio anche perché, attraverso un meccanismo di *feedback loop*, le cognizioni dell'uomo di Neanderthal prima, e del Cro-magnon poi – secondo studi ormai molto consolidati, per molte forme di espressione umana, di Gallese (2017), Mithen (1996) e Tomilnson (2005, 674-75; id. 1996) – aumentano e, dunque, cresce la capacità dell'uomo di adattarsi al contesto. In questa prospettiva si può postulare un rapporto di adattabilità e di ricorsività degli elementi basilari della narrazione, che in tal modo acquisiscono una profondità storica e teleologica. Prima ancora che esse si organizzino in discorso, attraverso queste operazioni cognitive, il soggetto riduce la comples-

sità dell'ambiente (dove la tendenza all'effetto di feedback negativo, la forma del *récit idéal* descritto da Todorov): le nuove cognizioni acquisite attraverso questa riproduzione allargano le potenzialità discorsive della “nicchia evolutiva” umana, in un processo ricorsivo tramite il quale linguaggi, *embodiment* e media diventano sempre più articolati (Cometa 2017, 240).

La critica cinematografica, a proposito del postmoderno, ci ha già messo in guardia sull'importanza dell'immagine e su come essa sia centrale, con la sua complessità, in questo tipo di cinema, fino a subordinare a sé autore e spettatore (Pravadelli 2012: 379-399). L'evoluzione della sequenza narrativa all'interno del cinema lynchiano, in altri termini, da questo punto di vista sarebbe interpretabile come un progressivo adeguamento della forma di negative feedback che garantisce (tanto al narratore che al narratario) un esonero⁶ dalla complessità: che nel caso storicamente dato è proprio il rovescio d'un abbandono all'attrattiva dell'immagine postmoderna. Lynch ha un rapporto tutt'altro che semplicemente euforico con tale complessità dell'immagine: sia dai primi cortometraggi come *The Grandmother* o *The Alphabet* il rapporto che l'autore instaura con essa è al contempo di attrazione e repulsione e di decodifica della texture visuale, pronto ad attingere allo statuto plastico pre-semiotico dell'immagine e ad esplorarne le possibilità concettuali (Dusi 2019, 117). È naturale che questo approccio articolato lo abbia condotto a ripensare la struttura del racconto ideale di Todorov come l'unico modo per risolvere la tensione inesausta tra la complessità dell'immagine postmoderna – di matrice plastica e figurale – e la necessità di narrare. Il rapporto con l'immagine postmoderna andrà dunque pensato, in un'ottica filogenetica, in un modo simile al rapporto di tipo coevolutivo che si instaura fra la narrazione e l'uomo in rapporto alla complessità. Se dal punto di vista filogenetico tale nesso fra narrazione, medium e complessità può essere ricondotto in questi termini, ciò che è interessante è proprio che sul piano ontogenetico le cose stanno in modo diverso. In altri termini, l'immagi-

6 Il termine esonero risale notoriamente all'antropologia filosofica di Arnold Gehlen. cfr. Gehlen, Milano, 2010. È interessante notare quanto l'esonero generato dalla narrazione lynchiana si allontana molto dalla teoria della *Mängelwesen* di Gehlen proprio per il suo stile antidiscorsivo. In Gehlen l'esonero ha una funzione di educazione deontologica dell'essere umano, il discorso serve per dare una forma al vivente che, altrimenti, non avrebbe gli strumenti per sopravvivere. Il nesso fra esonero, etica e essenza dell'essere umano è qui totalmente assente proprio per l'inedita separazione fra discorsività e narratività in Lynch: non c'è un discorso a cui l'uomo deve essere sottomesso o adeguato attraverso la narrazione.

ne postmoderna lavorata da Lynch nelle sue *texture* figurali rappresenta una sfida di elaborazione semiotica in un contesto molto sofisticato e diverso da quello in cui l'uomo ha tratto esonero, originariamente, dalla complessità del reale per sopravvivere. La tensione evolutiva della sequenza lynchiana scaturisce proprio dall'interazione tra strutture medialì consolidate a cui tutti facciamo riferimento e forme di interazioni non lineari come quelle stimulate dalla visualità. La *situatedness* di Herman crea una tensione tale per cui il medium in cui la narrazione lynchiana è situata porta l'autore a riadeguare la sequenza narrativa per questi fini, e la forma del *récit idéal* sarà rievocata come estremo gesto di esonero dalla complessità evocata dal medium filmico; dunque come un gesto "culturale" con cui si compie un simile adeguamento. Procedendo ora nell'argomentare il rapporto di evoluzione strutturale della sequenzialità esistente fra *Lost Highway*, *Mulholland Drive* e *Inland Empire* sarà bene dunque tenere presente questo rapporto, problematico sul piano filogenetico, della narratività con l'opera lynchiana e con l'immagine postmoderna.

3.2 *Lost Highway*: complessità e discorsività. La crisi del soggetto enunciazionale

Nella carriera di Lynch, *Lost Highway* può essere interpretato con chiarezza come il film in cui il nesso fra soggetto come fondamento semantico della narrazione e luogo enunciazione filmica entra in decisa crisi. Basso Fossali, interpretando il ruolo di uno dei due personaggi protagonisti del film, parla di una riduzione del personaggio a mero ruolo attanziale:

Portato da Alice sulla via della perdizione (...) Pete si ritrova infine a chiederle "Why me?". Anche questa domanda è ad altissima connessione isotopica: Pete si ritrova ridotto a un ruolo attanziale forse interpretabile anche da altri (quello del compagno in fuga), così come, del resto, un nuvolo di altri uomini hanno ricoperto il ruolo di amante di Alice (Basso Fossali 2006, 338-339).

Deprivato così di una volontà propria, semanticamente espressa. Questa densa interpretazione dello statuto del personaggio di Pete deve essere vista, credo, alla luce dei problemi strutturali che caratterizzano la definizione dello statuto della narratività lynchiana non in un senso astratto, ma ben calato all'interno del processo formale messo in gioco dal regista attraverso i suoi film e, al contempo, nel modo peculiare con cui Lynch interpreta le problematiche

estetiche e formali che coinvolgono il momento storico in cui produce, ovvero la cosiddetta ‘postmodernità’. Non per nulla, nell’analisi di una sequenza fondamentale per il destino di Pete, Basso Fossali insiste molto sul ruolo del Kitsch nel testo lynchano, e su quanto esso non debba essere interpretato in un senso euforico, ovvero come un abbandonarsi puro all’attrattività dell’immagine; viceversa i riferimenti visuali che circondano Pete nella sequenza in cui viene definitivamente soggiogato da Alice, sarebbero come un tentativo di rappresentare la soggettività in balia della tempesta visuale delle immagini che ci circondano ogni giorno:

È un Kitsch non “virgolettato”, non assunto di secondo grado come materiale da fare implodere dentro un superiore gioco enunciazionale. È un kitsch che vince lo sguardo, che lo vampirizza; per un attimo, siamo preda di un dominio sensibile alieno. L’iperestesia dei lampi in corridoio si tramuta nel languore di un corpo percipiente estenuato fino a deragliare verso sapidità improprie, inascrivibili (Ibid. 336).

È possibile, forse, andare oltre questa interpretazione leggendo tale evento, all’interno del film, come un riverbero formale della crisi del soggetto enunciazionale di fronte alla complessità dell’immagine, che interpreta sarcasticamente le possibilità apparentemente euforiche emanate da questa; e possiamo ricollegarci a quanto scritto in precedenza, lì dove si metteva in relazione il modello greimasiano e il modello di Herman, nel leggere la struttura narrativa dei film di Lynch. La tensione semantica che genera il piano attanziale, e poi piano plastico della narrazione secondo il modello classico, nasce, come ampiamente noto, da una prospettiva semantico-generativa del soggetto. In particolare, quando Basso Fossali scrive di un Kitsch «sarcastico» più che ironico, implica che il modo in cui si relaziona Lynch con tale complessità è assai più problematico del rapporto ormai ben noto fra attrattività-densità semantica e, eventualmente, figuralità, che caratterizza molto cinema postmodernista. Il personaggio di Pete, ridotto a mero ruolo attanziale, fa del resto da contraltare al personaggio di Fred, autore di un delitto di cui però non ricorda nulla. La scissione fra il personaggio di Fred, personaggio che ha rimosso il proprio delitto, e Pete come personaggio che non riesce ad agire autonomamente, fa sì che possano essere interpretati come i due lati di un’unità semantica ormai non più possibile; la Spaltung che si apre fra i due può essere vista come la causa del ritrarsi del regista da questo tipo di relazione diretta fra soggettività e narrazione. Ora, se da un lato i ruoli maschili, per questioni figurali facilmente intuibili, rappresen-

tano la crisi dell'io narrante come soggetto del racconto ed enunciante, i ruoli femminili in *Lost Highway*, con il processo di progressiva semantizzazione figurale di euforia e disforia, rappresentano, per così dire, l'inizio di un "tu", enunciazione. Sono forme di figurazione tramite il quale il regista può distanziarsi dalle istanze semantiche dietro la narrazione e, a mano a mano che si va avanti nel rendere la sequenza anti-discorsiva, attraverso il meccanismo figurale che abbiamo spiegato, esse esonerano progressivamente il narratore dall'esigenza di semantizzare il film da solo, a favore di un modello di racconto di tipo emergenziale, che nasce cioè dall'interazione complessa fra narratore e narratario. C'è poi una terza figura che racconta l'esplosione della modalità narrativa di tipo greimasiano, basata sul soggetto: è il cosiddetto *Mystery man*, che nella nostra interpretazione gioca un ruolo di particolare interesse. Se da un lato in Fred e Pete si frantuma in due il ruolo fra soggetto come motore semantico della narrazione, e le istanze semantiche vengono esonerate dal dover innescare la narrazione, il personaggio del *Mystery man* rappresenta qualcosa di molto simile a quello che la tradizione critica e di matrice psicoanalitica chiamerebbe il 'grande altro', semantizzando figuramente, in modo ambiguo, il ruolo del narratore-regista ed il legame fra la narratività e la discorsività. Da adesso in poi c'è sempre qualcuno «che muove i fili» del racconto, una figura grottesca la quale permette di scindere il soggetto in una terza ipostasi, e che rappresenta il tradizionale legame fra il soggetto della narrazione e la discorsività. È interessante notare, proprio nell'ottica in cui ci siamo posti, che a mano a mano che il cinema di Lynch diviene antidiscorsivo, attraverso questo processo di esonero figurale che abbiamo codificato con i personaggi femminili, tutti i legami con la discorsività progressivamente passeranno in capo a figure grottesche come il *Mystery man*: è un modo per esonerare il soggetto enunciazione da tutte le implicazioni discorsive in cui incapperebbe se non esistesse la logica figurale di cui si è detto all'inizio.

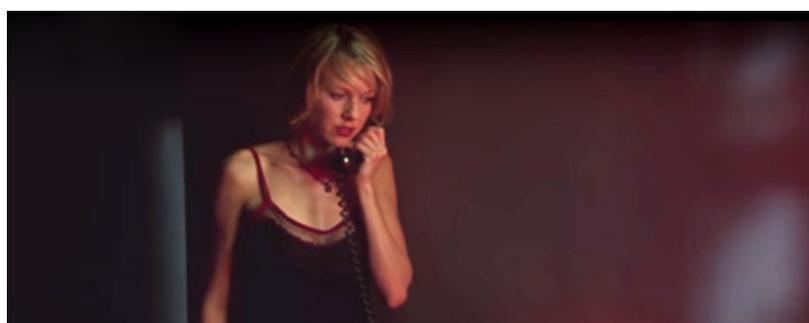
3.3. *Mulholland Drive*: complessità e intertestualità

Se ci sforziamo di pensare lo strettissimo legame formale esistente fra *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, possiamo ricordarci la scena in cui Louise Bonner, una veggente che vive accanto a casa di Betty, ci annuncia che uno spirito guida si era presentato a casa delle due donne comunicando che c'era qualcuno nei

guai («someone in trouble»). Gli elementi della antropologia della narrazione che abbiamo introdotto all'inizio di questo lavoro ci spiegano del resto che la strategia formale che definiamo narrazione si instaura esattamente quando l'uomo comprende di avere la facoltà di trasformare il pericolo in rischio (Luhmann 1996). Il rischio differisce dal pericolo perché quest'ultimo è affidato alla complessità dell'ambiente, implicando l'impotenza dell'osservatore nei suoi confronti: il mondo che si dischiude alla sua esperienza in tutta la sua complessità, da un lato diventa minaccioso per la sua esistenza; dall'altro lato, però, se rappresentato non come un fatto statico, è gestibile e governabile. Secondo questa visione, vi è il passaggio dalla dimensione ontologica della realtà a quella funzionale: è qui che si innesta la questione, a mio parere dirimente, dello schema todoroviano del racconto ideale. Se da un lato infatti, come scrive John Pier, è giustamente imputabile a Todorov di aver semplificato eccessivamente il concetto di racconto piegandosi troppo rapidamente all'esigenza narratologica di spazializzare la narrazione, ciò non vuol dire che dobbiamo rimanere legati unicamente alla prospettiva emica di Herman di squilibrio ed equilibrio della sequenza come un fenomeno probabilistico, che deriva ovvero dal fatto che un tale tipo di intersequenzialità si verifica quando, come mostrato, aumenta la quantità di 'eventi inattesi' nel senso di Bruner. Se infatti è vero che in generale, il primo dei due tipi di intersequenzialità proposti da John Pier per descrivere la narratività come un sistema complesso è molto comune nel cinema che rappresenta la complessità, il *negative feedback* che caratterizza la sequenza todoroviana è appunto legato alla natura della narratività e del suo legame con l'ansia (Cometa 2017, 567; Odo Marquard 2007). Questa precisazione risulta decisiva per comprendere il nesso formale fra *Mulholland Drive* ed *Inland Empire*. Il *clash* estetico-semantico che caratterizza il primo dei due film e che ha fatto la sua fortuna critica è una contraddizione fra narrazione lineare e narrazione sequenziale che evidentemente lo connota. Dalla prospettiva ontogenetica che abbiamo scelto di avere nella nostra analisi, a sua volta, questa contraddizione è il segno di un conflitto fra i piani di articolazione mediale del film. Il *positive feedback loop* che tendenzialmente esperiamo quando percepiamo il film arricchendo la percezione della nostra ri-visione, è il segno che il rapporto fra le due modalità di espressione mediale in conflitto, quella visuale e quella lineare (legata, ad esempio alla scrittura). Come mostra l'esempio dei brillantini sul gilet di Betty. Il rapporto formale profondo fra *Mulholland Drive* e *Inland Empire* consiste per l'appunto nella necessità di trasformare il *positive feedback*

loop caratterizzato dal primo film, in cui le suggestioni ermeneutiche si moltiplicano incondizionatamente in modo entropico, in un sistema tale per cui i mondi, incassati l'uno dentro l'altro figuralmente, permettono di esonerare il soggetto narrante dalla complessità generata dal *clash* mediale implicito nella contraddizione fra narrazione lineare e narrazione sequenziale di *Mulholland Drive*. Servirà creare una narrazione sequenziale che renda conto della complessità figurale delle immagini dei due mondi sovrapposti, ma al contempo svolga anche la funzione di esonero dall'ansia generata dalle interazioni non lineari del film. In altri termini, Lynch non vuole perdere la complessità figurale a cui giunge con *Mulholland Drive*, ma ha bisogno di ripristinare le capacità di esonero proprie della forma del *récit idéal* todoroviano, che riequilibra uno stato di squilibrio generato dalla complessità dell'immagine.

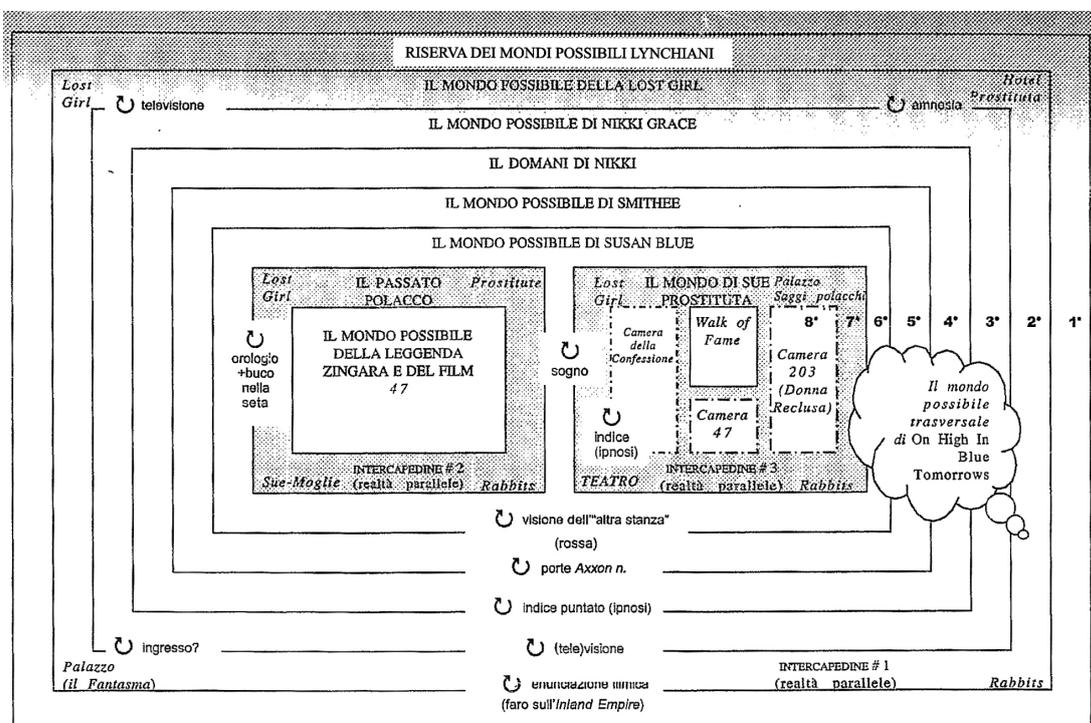
L'elemento di intertestualità figurale più interessante per comprendere questo nesso fra i due film in questione è proprio la figurazione della prostituta: in questo meccanismo formale infatti tale figurazione gioca un ruolo molto interessante. Registriamo, in primo luogo, che tale elemento di elaborazione figurale compare in entrambe le pellicole in momenti molto significanti. In *Mulholland Drive* la apparizione è volutamente meno in rilievo ma evidentemente suggerisce un orizzonte destinale per il personaggio:



È forse utile ricordare che l'infaticabile rete di ermeneuti lynchiani ha di recente complessificato l'interpretazione canonica del film, che vedrebbe il personaggio di Diane non solo come una donna che si risveglia da un sogno in cui trasfigura il suo fallimento come attrice e il fallimento di una relazione lesbica con Camilla Rhodes; ma anche come una trasfigurazione di un fallimento legato alla pratica del *casting couch*, la pratica hollywoodiana che consiste nell'ottenere ruoli in grosse produzioni in cambio di prestazioni sessuali. Seguendo questa interpretazione, Camilla sarebbe dunque una ipostasi sdoppiata del personaggio stesso, che avrebbe accettato compromessi molto duri di questo genere per ottenere il successo, per poi lasciare il suo *dopple gänger* dai capelli biondi, Diane, dalle stelle alla polvere. Che rilevanza ha questa posta figurale all'interno della nostra riflessione di carattere narratologico? Si badi che in *Mulholland Drive* l'elaborazione plastico-figurale della prostituta sfrutta lo stesso meccanismo narrativo che genera il *positive feedback* audiovisuale che abbiamo descritto nell'esempio del gilet di Diane. Ad una prima visione del film ci risulta poco evidente, confondente, l'ambivalenza plastico-figurale fra il personaggio di Diane e la prostituta a cui il Killer Joe sta offrendo una sigaretta. Ad una seconda visione lo spettatore intuisce chiaramente che si tratta di due persone distinte, il personaggio della prostituta con cui parla Joe e la protagonista del mystery con cui inizia *Mulholland Drive*. Solo quando l'occhio umano, dopo molteplici re-visioni del film, sarà in grado di raccogliere informazioni sufficienti quanto a complessità plastica dell'immagine, sarà in grado di ricostruire il nesso figurale fra la prostituta e Diane stessa, intuendo la differenza che c'è fra la forma di narrazione lineare dell'opera, che lascia smarriti per la sua contraddittoria irrisolvibilità, e la forma di narrazione di tipo sequenziale, che seduce e avvince lo spettatore grazie alla particolare attrattività dell'immagine e che crea una conturbante tensione semantica fra le poste figurali del film. L'assoluta singolarità estetica del film non ci deve distogliere dal fatto che *Mulholland Drive* è un film essenzialmente a trama tragica, e descrive, sostanzialmente, il percorso di una star (o aspirante tale) in declino. Vi è dunque una contraddizione fra la tensione semantica che si genera fra i due mondi, frutto di una modalità di narrazione sequenziale ma non lineare, e la nostra percezione inevitabilmente lineare della realtà: è in questa linea il riflesso formale della tragedia di Betty/Diane, il quale ci impedisce di intravederne a fondo la proiezione destinale. Fenomeno, questo, che è un riflesso a sua volta del valore figurale assegnato alla figurazione della prostituta; per come Lynch elabora tale concezione figurale,

essa arriva sempre sfuggente al nostro sguardo: sempre tra sequenze, le scene durano entrambe pochi secondi ed è dunque comprensibile che lo spettatore non vi presti attenzione all'interno di un film a così forte tensione attrattiva come *Mulholland Drive*. Eppure è proprio dalla moltiplicazione di senso di questa elaborazione figurale della prostituta, che troviamo in *Inland Empire*, la vera chiave d'accesso del nesso strutturale fra i due film, in grado di spiegarci anche, spero, i fittissimi richiami intertestuali fra di essi.

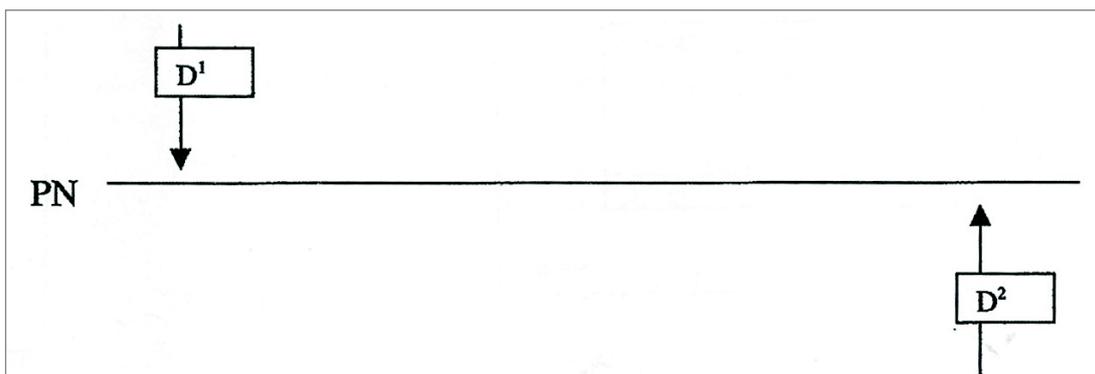
3.3. La mappa di *Inland Empire*



Se osserviamo la figura in cui sono mappati i sistemi di mondi incassati l'uno dentro l'altro, notiamo, nel mondo numero 2, una piccola area di passaggio: questa, fra altre, denominata nella mappa con il termine 'televisione', permette alla logica figurale del film di liberare da uno stato di misteriosa ipnosi e prigionia tutta una serie di personaggi intrappolati nell'universo di *Inland Empire*. Questa liberazione avviene una volta che il personaggio interpretato da Laura Dern è entrato all'interno della camera 47 dove libera un gruppo di conigli

antropomorfi. Nel corridoio antistante, incontra e uccide *Cramp*; questi non è altro che la terza ipostasi figurale, dopo *Mystery Man* e *The Cowboy*, della necessità di assorbire in un'elaborazione visiva grottesca la contraddizione, cui l'autore era pervenuto, fra istanza enunciazionale e istanza semantica del testo narrativo da un lato, e il nesso che, inevitabilmente, si instaura fra enunciazione e semantizzazione in un'idea discorsiva della narratività. Come *Mystery Man* e *The Cowboy*, anche *Cramp* è una figura grottesca che «muove i fili», viaggia fra i mondi e crea un'asimmetria all'interno della narrazione in grado di mettere in moto le istanze semantiche che la sospingono. La struttura composta mondi incassati secondo un criterio di complessità visuale è un modo di riequilibrare il *feedback loop positivo*, incontrollato e proliferante, che si crea nella tensione figurale e narrativo-sequenziale dei due mondi, contrapposti eppure semanticamente vicini, di *Mulholland Drive*. La forma sequenziale “ad arco” descritta da Todorov in *Poétique de la prose* è dunque qui riproposta, dal punto di vista dello studio filogenetico della narrazione, non semplicemente a causa della mera tendenza probabilistica cui è proclive la narratività secondo il modello cognitivo di Bruner, ma proprio per esonerare il fruitore della narrazione dalla complessità del feedback generato del medium filmico. Il rapporto fra *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, dunque, può esser letto in modo analogo al rapporto che esiste tra intreccio (Syuzhet) e fabula in sede narratologica post-classica. L'intreccio infatti è pura complessità: in questo caso una complessità mediale e visuale, derivante dal fatto che in *Mulholland Drive* un medium dalla carica così prepotentemente presemiotica come il cinema sovrascrive il suo impatto sulla struttura lineare di altre espressioni modali montate all'interno dello stesso medium. In primo luogo, infatti, notiamo che la fabula si apre e si chiude, sostanzialmente, nel mondo che rappresenta il piano enunciazionale del film (il mondo numero 2), proprio ad indicare la volontà di organizzarla sulla base di tutta la superficie visuale narrabile. Un altro dato formale – di carattere anche questa volta non intertestuale, ma strutturale, per comprendere ciò – è la maniera peculiare con la quale sono percorsi i mondi di *Inland Empire*: il film inizia nell'universo di Nikki che, dopo un viaggio all'interno di vari universi inscatolati l'uno dentro l'altro, riemerge, dopo l'omicidio di *Cramp*, nel mondo di cui era protagonista inizialmente. Questo modo di rielaborare la forma del *feedback loop* negativo permette idealmente di ripensare la sequenza todoroviana facendo in modo che la complessità del mondo più ampio di tutti sia progressivamente esplorata nei mondi successivi. Attraverso

il sistema dei mondi incassati, l'esplorazione della complessità delle immagini filmiche è comunque garantita, e il personaggio di Nikki Grace, null'altro che (come Betty) espediente figurale per esonerare l'io narrante dall'investimento semantico sulla fabula attraverso un "tu" enunciazionale, compie un percorso fra i mondi di *Inland Empire* che Basso Fossali rappresenta con questa figura:



Nikki/Susan Blue/Sue prostituta, a seconda del nome che assume il personaggio interpretato da Laura Dern, attraversa l'universo diegetico (PN, ovvero piano della narrazione) di *Inland Empire* due volte e nei due sensi opposti, definendo il percorso rappresentato dalla forma arcuata di equilibrio, squilibrio e riequilibrio rappresentata dal piano narrativo, secondo lo schema di esonero figurale che ormai abbiamo imparato a conoscere. Tuttavia, una volta che si è rotto il nesso discorsivo e oppositivo fra tensione euforica e disforica – in *Lost Highway* – per compiere il percorso di esonero della complessità, Nikki deve diventare Susan Blue, una variazione plastico-figurale delle istanze euforiche del suo antecedente Betty (dove Blue sta per triste, mescolando euforico e disforico). I mondi incassati l'uno nell'altro che riemergono, assieme al personaggio di Nikki, sul piano enunciazionale del film permettono di completare la seconda parte della forma dell'esonero insita nel modello del *récit idéal* todoroviano: anche in questo caso senza rinunciare, di fatto, ai progressi compiuti nella rielaborazione della sequenza narrativa alla luce della complessità figurale della narrazione postmoderna, che è il vero interesse dell'autore.

Altri elementi di intertestualità fra *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, in tal modo, acquisiscono una certa sostanza. Ci riferiamo in primo luogo alla elaborazione figurale della prostituta, che compare all'inizio del film in una lugubre stanza d'albergo e poi ricompare nei panni di Laura Dern, nel mon-

do possibile numero 7, fra i più interni, prima dell'ingresso nella stanza 47. Questo segnale intertestuale è un chiaro riferimento all'evoluzione, a partire da *Mulholland Drive*, della struttura della fabula. Se, infatti, interpretiamo *Inland Empire* in termini di "scioglimento" della complessità figurale della sequenzialità di *Mulholland Drive*, intesa come un *feedback loop* positivo, la figura della prostituta acquisisce un senso. Inserendo la figura della prostituta all'inizio del sistema di mondi (addirittura in un mondo che precede l'enunciazione del film interpretato da Nikki) e al contempo anche nel mondo numero 7, il mondo di Sue prostituta, il regista ci vuole segnalare figuramente che, attraversando la complessità dei mondi incassati l'uno dentro l'altro si "rompe l'incantesimo", che, per così dire, nella sequenzialità narrativa del film precedente, "bloccava" il personaggio di Diane in questo ipotetico destino. D'altro canto, questa idea della complessità dell'immagine da indagare, facendone emergere il potenziale figurale altrimenti bloccato in un *feedback loop* positivo, cioè in un insieme di suggestioni complesse prive di uno sbocco narrativo,⁷ è tematizzato in entrambi i film dove il rapporto fra complessità dell'immagine e narrazione è più evidente. In *Mulholland Drive* si dice che è «tutto registrato», e tutto deve ripetersi sempre uguale a sé stesso, in *Inland Empire* la prima forma di enunciazione è un radiodramma che salta sulle linee di un grammofono rotto, ad indicare che il film è un tentativo di ricostruire una sequenzialità che altrimenti "girerebbe a vuoto": ciò si collega a quanto scrive Herman quando spiega il ruolo dell'*event sequencing*, che restaura i vuoti cognitivi del rapporto fra figurazione e azione. Anche la sequenza della morte di Diane, che viene prefigurata nel sogno riproducendo la medesima posa plastica con cui avverrà nella realtà, è un segno dell'ineluttabilità del destino di questo personaggio. In *Inland Empire*, l'analogo figurale impersonato da Laura Dern trasforma questa 'doppia morte' in una performance cinematografica, diventando un collettore fra due mondi, quello di Sue-prostituta e quello dell'enunciazione filmica; altro segno del tentativo di sciogliere l'intreccio di *Mulholland Drive*.

C'è poi il ruolo dei conigli. Già Basso Fossali spiega che i conigli rappresentano figuramente una difficoltà pulsionale (sono selvaggi, da addomesticare) (Basso Fossali 2008, 436). Il fatto che vengano liberati con la morte di *Cramp*, indica, nel modo più esplicito, che il regista attribuisce a questa pratica narra-

7 Utile ricordare il titolo di una raccolta fotografica pressoché coeva a *Inland Empire*, dal titolo *Small Stories*, che lavora anch'essa, come il film, sulla plasticità e sulla texture visuale.

tiva di tipo musicale, esemplificata da *Inland Empire*, una funzione catartica; anche questo in linea con le teorie della narrazione più recenti. Ma la cosa più importante riguardo a questo elemento figurale è anche in questo caso, il richiamo intertestuale con *Mulholland Drive*. Anche in questo film vengono infatti evocate delle figure animali, si tratta del canguro pugilatore che un ex inquilino teneva nel cortiletto di Coco; c'è poi il cane del vicino Wilkins, anche questo un animale indisciplinato, che lascia i suoi bisogni sul prato.

Ciò che importa per il nostro discorso è che, esattamente come avviene con l'elaborazione figurale della prostituta, si tratta di un segnale del passaggio dello scioglimento della *Syuzhet* di *Mulholland Drive*. Ci informa Luca Malavasi, infatti, che il personaggio di Wilkins nella originaria versione pilota di questo film (Malavasi 2008, 209) doveva (presumibilmente assieme ai suoi animali) avere un ruolo ben più ampio. Non è un caso, dunque, che nella mappa di *Inland Empire* i conigli si trovino nella “casa accanto” alla stanza 203, dove vive anche la “donna reclusa”, prima delle figure umane liberate dall'omicidio di Cramp; così come gli altri animali trovavano nella casa accanto al personaggio di Betty, in un universo in cui la sua particolare elaborazione figurale, intrappolata in un universo lineare, non poteva trovare compimento in altro che nella tragedia. Il rapporto fra fabula e intreccio che lega le elaborazioni cognitive dei mondi di *Mulholland Drive* con i mondi di *Inland Empire* libera le potenzialità narrative del medium filmico, portando le competenze cognitive necessarie a narrare ad una forma adeguata alla complessità evocata da questo particolare medium.

Bibliografia

- Abbott, Porter. 2008. "Narrative and Emergent Behavior". *Poetics Today* 29, no. 2: 227-244.
- Basso Fossali, Pierluigi. 2008. *Interpretazione fra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*. Pisa: ETS.
- Bertetto, Paolo. 2015. "Il cinema di David Lynch. L'enigma e l'eccesso." In *David Lynch*, a cura di Paolo Bertetto, 201-236. Venezia: Marsilio.
- Bruner, Jerome. 1996. "The Culture of Education." Cambridge, MA diss., Harvard University Press.
- Caracciolo, Marco. 2014. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin and Boston: de Gruyter.
- Cometa, Michele. 2017. *Perché le storie ci aiutano a vivere, la letteratura necessaria*. Milano: Raffaello Cortina.
- Dusi, Nicola. 2019. "Tra Lynch e Bacon, visibile, sensibile e figurale." In *David Lynch. Mondi intermediali*, a cura di Nicola Dusi e Cinzia Bianchi, 79-106. Milano: Franco Angeli.
- Gehlen, Arnold. 2020. *L'uomo, la sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano: Mimesis.
- Grishakova, Marina. 2013. "Complexity, Hybridity, and Comparative Literature." In *CLC Web: Comparative Literature and Culture* 15, no. 7: 1-9. <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2379&context=clcweb>
- Grishakova, Marina, e Maria Poulaki. 2019. *Narrative complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gallese, Vittorio. 2017. "Neoteny and social cognition, a neuroscientific perspective on embodiment." In *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*, a cura di Christoph Durt, Cristian Fuchs e Thomas Thewes, 309-331. Cambridge: The MIT Press.

- Greimas, Algirdas. 2000. *Semantica strutturale*. Milano: Booklet, 2000.
- Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. London: Wiley-Blackwell.
- Kiss, Miklos, e Willemsen, Stephen. 2016. *Impossible Puzzle Films a Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edimburgh: Edimburgh UP.
- Niklas Luhmann. 1998. *Sociologia del rischio*. Milano: Mondadori.
- Ryan, Marie Laure 2010. "Cognitivism and Narratology: A Problematic Relationship." *Style* 44, no.4: 469-495.
- Maquard, Odo. 2007. *Compensazioni. Antropologia ed estetica*. Roma: Armando.
- Malavasi, Luca. 2008. *Mulholland Drive*. Torino: Lindau.
- Mithen, Stephen. 1996. *The Prehistory of Mind: A Search for the Origins of Art, Religion, and Science*. London: Phoenix.
- Passalacqua, Franco, e Pianzola, Federico. 2016. "Epistemological Problems in Narrative Theory: Objectivist vs. Constructivist Paradigm." In *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, a cura di Raphaël Baroni e Françoise Revaz, 195-217. Columbus: The Ohio State UP.
- Pier, John. 2017. "Complexity: a paradigm for narrative?" In *The Emerging Vectors of Narratology*, in *Narratologia*, a cura di Per Krog Hansen, John Pier, Philippe Roussin, e Wolf Schmid no. 57, 533-565. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Pike, Kenneth Lee. 1982. *Linguistic Concepts: An Introduction to Tagmemics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Pravadelli, Veronica. 2012. "Postmoderno e nuova spettatorialità." In *Il cinema e le emozioni, Estetica, espressione, esperienza*, a cura di Giorgio de Vincenti e Enrico Carocci, 379-399. Roma: Fondazione EntedelloSpettacolo.
- Tomilinson Gary. 2013. "Evolutionary Studies in the Humanities. The Case of Music." *Critical Inquiry* 39: 674-75.

Tomilnson, Gary. 2005. *A Million Years of Music. The Emergence of Human Modernity*. New York: Zone Books.

Sternberg, Meir. 2011. "Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative." *Entnymema* 4: 35-50.

Luca Marangolo è dottore di ricerca in Letterature Compare e docente a contratto di storia della critica letteraria presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Ha pubblicato saggi e interventi su letteratura e visualità, sul romanzo e sulla letteratura moderna e contemporanea, e ha partecipato a diversi progetti di ricerca. È stato inoltre Visiting scholar all'Università della California, Berkeley.

