

Bruno Roberti

Lynch con Kafka

ABSTRACT

There is a scene in David Lynch's *Twin Peaks: The Return* (2017) where a picture of Franz Kafka is shown hanging on a wall. Moreover, a long part of this "chaosmic" 18 hours long drama series takes place in a labyrinthic company insurance office. Sliding from one world into another, undecidableness between dream and reality, presence of threshold guardians are recurring themes in Lynch's production as well as Kafkaesque topics. This convergence can be profitably investigated in *Twin Peaks: The Return*.

Keywords: Lynch; Kafka; *Twin Peaks*; chaosmos; machine.

Nel corso del 3° episodio di *Twin Peaks: The Return*, quando l'agente Cole, cioè David Lynch, viene chiamato a rispondere al telefono nel suo ufficio, che si vede lì per la prima volta, dietro alla sua scrivania è appesa la fotografia in bianco e nero di un fungo atomico, e quando ci si sposta nel controcampo, sul muro opposto fa bella mostra una fotografia, anch'essa in bianco e nero, di Franz Kafka, un grande ritratto che viene inquadrato più volte e in modo esplicito. Sappiamo dell'amore di Lynch per Kafka, che in alcune sue dichiarazioni considera come un "fratello astrale" (un suo progetto scritto ma non realizzato è stato quello di ridurre per lo schermo *La metamorfosi* e il suo primo film, il misterioso *Eraserhead*, che Lynch cita nel terzo episodio della serie, era larvamente ispirato al *Processo*). Non si tratta, in questo scritto, tanto di rintracciare le occorrenze kafkiane che emergono con maggiore o minore evidenza nel cinema di Lynch, quanto di enucleare come uno stesso *stato*, vorticante e nebuloso, dei soggetti, dei corpi, della materia, della percezione e della loro fagocitazione e co-incidenza con ciò che si può intendere (risalendone la genealogia teologica) come *dispositivo*, e che si esplica nello statuto antropologico del moderno, nella stessa declinazione del concetto di *umano*, venga propriamente in luce nelle *immagini*, in un emergere visivo, che, questo soprattutto, accomuna lo scrittore e il cineasta.

In *Twin Peaks: The Return* dunque è lo stesso David Lynch a interpretare Gordon Cole, agente dell'FBI completamente *sordo*. Cole *misinterpreta* e *frintende*, la sua comunicazione interpersonale si sposta continuamente su un piano di *interferenze*. La presenza di Lynch, in quanto *conduttore* di indagini e regista di questo vero e proprio film lungo 18 ore (i cui tasselli/episodi compongono e scompongono il dispositivo filmico, rifrangendolo in tante parti che contengono ciascuno l'*intero* e le sue infinite rifrazioni, come in un *aleph* borghesiano), costituisce una sorta di *chiave* per introdursi nel tessuto spaziotemporale del film. Questa chiave è costituita da una sorta di ermeneutica delirante che l'agente Cole (il quale sprofonda spesso nel sonno) definisce *metodo onirico*. L'introduzione dei sogni (come metodo di esegesi delirante) in

un universo postulato di per sé nell'indecidibilità onirica introduce una logica paradossale (simile alla biologica teorizzata da Matte Blanco per cui la logica onirica sarebbe una logica "simmetrica" per cui non vigerebbe il principio di non-contraddizione), un principio di indeterminazione che si ripercuote per ogni singola immagine. "Viviamo dentro un sogno" dice un personaggio in *Fuoco cammina con me* (prolungamento cinematografico del ciclo *Twin Peaks*). In quel film, oltretutto, l'agente Cole parla un linguaggio criptico, in codice, che i suoi sottoposti non decifrano. La logica "interferenziale" adoperata da Cole è la stessa con cui il regista gira il ciclo *Twin Peaks* e viene tradotta dalla continua presenza di *dispositivi* di trasmissione che in un certo senso mis-funzionano così come mis-interpretano. Sono dispositivi spesso acustici che si traducono in macchine della visione (telefoni antiquati, televisori etc...) che *corrompono* la comunicazione, come le stesse protesi acustiche usate da Cole. Al limite è lo stesso *linguaggio* il dispositivo (in-decifrabile), "il più antico dei dispositivi" (come sostiene Agamben) entro cui gli *agenti-attanti* nel film e la funzione spettatoriale (che si ripercuote in molte situazioni) restano *catturati*.

Anche in Kafka il misfunzionamento, l'interferenza di "stranezze" nel tessuto del reale, e soprattutto il *fraintendimento* diventano costitutive della stessa logica onirizzante del *recit*, una specie di *cattura* del soggetto in una rete di spostamenti metamorfosizzanti di posizioni e identità. Il fraintendimento prende forma di interferenza acustica e si fa epifania teologica verso il finale de *Il Castello* quando una comunicazione telefonica sembra rinviare a una atmosfera di redenzione talmudica. Dalla telefonata in cui il protagonista attende la rivelazione-ammissione all'ingresso nel Castello egli intrasente sul fondo, come una interferenza, un brusio infantile (quasi un *brusio degli angeli*). Il dispositivo telefonico si fa epifanico e criptico strumento¹. "Aporia e utopia sono ugualmente sostenute e rivelate dal telefono" (Treder, 2006, p. 47). Ma il coro celeste è anche il coro dei burocrati (burocrazia celeste in una giaculatoria talmudica). Un messaggio messianico per via telefonica che postula insieme la redenzione e l'allontanamento, inattingibilità e lontananza della voce redentrice, in una indistinzione tra salvazione e perdizione. Una sorta di "Teofania del meccanismo".

In un piccolo libretto Giorgio Agamben traccia una genealogia teologica del dispositivo connettendolo al paradigma cristiano dell' *oikonomia*. Il governo dei soggetti ha un fondamento teologico per cui l'amministrazione, il ministero, l'*officio*, co-incide con l'officiare un *mistero*. Enigma della burocrazia celeste che ossessiona continuamente Kafka, sia come pervasività del controllo che come possibile via di enigmatica redenzione.

¹ Assimilazione redentrice che avveniva già in *America*, laddove si descrive il curioso dispositivo a cassette automatici della scrivania dello zio di Karl, che ricorda a questi il presepe meccanico che lo incantava da bambino con l'arrivo dei Re Magi.

chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi (Agamben, 2006, pp. 21-22).

Il dispositivo si fonda come una macchina che produce soggettivazione, ma allo stesso tempo la sua fagocitazione conduce nel dispositivo contemporaneo a un meccanismo predisposto a una sorta di *nebulizzazione* dei soggetti, a una loro reduplicazione ed elisione, a una sostanziale desoggettivazione. C'è un elemento *inafferrabile* che residua, come ingovernabile, dalla presa dei dispositivi in misura proporzionale alla loro pervasività. Prende luogo un dispositivo senza soggetto, un essere senza fondamento. Il procedimento di cattura del vivente va verso una duplicazione e spostamento come interferenza tra dispositivo e identità: “uno stesso individuo, una stessa sostanza, può essere il luogo di molteplici processi di soggettivazione” (p. 23), fino a condurre a uno slittamento delle identità, a una desoggettivazione spostata. In buona parte del cinema di Lynch (*Strade perdute*, *Mulholland Drive*, *Inland Empire* e nello spossessamento-possessione dell'agente Cooper in *Twin Peaks: The Return*) tale slittamento che postula identità e universi paralleli diventa ricorrente. E il meccanismo di interferenza e spostamento avviene in una logica simmetrica di tipo onirico. Gli slittamenti di identità lynchiani avvengono con un moto di conversione, una sorta di “torpore elettrico”, che è anche un introdursi tra i gangli di veglia-sogno che producono metamorfosi. In *Mulholland Drive* viene sottolineata l'attitudine di Rita ad addormentarsi di continuo a seguito dell'incidente sulla Mulholland Drive, ed è in questo interstizio che avviene la riconversione delle identità delle due donne: “Ho bisogno di dormire. Mi sentirò meglio se dormo. Ho solo bisogno di stendermi... e dormire”. Allo stesso modo in Kafka Gregor Samsa suppone che: “Se dormissi ancora un po' e cercassi di dimenticare tutte queste sciocchezze?”. La posizione di torpore nel restare come immobilizzati sulla schiena è la postura “kafkiana” (lo scarafaggio umano capovolto) che torna in Lynch spesso, come per Dale Cooper steso sul pavimento della sua stanza d'albergo all'inizio della seconda stagione di *Twin Peaks*, o Alvin riverso di schiena sul pavimento di casa in *Una storia vera*. Postura che ha qualcosa di *spettrale*, dal momento che tale posizione riversa si attaglia al distacco di un corpo sottile, a una trance astrale, alla levitazione di un secondo corpo, a una metamorfosi quasi sciamanica in animale.

Ciò che si costituisce in tale indifferenziazione è un soggetto *spettrale*. La duplicazione del mondo e dei corpi in una *nebulosa* attiene a una deriva catastrofica dei dispositivi.

In luogo dell'annunciata fine della storia, si assiste, infatti, all'incessante girare a vuoto della macchina, che, in una sorta di immane parodia dell'*oikonomia* teologica, ha assunto su di sé l'eredità di un governo provvidenziale del mondo, che, invece di salvarlo, lo conduce-fedele, in questo, all'originaria vocazione escatologica della provvidenza- alla catastrofe (p. 34).

Nell'ufficio di Cole, giustapposto al ritratto di Kafka, è appesa una grande foto del nebuloso fungo di un'esplosione atomica². Immagine di ciò che soppianta la relatività einsteiniana e si introduce nella membrana della materia, nella sua scissione atomica, postulando, con la fisica dei quanti, un principio d'indeterminazione che si formula con la fantasmatica e funzione d'onda di Schrödinger. Il mistero subatomico si fa oscillazione, coalescenza di *stati simultanei* della materia come natura profonda e invisibile, eppure potentemente presente, delle cose. L'embricarsi del meccanismo, dell'umano e dell'animale in una compresente compagine si configura in un *vortice* spettrale. Questa spettralità dell'azione occulta dei dispositivi (e la loro trasmissione per interferenza elettrica) intesa anche come *subincisione* nella materia dell'umano è resa visione, immagine concreta e simbolica, in un racconto come *Nella colonia penale*.

“Credo che le macchine e tutte le cose meccaniche lo inquietassero” (Treder, 2006, p. 33) diceva, riferendosi allo scrittore praghese, Dora Diamant, ultima fidanzata di Kafka. L'*apparat* di *Nella colonia penale* è *eigentumlich*, cioè è *strano*. È un dispositivo che *incide* e *co-incide* con il corpo umano, con l'umano e, mentre ne spossa la soggettività, controlla, aspira e si impossessa del vivente conferendogli *soggettività particolare* nella pena e nella condanna *singolare*, inscritta nella stessa psicofisicità umana. Ciò *scrivendo* (con una scrittura che si fa *corpo*) le parole della legislazione infranta. (“Avrà visto apparecchi simili nelle case di cura”).

Questa macchina kafkiana sembra modellata da vicino sull'apparecchio che Carl Baunscheidt (1809-1873), di professione meccanico, aveva inventato per il proprio metodo curativo. [...] L'apparecchio di Baunscheidt incideva la pelle del paziente con aghi finissimi procurando delle microferite che venivano poi strofinate con unguenti irritanti (Treder, 2006, pp. 34-35).

² Nel film di Orson Welles tratto da *Processo* di Kafka, a seguito dell'esecuzione in un buco scavato nel terreno di Josef K, assistiamo, come una apocatastasi teologica, all'esplosione del fungo atomico.

Ma una ulteriore particolare stranezza è che il dispositivo una volta compiuto l'atto di scrittura, che è anche condanna-sentenza-esecuzione, si autodistrugge eseguendo *su se stessa* una sorta di auto esecuzione. Tale disintegrazione del dispositivo segna una specie di *cancellazione* nel momento stesso in cui si attua una scrittura. Ciò somiglia, nella sua spettralità incarnativa, *al dispositivo cinematografico* (almeno quello *pellicolare*) nel senso in cui Pasolini diceva che il cinema *si scrive su carta che brucia*. Un *disegno* che mentre incide e scrive si cancella mettendo allo scoperto le *ruote del suo meccanismo*.

Il cadere a pezzi di una macchina di altissima precisione [...] delinea i due poli estremi all'interno dei quali si muove la ricerca scientifica del nostro secolo: tecnologia e caos (Treder, 2006, p. 36).

Tale *spettralità* dell'artefatto moderno, di un dispositivo inerente alle *forme* assoggettanti della modernità è l'impressione che riceve nel guardare la luce e la vetrosità, il labirinto architettonico di New York (in una specie di panoramica o di dolly, o quasi ripresa con un drone) da parte di Karl in *America*. La contemplazione stupefatta, che ha quasi della visione mistica, della rivelazione misterica (che ne estrae il dato *teologico* connesso al dispositivo del mistero-ministero) di Karl investe il meccanismo tecnologico che appare *in nuce*, epifanicamente da meccanismi che paradossalmente sembrano bilciare tra l'alba dell'industrialismo e l'estremo automatismo della tecnologia *impersonale* dei dispositivi odierni, convertendone un dato fantastico, mutante. E a questa pulsione *panottica* risponde (come nella descrizione degli ascensori dalle pareti di vetro che trasportano mobili oppure dell'ufficio telegrafico che trasforma gli umani in strani mutanti le cui orecchie si prolungano nelle protesi telefoniche e pervengono alla vista attraverso l'apertura-chiusura delle porte di innumerevoli cabine) un senso di nascondimento, di dissimulazione percettiva (come nei *bisbigli* indecifrabili dei centralinisti dell'albergo che, sempre elettricamente, così come *elettrica* era l'energia della macchina in *Nella colonia penale*, destinano i loro sussurri a una minacciosa amplificazione). Eppure in questi stessi spazi tecnologici e concetrazionari, come per lo strano dispositivo del racconto, si dissemina e contagia l'intero romanzo una irruzione implacabile del caos e del disfacimento che sembra essere il portato insito nello stesso funzionamento dei dispositivi. Ciò viene desunto e assunto da Kafka per via di *immagini*. Le sue metamorfosi e gli atti simbolici (la cui decrittazione contiene di per sé la perpetuazione indefinita e indeterminata dell'enigma, come l'insita condizione tra identificazione e disidentificazione, soggettivazione e desoggettivazione cui è sottoposto l'umano nel moderno) non sono estranei a quel principio di indeterminazione che sul finire degli anni venti soppianta la fisica einsteiniana (che tra l'altro si elaborava anche nei salotti praghensi di inizio Novecento, come quello di Berta Fanta, che Kafka frequentò) e sfocia in una "teoria del caos" che fa smottare, come gli ingranaggi di una macchina, le stesse intelaiature del reale.

La tecnologia e la burocrazia sono governate dalla stessa legge del caos per cui non solo il soggetto nel momento di osservare l'oggetto lo muta per lo stesso fatto di osservarlo, ma sarà l'oggetto osservato che cambia il soggetto annichilendolo (Treder, 2006, p. 42).

Se da un lato l'insistere *acustico* e l'ossessione per il mis-funzionamento dei dispositivi e per la mutazione dei corpi-identità in Lynch trascina fin dentro una *elisione* del cinema, direi una sua *implosione* (e una sua disseminazione indifferenziata, dai film alle serie, dalle incisioni di dischi ai siti web), dall'altro in Kafka (come ha mostrato il bel libro scritto da un attore, Hans Zischler, *Kafka va au cinéma*) il cinema (visitato a sua volta come *macchina celibe* dallo scrittore nei suoi "vagabondaggi celibi" con Max Brod) è avvertito come una macchina paradossale, un dispositivo visivo che "forclude" la visività, che la fa come implodere in sé fino a un accecamento o a una interferenza che impedisce allo sguardo di intensificarne l'attenzione e *disloca*, o *distrae*, in un essenziale *fraintendimento della visione* l'accesso a un *luogo mentale* dove poter sprigionare una reale attenzione, una percettività che, nell'immanenza e nel suo *estrarsi trascendentale* dal flusso visuale, diventi capace di cogliere la *sottigliezza* dei gangli della vita, di contemplarne l'essenziale *potenza nascosta e invisibile*. È una aporia che attraeva e respingeva Kafka nel-dal cinema.

Nel parlare di Kafka spettatore entusiasta della velocità astrale di una "locomozione aerea", quella dell'autunno 1909, nel meeting aereo di Brescia (che darà spunto per il racconto *Gli aeroplani a Brescia*, una sorta di sfrecciante ed esaltante dispositivo veloce e mobile, una meccanica celeste che sembra essere l'altro lato del meccanismo "demoniaco" del cinema che frustra, per Kafka, in una sorta di tormento del procedere stesso della sua visione meccanica, la *potenza* della visione resa a un tempo prossima e lontana illusoriamente tangibile e realmente intangibile, in un moto inarrestabile) Zischler parla della partecipazione emotiva di Kafka:

a un grande spettacolo meccanico come una visione che integra gli spettatori [e che] si decompone nel caso del cinema in impressioni fotografiche istantanee e incoerenti. Apparentemente, la scrittura versatile, la 'scrittura della velocità' non arriva a seguire il ritmo del cinema. L'aeronautica, con tutta la sua arditezza tecnica, è un'arte *en plein air*. La sua descrizione si nutre di una percezione immediata e della trasposizione ispirata all'apparizione di una tecnica celeste. Per contro il cinematografo è un neonato del nottambulismo (Zischler, 1996, p. 27).

In Lynch tale “nottambulismo” sonnambolico, in rapporto a un *vortice* di rallentamento e intensificazione o velocità percettiva insieme, è una cifra filmica che traspone l'*astralità* in vedute “celesti” ritornanti (in riprese dall'alto o verso il cielo) volta a volta minacciose o come sospesi in un etereo trascorrere in cui la velocità è come se si *stirasse* e *interferisse* con le immagini, ad esempio nell'inizio-sigla del ciclo *Twin Peaks* o in *A straight story*.

Kafka per suo conto *sente* il cinema come una *interferenza* del visivo proprio come impedimento di una *intercessione* dello stesso. Zischler cita a questo proposito un dialogo tra Brod e Kafka in cui alla domanda se lo scrittore amasse il cinema, Kafka perplesso risponde che quel “giocattolo magnifico” non lo sopporta perché forse è egli stesso, come scrittore e come persona, è *troppo visuale*. Si considera come un essere che cerca prima di tutto la *visione*. La persegue come una sorta di redenzione, mentre il cinema invece di aprire come una finestra l'anima, cosa che fa la quintessenza della visione, gli risulta simile a una “falda di ferro”, che *perturba* la visione con una rapidità che precipita le immagini in una “continuità superficiale” per cui lo sguardo non assapora le immagini, ma sono le immagini che risucchiano, assorbono, assaporano le immagini (Zischler, 1996, pp. 10-11).

La *potenza occulta* della macchina da presa in Lynch sembra possedere una *anfibia* deflagrante che conduce a un a sorta di viaggio nelle intercapedini della materia, fino alla sua scissione.

Scrivo Francesco Zucconi, partendo dall'immagine della *sordità* di David Lynch, in un articolo su «Fata Morgana Web» che:

soprattutto nel secondo e nell'ottavo episodio la macchina da presa sembra penetrare la densità della materia e diegetizzare la scissione atomica. La cittadina di Twin Peaks resta l'incomprensibile punto di snodo dell'eterogeneo, dove il bene e il male, il banale e il complesso, il pieno e il vuoto si incastonano (Zucconi, 2017).

È come se ciò che in Kafka è una ossessione del dispositivo come rete di cattura del soggetto e insieme sua *possibilità* di redenzione si traducesse in Lynch in una trasposizione della

rete come protocollo di connessione e condizione di vita. Dispositivo capace di far circolare dati, generare metadati e condizionare condotte su scala globale. La Rete e il suo risvolto opaco: il controllo e la paranoia di essere spiati, tracciati, osservati da una posizione vuota posta “dietro” allo schermo; dietro allo schermo (Zucconi, 2017).

Nel primo episodio della stagione assistiamo alla morte violenta diremmo paradossalmente *per visione invisibile* di due giovani amanti, assunti come semplici “scrutatori”, “osservatori” in una gabbia di vetro nella città di New York (scenario che rimanda direttamente ai dispositivi architettonici di *America* e alla loro aporetica “opaca trasparenza”). I ragazzi sono come *ri-presi* da questa micidiale e spettrale Rete/dispositivo che interviene direttamente sui loro corpi-sguardo.

La Rete e l'idea di guerra informatica, la paura di una nuova Hiroshima. (Si veda tutta la seconda parte dell'ottavo episodio che inizia con un esplicito riferimento al “Trinity Test” del 16 luglio 1945, il primo esperimento nucleare della storia). La Rete e il suo doppiofondo, i domini del *dark web* (il personaggio William Hastings che, nel nono episodio, rivela di aver visitato una dimensione parallela dove avvengono scambi tra molti soggetti) (Zucconi, 2017).

È una messa, in campo e fuoricampo (è una sorta di magnetico *campo di attrazione* cioè in cui si inseriscono, guardando in un incommensurabile fuoricampo i due giovani) della questione del dispositivo, tutta kafkiana. Sono due ragazzi, anzi un ragazzo che poi incontra una ragazza, al quale è stato assegnato il compito di stare seduto di fronte a una stranissima macchina, di cui non conosciamo il funzionamento, un dispositivo vero e proprio, che ha al suo interno una figura che ricorrerà spessissimo nel film, e cioè un cerchio/vortice/occhio/obiettivo. E all'interno di questo dispositivo c'è un'altra ossessione che ricorrerà nel film e cioè delle *amplificazioni* che funzionano tramite antenne e la funzione di questo ragazzo è semplicemente quella di stare davanti a questa teca di vetro, a questo obiettivo e di guardare. Naturalmente è facile dire che è la stessa posizione dello spettatore, però è anche la stessa posizione di chi osa fissare un buco nero o un buco vuoto, quello cioè che secondo Lacan è il reale. L'abisso del buco nero è il reale, che non è la realtà, ma qualcosa di molto diverso, un risucchio che assorbe e reietta il processo di soggettivazione. Ora, l'idea di dispositivo ritorna (non è un caso, perché tutto il film è fatto di *ritorni* continui, di ossessioni, di fantasmi, di corpi, di doppi, ecc.) e ritorna attraverso varie declinazioni, tutte distorte in un anacronismo delle immagini, del dispositivo. Si parla, si ascolta, si guarda attraverso strani oggetti, degli antiquati apparecchi telefonici, dei televisori, dei videotelefonati, dei computer, ma tutto, come sempre in Lynch, ha come a che fare con un'aura di un altro secolo, o, direi, addirittura di altre ere. In altri film lynchiani, ad esempio in *Elephant Man*, questa sua ossessione per le suppellettili industriali o post-industriali, rimanda a una sorta di strana epoca indefinibile, anacronica, come appunto inscritta in una prospettiva di genealogia teologica, o di teleologia dell'oggetto intercessore e insieme *amministratore*, immagine prefigurante e iscrizione iconica-economica (nota Agamben come la figura di Cristo per gli gnostici era definita come incarnazione dell'*uomo dell'economia*). E un'aura gnostica scorre in ogni film di

Lynch (la co-creazione e l'inattingibilità demiurgica dell'origine, come il rovesciamento simmetrico del bene e del male).

Nei primi secoli della storia della Chiesa, fra il secondo e il sesto secolo, il termine greco *oikonomia* svolse nella teologia una funzione decisiva. *Oikonomia* in greco significa l'amministrazione dell'*oikos*, cioè della casa. [...] Come si arrivò a parlare di economia divina? [...] Il termine *oikonomia* si andò specializzando per significare in particolare l'incarnazione del figlio e l'economia della redenzione e della salvezza. L'*oikonomia* divenne così il dispositivo attraverso cui il dogma trinitario e l'idea di governo divino del mondo vennero introdotti nella fede cristiana (Agamben, 2006, p. 17).

Nel passo di Agamben l'idea trinitaria si connette all'escogitamento di un dispositivo che introduce l'idea di "terza persona" (su cui Roberto Esposito ha riflettuto di recente in due libri: *Terza persona* e *Due*). È chiaro che la terza persona ha a che fare con un fondamento di teologia politica, ma nello stesso tempo ha a che fare con qualcosa che nell'immanente supera il doppio, la dicotomia duale, per addentrarsi in un campo che è il campo dell'impersonale, che è un neutro che fa l'Uno. Non l'Uno plotiniano, divino, ma l'Uno come pleroma, per usare un termine gnostico. Non a caso la gnosi è il pensiero esoterico del cristianesimo più vicino all'idea di dualità: c'è un demiurgo cattivo che crea il mondo al posto di un altro e c'è un dio abissale e inconoscibile dove risiede la verità. Appunto la gnosi è fondamentale non solo in *Twin Peaks: The Return* ma in tutto Lynch, dove c'è sempre l'idea di una creazione doppia, perversa, di un dio demente o ingannevole, tant'è vero che la figura del doppio è fondamentale soprattutto in *Twin Peaks: The Return*. Basti pensare a Cooper e alla moltiplicazione della sua identità, e all'esplicazione meccanica di questa trasposizione rispetto proprio alla macchina e all'economia, come nella sequenza delle vincite compulsive alla slot-machine. Non a caso il termine di questa sequenza, e verso la stessa destinazione finale del film, torna l'immagine dell'*oikos*, della ricerca dell'ingresso in una dimora entro cui è interdetto l'accesso e quella della porta, della sua posizione e del suo ritrovamento. Questa "teologica" dimora, questo ingresso al Regno è un nucleo che, nell'immagine del "custode sognare", dell'ingresso impedito eppure verso cui si viene risucchiati, e si "attende", ricorre e fonda la scrittura kafkiana.

In *Twin Peaks: The Return* si affastellano degli *intermundia* attraverso cui si trasmette, per via zigzagante ed elettrica, tutta una architettura filmica del dispositivo catturante. Si tratta di una "Intermondanità, essendo tali universi, comunicanti. E la comunicazione avviene, ad esempio, tra sonno e veglia: due aspetti di cui non si può ancora decretare l'indecidibilità" (Chiesa, 2017, p. 78). Il passaggio tra i mondi, il funzionamento degli *intermundia* funziona come per interferenze, cambiamenti repentini di

sintonizzazione. *Inland Empire* si apre inquadrando la piccola punta di uno strumento che legge su un disco intercettando un programma radiofonico, *Axxon N*, che denomina a sua volta l'apertura di porte che mettono i mondi paralleli in comunicazione. In ciò le immagini lynchiane assumono il ruolo delle luci intermittenti e della televisione o dei filmati inscritti nello schermo, videocitofoni, sit-com, reality surreali in cui l'umano è interconnesso con l'animale. In *Inland Empire Il Confessore* si muta in una sorta di analista freudiano la cui identità slitta, e a un certo punto si nomina con allusione kafkiana come Mr. K., e siede a una scrivania che sarà la stessa dove siede il coniglio semiumano Jack Rabbit, ricevendo una telefonata delle più enigmatiche.

Il ruolo del telefono (che assume come si è visto nel *Castello* una funzione di interferenza con un trascendentale redentivo) in Lynch si assimila alla pervasività catturante del dispositivo. E la *fattura* di tali telefoni assume l'aura di un sortilegio che si ripercuote:

si tratta della fattura e della dimensione dei telefoni continuamente impiegati dai personaggi. Telefoni col filo arricciato, tanto grossi da risultare grotteschi. Li usa la segretaria dello sceriffo e li usa Janey-E, la moglie di Doogie; li usa ripetutamente il personaggio di Lorrain prima di ricevere la visita di Ike "The Spike" e lo usa quest'ultimo nel nono episodio, ma anche la Signora Ceppo per comunicare con il vice-sceriffo Hawk; li usa l'agente Gordon Cole – interpretato da Lynch stesso – negli uffici dell'FBI (Zucconi, 2017).

Anche in Kafka la coalescenza dei dispositivi (come in Lynch l'intermittenza visuale tra grammofoni, termosifoni, telefoni, citofoni) assume la pregnanza di una architettura visuale sospesa tra il protoindustriale e la prefigurazione tecnologica (come si è visto, in *America* e in *Nella colonia penale*, il telefono e i suoi meccanismi da "pianola meccanica", la sala dei telegrafi con le protesi acustiche dei telegrafisti che sembrano uomini-macchina-mutanti intravisti attraverso porte di cabine che si aprono e chiudono a intermittenza, i telefoni di un albergo dove i centralinisti bisbigliano salvo amplificare acusticamente la voce in una potenza quasi ultraterrena, la scrivania dello zio di Karl che ricorda il presepe meccanico). Zucconi evoca una sequenza di *Twin Peaks: The Return* a tal proposito folgorante, proprio nel senso degli *intermundia*:

È l'episodio quinto. Gli agenti sono nella prigione del South Dakota e cercano di interagire con un prigioniero che assume le sembianze dell'agente Cooper – disperso da decenni – ma che costituisce in realtà il *doppelgänger* di Cooper, un'incarnazione di BOB. La conversazione si svolge su toni d'incomprensibilità reciproca, quando quest'ultimo compone una lunghissima serie numerica sulla tastiera del vecchio telefono con il quale comunica con

gli agenti. L'interfaccia va in tilt: gli schermi a circuito chiuso mostrano le immagini di un'officina meccanica e di una trasmissione televisiva di cucina; i neon saltano; gli effetti del corto circuito si fanno sentire fino a Buenos Aires (Zucconi, 2017).

Appare significativo dunque che l'irruzione del volto di Kafka in Lynch avvenga in *praesentia* dello stesso regista che si fa come *protesi filmica e acustica* di se stesso, e che appunto si reca, ripreso alle spalle, ad aprire la porta con in primo piano sfocato l'apparecchio acustico.

È per questa via che il regista sembra cercare di trasformarsi in una “macchina acustica” capace non tanto di ascoltare e comprendere, quanto di *sentire* le interferenze tra i diversi livelli seriali che sfruttano l'etere e il ciberspazio. È dunque dal punto di vista del suo orecchio – proprio in quel timpano e grazie al gioco di manopola con il quale regola il volume dell'apparecchio acustico – che tanto il microscopico nucleare quanto il macroscopico interstellare si rendono ugualmente esplorabili, nell'intensità (Zucconi, 2017).

Ci piace a questo punto citare qui una sorta di splendida “radiografia” kafkiana dell'universo *ritornante* di *Twin Peaks* in cui emerge *l'interferenza* perturbante dello scrittore con il cineasta, e viceversa, tratta da una conversazione collettiva apparsa su «Filmcritica»:

Quando ad esempio, in *Twin Peaks 3* compare il Fireman, il Fuochista, oppure quando nella puntata n° 8 ci si trova all'interno di una sorta di teatro dismesso, che ha molte somiglianze con il Club Silencio [...] io sento distintamente il riattivarsi di quello che Walter Benjamin aveva definito “l'inesauribile mondo intermedio” di Franz Kafka. Per quanto riguarda il Fuochista penso ovviamente ad *America*, in cui questo personaggio compare nelle prime pagine, così come il teatro dell'episodio n°8 mi fa immediatamente pensare al teatro di Oklahoma, con cui, straordinariamente, *America* si chiude. Lynch ovviamente non fa una messa in scena letterale di *America* di Kafka in *Twin Peaks 3*, ma credo comunque che alluda al suo mondo, che del resto ha molto a che fare con le avanguardie del Novecento di cui si diceva prima. Nel mondo di Kafka vengono messe in circolo in continuazione delle allucinazioni, dei fantasmi, delle macchine infernali e fantastiche, degli incroci animali inquietanti, la comicità e la tragedia, la disperazione e la speranza, in una interpretazione radicalmente personale del realismo magico europeo, con cui l'opera di Lynch intrattiene secondo me una relazione profonda. Tra l'altro Dougie Jones, uno dei doppi dell'agente Cooper, lavora a Las Vegas in una compagnia di assicurazioni, proprio come Franz Kafka ha fatto quasi per tutta la vita... Anche lo strano animale in metamorfosi, mezza rana e mezza mosca, che nell'episodio n°8, di cui si parlava, entra nella bocca della ragazza addormentata, fa pensare a Gregor Samsa, o allude comunque a certi altri

animali kafkiani indimenticabili, come l'incrocio tra un capretto e un gattino... Insomma, io mi sono sentita profondamente commossa nel vedere il riattivarsi certi elementi del mondo di Kafka... («Filmcritica», 2018).

Viene dunque come messo in campo e insieme tenuto *fuori*, sia in Kafka che in Lynch una precipuità che è del linguaggio come del cinema in quanto radicali dispositivi che si pongono al crocevia embricato tra oggetto e soggetto, personale e impersonale, umano e animale e meccanico e che pongono la questione dell'iscrizione interferente dello spettatore. In questo punto vorticante ritorna l'idea dello spettatore, la sua posizione, come di fronte all' *aleph* borgesiano, o di fronte alla *legge* kafkiana, o alle porte-tende delle stanze lynchiane. Tutti questi elementi *ritornano* secondo il movimento del falso ritorno o della ripetizione differente, (riprendendo Deleuze). Ricordiamoci che *Twin Peaks* viene dopo *Inland Empire* che altro non è se non il dispiegarsi di un movimento continuo di entrata ed uscita dal cinema, senza mai sapere dove è il set, dove è il cinema e dove siamo noi. Come faceva notare Andrea Pastor nella conversazione collettiva a «Filmcritica» che richiamavamo:

la pulsione scopica in dello spettatore viene spazzata via sin dall'inizio, quando i due ragazzi che devono osservare quel parallelepipedo trasparente vengono fatti fuori da una creatura misteriosa. Li fa i conti con Kubrick... Tanti altri elementi portano all'idea della cancellazione del punto di vista: ci sono le donne senza occhi, pugnalate agli occhi («Filmcritica», 2018).

Dai dipinti degli uomini delle caverne nella grotta di Altamira fino alla progettazione della camera oscura da parte di Ruggero Bacone, il cinema, anche tecnicamente, esiste da sempre in un luogo non-luogo, in un tempo non-tempo. Noi stessi siamo cinema, i nostri occhi sono macchine da presa. E quindi esiste un intralinguistico e un intrafilmico, piuttosto che un fuori-cinema o una fuoriuscita del/dal linguaggio, nel momento in cui la questione del posto dello spettatore fagocita qualsiasi differenza tra visibile e leggibile, trascrivibile e infilmabile. La realtà virtuale è qualcosa che agisce ed incide nelle nostre pratiche e nel nostro pensiero oggi, ma se noi ripensiamo al fatto che il bisonte di Altamira era stato dipinto in modo tale che una protuberanza della parete della grotta coincidesse con la gobba dell'animale, dobbiamo concludere che il 3D, che le realtà virtuali esistessero già allora. Dov'è che interviene Lynch in tutto questo? Sicuramente in questa sorta di indeterminabilità, di indistinzione o di *crossover*; nello stesso tempo interviene all'interno di un *vortice*, che è il vortice determinato da ciò che si guarda, da dove lo si guarda, fino a che punto lo si guarda e come si debba o si possa guardare in questa sorta di buco nero, di vortice.

Il vortice ha la sua propria ritmica che è stata paragonata al movimento dei pianeti intorno al sole, il suo interno si muove ad una velocità più grande del suo margine esterno, così come i pianeti ruotano più o meno veloci a seconda della loro distanza dal sole. Nel suo avvolgersi a spirale esso si allunga verso il basso per poi risalire verso l'alto in una sorta di intima pulsazione. Il centro intorno a cui e verso cui il vortice non cessa di turbinare è però un sole nero in cui agisce una forza di risucchio e di suzione infinita. Secondo gli scienziati ciò si esprime dicendo che nel punto del vortice in cui il raggio è uguale a zero la pressione è uguale a meno infinito. Il vortice ha la sua propria ritmica che è stata paragonata al movimento dei pianeti intorno al sole, il suo interno si muove ad una velocità più grande del suo margine esterno, così come i pianeti ruotano più o meno veloci a seconda della loro distanza dal sole. Nel suo avvolgersi a spirale esso si allunga verso il basso per poi risalire verso l'alto in una sorta di intima pulsazione. Il centro intorno a cui e verso cui il vortice non cessa di turbinare è però un sole nero in cui agisce una forza di risucchio e di suzione infinita. Secondo gli scienziati ciò si esprime dicendo che nel punto del vortice in cui il raggio è uguale a zero la pressione è uguale a meno infinito (Agamben, 2014, pp. 61 e sgg.).

Non si può fare a meno, dopo aver letto queste parole, di pensare alle situazioni sia dei protagonisti dei romanzi di Kafka che a quelli dei film di Lynch.

Bibliografia

Agamben, G., 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.

Agamben, G., 2014, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo.

Chiesa, S., 2017, *Valent, Borges, Dalì, Lynch. L'universo onirico come apertura alla (com)possibilità*, Milano, Albo Versorio.

Filmcritica, 2018, n° 684-685, Roma, Associazione Amici di Filmcritica.

Treder, U., 2006, *Tecnologia e caos nell'opera di Kafka*, in Montespelli, F. (a cura di), *Tra Frankenstein e Prometeo*, Napoli, Liguori.

Zischler, H., 1996, *Kafka va au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.

Zucconi, F., 2017, *Sordità di David Lynch*, in "Fata Morgana Web", 3 luglio 2017.