

- Stolleis, M. 1998. *The Law Under the Svastika: Studies on Legal History in Nazi Germany*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Timmermann, F. 2011. *Las macroformas textuales de los Derechos Humanos. Chile, 1973-1980*, «Literatura y Lingüística», 24, pp. 121-141.
- 2013. *La producción e instrumentalización política del miedo en la concepción cristiana y nacionalismo de la Declaración de Principios de la Junta de Gobierno: Chile, 1974*, «Alpha (Osorno)», 37, pp. 213-224.
- Van Dijk Teun, A. 2003. *The Discourse-Knowledge Interface*, en weiss Gilbert y wodak Ruth, *Critical Discourse Analysis*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 85-109.
- Vial Correa, G. y Secretaría general de gobierno. 1973. *El libro blanco del cambio de gobierno en Chile*, Santiago, Lord Cochrane.
- Vitale, M.A. 2018. *Análisis del discurso y archivos de la represión en Argentina*, «Revista Conexão Letras», 12(18), pp. 53-62.

ANGELO SCUDERI

Far muovere il quadro. David Lynch e l'immagine che accade
[Making the Painting Move. David Lynch and the Image as Event]

RIASSUNTO. Il saggio propone una lettura ermeneutica di *Mulholland Drive* a partire dall'attività pittorica di David Lynch e, in particolare, dal problema del rapporto tra movimento, stasi e temporalità dell'immagine. Attraverso un metodo analogico, l'analisi mette in relazione il realismo delle "idee" lynchiane, la struttura onirica del film, la metafora della scorciatoia verso il successo hollywoodiano e la sequenza del Club Silencio. Il punto di convergenza è individuato nell'*exaiphnes*, l'estante improvviso in cui il continuum si spezza e l'immagine non si limita più a rappresentare un evento, ma accade. In questa prospettiva, la scissione identitaria, il sogno, il nulla e l'agnizione vengono ricondotti a una comune struttura dell'evento. Il confronto conclusivo con la nozione heideggeriana di *Lichtung* distingue l'apertura dal baleno che in essa irrompe, consentendo di pensare l'immagine lynchiana come manifestazione estantanea entro una condizione più originaria di apparizione.

Parole chiave: David Lynch; *Mulholland Drive*; immagine; *exaiphnes*; *Lichtung*.

ABSTRACT. This essay offers a hermeneutic reading of *Mulholland Drive* starting from David Lynch's work as a painter and, more specifically, from the relation between movement, stillness, and the temporality of the image. Through an analogical method, the analysis connects Lynch's realism of "ideas," the film's dream structure, the metaphor of the shortcut to Hollywood success, and the Club Silencio sequence. Their point of convergence is identified in the *exaiphnēs*, the sudden exstant in which the continuum is broken and the image no longer merely represents an event but itself happens. From this perspective, divided identity, dream, nothingness, and recognition are traced back to a common structure of eventfulness. The concluding comparison with Heidegger's notion of *Lichtung* distinguishes the opening from the flash that appears within it, thus allowing the Lynchian image to be understood as an exstantaneous manifestation occurring within a more originary condition of appearing.

Keywords: David Lynch; *Mulholland Drive*; image; *exaiphnēs*; *Lichtung*

Das Ende ist kein Vorgang. Lichtung.
Thomas Bernhard, *Korrektur*

Questo saggio vuole proporre un'analisi ermeneutica del testo filmico *Mulholland Drive*, considerato in stretta relazione all'intera opera di David Lynch. Desidero, però, che il discorso prenda avvio da un aspetto meno esplorato della sconfinata attività multimediale dell'autore, più precisamente, da un'opera straordinaria per potenza espressiva e carica concettuale, paradigmatica ai fini della completa filmanalisi del testo.

Infatti, malgrado Lynch sia stato il regista più influente della sua generazione e le sue opere siano ormai entrate nell'immaginario collettivo, tanto che il termine stesso *lynchiano* contiene una notevole ricchezza semantica e un'indiscussa caratterizzazione di valore esplicativo, il lavoro di Lynch come pittore è meno conosciuto. Eppure, è lo stesso Lynch a definirsi in primis "artista visuale", come afferma nella recente biografia: «è sempre stato così, se fai una cosa non è pensabile che tu possa farne altre, tipo, se sei conosciuto come un cineasta e poi anche dipingi, allora la tua pittura è vista come una specie di hobby, come il golf. Sei una celebrità che dipinge, le cose sono sempre state così»¹.

La carriera nell'arte visuale comincia più di cinquanta anni fa con la frequenza ai corsi della Scuola del Museo delle Belle Arti di Boston e, successivamente, dell'Accademia di Belle Arti di Philadelphia, dove realizza il primo cortometraggio:

è stato uno dei miei quadri. Non ricordo quale ma si trattava di un dipinto quasi completamente nero. C'era una figura che occupava il centro della tela. Quindi mentre stavo osservando la figura nel quadro ho avvertito un leggero spostamento d'aria e ho colto un piccolo movimento. E ho desiderato che il quadro fosse realmente in grado di muoversi, almeno per un po'.²

Far muovere il quadro, questa la divina tentazione dell'artista. Ma cosa succede quando la pura apertura intende muoversi? E soprattutto, perché Lynch ha sentito la necessità impellente e ricorrente di fermare quello che prima aveva messo in moto? Lui stesso ha più volte affermato quanto gli mancasse dipingere, quando, per ragioni filmiche, ne era impossibilitato.

¹ Lynch and McKenna 2018: 301.

² Rodley 1998: 61-62.

I quadri di Lynch richiamano la struttura estetica dei sogni, forse in modo ancora più radicale della sua cinematografia: è già un'affermazione insolente. È però immediato riconoscere come si disintegrino i soggetti dei quadri di Lynch, come essi vengano assorbiti dall'oscurità fino a fondersi al colore, oppure come risaltino stentorei ma scevri di connotati identificativi, in una penuria di particolari che già Sartre identificava come caratteristica fondamentale dell'estetica onirica³.

L'opera a cui mi riferivo in apertura, che ha sempre colpito la mia attenzione, nel tentativo di dirimere l'apparente antinomia tra la volontà di movimento e la necessità della stasi, è il quadro *This man was shot 0.9502 seconds ago*.

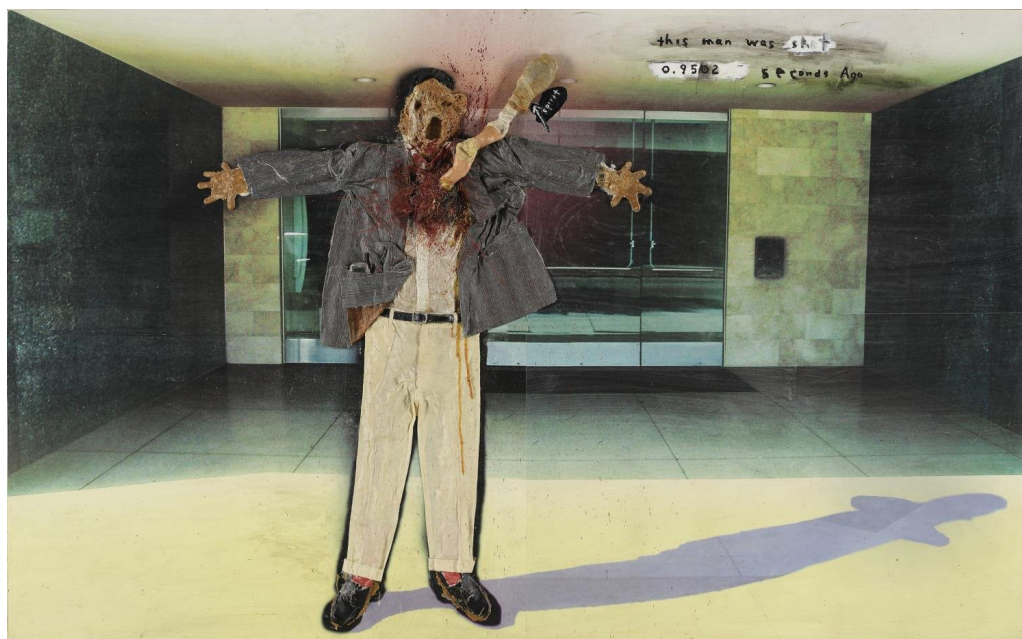


Fig. 1 – David Lynch, *This man was shot 0.9502 seconds ago*, opera mista su pannello, 183 × 305 cm, 2004.

1. Pescare le idee: Lynch e la realtà dell'opera

La puntualità generativa dell'opera qui riprodotta richiama già dal titolo la tematica della temporalità, l'attenzione di Lynch all'istantaneo e l'emergenza di immagini all'interno delle quali l'umanità sembra aver nuotato per millenni.

³ Sartre 2007: 47.

Il verbo metaforico *nuotare* non è casuale. Uno dei libri più significativi di Lynch si intitola appunto *Catching the Big Fish*, e ci racconta, attraverso brevi aforismi, il processo creativo alla base dell'opera dell'artista di Missoula, fino a delineare una vera e propria fondazione (realistica) dell'ontologia dell'opera d'arte.

In sintesi, il “pesce grosso” è la metafora della “grande idea” e l'oceano in cui tuffarsi per pescarlo è l'insieme di tutte le idee universali, *realmente* esistenti dentro e fuori di noi, in un mondo che si dispiega come vuole, a prescindere dagli aneliti dei suoi abitanti (vedi *Suddenly My House Became a Tree of Sores*, 1990, materiale vario su tela, qui riprodotto). Il metodo di investigazione di queste idee è per Lynch la Meditazione Trascendentale, ma, ai fini di questo saggio, il tema può restare sullo sfondo.



Fig. 2 – David Lynch, *Suddenly My House Became a Tree of Sores* (1990), materiale vario su tela.

Per Lynch, infatti, esiste una sorta di Iperuranio di idee, *ante rem* e *in re*, ovverosia oltre di noi e, contemporaneamente, nel fondo della nostra coscienza. Partecipando della coscienza universale, noi partecipiamo anche delle idee universali, poste metaforicamente nel fondo abissale dell'oceano della coscienza. Per queste ragioni, propongo di leggere Lynch come un realista, per quanto concerne la metafisica dell'arte. Le idee artistiche possiedono, in questa prospettiva, una consistenza propria. Sta a noi pescarle.

In *Twin Peaks* la famosa frase della prima puntata, pronunciata da Pete Martell, «there's a fish in the percolator», ovvero «c'è un pesce nella caffettiera»⁴, richiama subito il mondo delle idee. Anche il caffè è un elemento metaforico a cui Lynch è molto legato – e gli elementi tendono a richiamarsi, per nulla casualmente, nel mondo lynchiano. Il caffè sveglia le persone, è una droga eccitante in grado di risvegliare l'attenzione e la produttività, è il motore delle nostre idee, può allora raffigurare la stessa meditazione trascendentale: dentro il caffè sta la lenza adatta a pescare le grandi idee. Non è casuale, in questa lettura, che la frase sia pronunciata proprio dopo la scoperta del cadavere di Laura, perché quello è l'incidente scatenante della storia.

Laura è per Lynch la grande idea.

2. Il metodo analogico: entrare nel sogno di Mulholland Drive

Ma qual è allora la grande idea di *Mulholland Drive* (= MD)? Qual è l'idea forte che muove la storia e le immagini?

A questo punto è necessaria una breve nota metodologica.

Dallo studio decennale delle opere di David Lynch, sono giunto alla conclusione che ogni elemento dei film, ogni scelta scenografica e attoriale, sia dotato di un possibile corrispettivo metaforico reale, nel senso di uno *spostamento* freudiano [*Verschiebung*] dall'oggetto scenico-filmico alla realtà fattuale. Come nel caso del pesce e del caffè.

Ritengo, insomma, che la comprensione delle opere non passi esclusivamente dalla riduzione del tutto a un'idea forte che muove la storia, ma che ogni elemento della storia, contribuendo a questo significato generale, rappresenti in sé un elemento dello *Spielraum*, il campo da gioco, che la grande idea disvela. Per giocare a calcio non basta il campo: servono le linee, la palla, le porte, ventidue giocatori, l'arbitro, le panchine, gli spalti, le regole del

⁴ Lynch and Frost 1990, #101 (o #102, si conta il Pilot come ep. 1): '27"07-"12.

gioco, le città all'interno delle quali si trovano quei campi e quelle squadre; allo stesso modo, ogni elemento di un film lynchiano può funzionare come sostituzione, secondo un'*analogia* che tiene insieme le parti e conferisce al tutto unitarietà e coerenza.

Il film inizia come un noir/horror psicologico: una donna (Rita) sopravvive a un incidente sulla Mulholland Drive a Los Angeles e perde la memoria. Incontra Betty, una giovane aspirante attrice ingenua e piena di sogni, e insieme cercano di scoprire l'identità di Rita⁵.



Fig. 3 – Betty e Rita.

Molti critici interpretano il film come il sogno di Diane, un'attrice di seconda scelta: l'inizio è il suo sogno ideale, dove la sua vita e l'amore sono perfetti. La seconda parte rivela la realtà: tradimento, colpa e disperazione.

Che *MD* narri di sogni è difficile negarlo: prima dei titoli iniziali (vedi i 10 indizi di Lynch)⁶, la telecamera si posa letteralmente su un cuscino e dissolve nel nero⁷. È importante ricordare di analizzare ermeneuticamente le scene secondo il metodo dell'*as it is, as it sounds*, espresso da Lynch in

⁵ Ai fini di questa indagine, prendo come riferimento la versione Blu-ray edita da The Criterion Collection (2015).

⁶ Per i dieci indizi proposti da Lynch cfr. The Observer 2002.

⁷ Lynch 2001: '02"27.

Fuoco cammina con me. Ma di quale sogno si tratta? E soprattutto, per citare di nuovo *Twin Peaks, who's the dreamer?*

MD non è una storia lineare: intreccia diverse trame. Il film è una critica alla macchina dei sogni di Hollywood: promesse di successo e glamour che spesso si trasformano in frustrazione, alienazione e crudeltà. Ma sembra anche che il cuore emotivo del film sia la relazione tra Diane e Camilla: un amore impossibile, distrutto dalla gelosia e dall'inadeguatezza personale.

Tutto sembra richiamare una dialettica tra desiderio e frustrazione: una tensione che percorre il testo filmico, un contrasto che produce un tempo di sospensione lineare crescente che conflagra nell'evento estantaneo all'interno della sequenza del Club Silencio. Tenterò di estrapolare, attraverso la categoria dell'estantaneità, immersi nel blu del Club, il possibile nucleo di significato dell'opera.

Le precedenti spiegazioni⁸, infatti, non tengono conto del metodo di indagine *analogico* che si è provato a suggerire⁹.

MD è una critica feroce dell'industria cinematografica hollywoodiana. Certo. *MD* è una critica feroce del sogno ingenuo di celebrità facile e della percezione soggettiva di essere la prossima grande cosa sullo schermo¹⁰. Certo. *MD* è la dissociazione onirica, ma non sonnolenta¹¹, dell'ambizione e del desiderio in contrasto con la dura realtà. Certo. Ma *MD* è soprattutto un film di Hollywood, scritto da una persona che vive nei pressi della reale Mulholland Drive, che vuole enuclearne i segreti più oscuri e per farlo mobilita anche strumenti della psicanalisi.

I livelli di lettura all'interno di un testo come *MD* sono molteplici, ma organizzati gerarchicamente. Abbiamo la vicenda personale della passione

⁸ Per uno stato dell'arte in Italia cfr. Bertetto 2006; Bioni 2004; Bottiroli 2007; Malavasi 2008; Lonati 2022.

⁹ Cfr. Platone, *Timeo* 31b-c: «Dio fece il corpo dell'universo cominciando a comporlo di fuoco e di terra. Ma non è possibile che due entità si compongano in modo bello [καλῶς] separatamente da una terza. In mezzo dev'esserci infatti un legame [δεσμός] che le congiunga l'una all'altra. E il legame più bello è quello che al massimo livello fa un'entità sola di sé e delle due entità legate. Ed è per natura l'analogia [ἀναλογία] a compiere questo legame nel modo più bello».

¹⁰ Scrive Nochimson (2013: 113): «Because there is no character in the bed when the camera pushes in on the pillow, we have reason to imagine that, if a dream is beginning, it is our dream, the dream of the culture to which Lynch is speaking».

¹¹ Cfr. *ibi*: 107: «When Americans talk about dreams, they are generally referring to fleeting mental dramas or images that exist in contrast with an assumed solid, dependable, material, external world. But, as in Lynch's previous second-stage films, what the characters misunderstand as solid materiality is the big dream, misperceived as reality».

tra due attrici collegata alla deriva noir della storia, abbiamo gli intrighi complottistici che muovono le fila della scalata verso il successo (uno fra tutti il motivo del cowboy)¹², e tra le altre cose – che per brevità ometto – abbiamo l’apice del successo: quella enorme scritta che domina le colline intorno alla piana di Los Angeles.



Fig. 4 – Il cowboy al ranch.

Geograficamente è proprio nei dintorni di quella scritta che avviene l’incidente stradale che segna l’inizio della storia. Geograficamente è proprio nel luogo simbolo del successo che, quando la scena iniziale viene riproposta, stavolta con Diane come protagonista, l’auto si ferma, Diane si spaventa e Camilla le apre la portiera per dire solo una parola, *shortcut*¹³. Una scorciatoia per l’apice del successo che Camilla conosce molto bene, lei che ha sposato il famoso regista, lei che «nunca estuvo en Casablanca con Luigi», il produttore Castigliane, come afferma con un pizzico di sdegno durante la cena¹⁴. Il riferimento può essere letto sullo sfondo dei meccanismi di selezione e di potere propri dell’industria hollywoodiana, ben prima che esplodesse il caso Weinstein.

¹² Lynch 2001: 1'05"11.

¹³ *Ibi*: 2'09"29.

¹⁴ *Ibi*: 2'13"45.



Fig. 5 – La tazzina di caffè nella scena dei fratelli Castigliane.

MD è un testo psicologico, sociologico, antropologico e anche fortemente politico¹⁵.

3. *La scorciatoia*

Per comprendere questa affermazione è necessario applicare la tecnica della filmanalisi alla scena inaugurata dalla parola *shortcut*. Per farlo ci rifaremo al metodo analogico di cui sopra. Questa scorciatoia ci porterà direttamente alla scena centrale del film, quella del Club Silencio.

L'auto che trasporta Diane si ferma e l'autista apre la portiera. «What are we doing? We don't stop here»¹⁶, dice Diane spaventata e lo spettatore rivive l'evento scatenante della storia. Camilla sta scendendo da un passaggio fra le foglie. Arriva alla portiera e dice a Diane: «Shortcut». Le vuole mostrare una scorciatoia per giungere alla grande festa di Hollywood, lì sulla sommità di Mulholland, a un passo dalla scritta celeberrima che domina il mondo del cinema. Le due ragazze si incamminano. Diane afferma «It's beautiful», una

¹⁵ Cfr. Nochimson 2013: 109: «These strategies take Lynch into an area much more complex than any of the previous celebrated films about making films, for example, Billy Wilder's *Sunset Boulevard* (1950), a favorite of Lynch's to which this film alludes occasionally».

¹⁶ Lynch 2001: 2'09"29-'18"33.

bellissima scorciatoia che fa risparmiare tornanti irti e curve difficili. «A secret path», risponde Camilla, che già tante volte lo ha percorso e vuole farlo scoprire all'amica. Il particolare, in questa lettura, è tutt'altro che ornamentale: la scorciatoia diventa una figura del percorso verso il successo.

Vediamo le due inerpicarsi fra le piante nel buio con un punto di vista dall'auto; si tengono per mano e Diane appare rinfrancata, fiduciosa nel suggerimento di Camilla. Ma le cose stanno presto per cambiare, come cambia la colonna sonora, e appare Adam Kesher, il regista. Camilla e Adam brindano all'amore, un legame che la mia lettura associa anche al salto di Camilla nelle gerarchie di Hollywood. Si scopre che Coco, l'onirica responsabile del complesso residenziale in cui Betty alloggia nell'appartamento della zia Ruth, è in realtà la madre di Adam. Si presenta con tutta la leggerezza di chi è avvezza al mondo delle luci e delle ville di Los Angeles, di chi conosce bene i meccanismi e le fondamenta della nona arte. «I'm sorry, I was late», afferma Diane, esclusa dal giro, e segue gli altri all'interno della villa.



Fig. 6 – Coco e Betty.

Assistiamo a una conversazione tra Coco e Diane durante la festa: Coco appare impietosa e ha pena di Diane, della fine del suo sogno – e non parliamo del sogno d'amore tra Diane e Camilla – delle tappe che hanno portato Diane in quel luogo e di ciò che Coco presume lei dovrà fare o ha già fatto per arrivare a realizzare quel sogno prettamente americano che è la celebrità. Diane afferma di aver incontrato Camilla sul set di *Sylvia North Story*, il

film per il quale (nel sogno) Keshner è costretto a scegliere un'attrice raccomandata dall'establishment massonico-mafioso rappresentato da Mr Roque e soprattutto dai fratelli Castigliane. Ed è proprio a Luigi Castigliane che fa riferimento Camilla quando in spagnolo afferma «Io non sono mai stata a Casablanca con Luigi». Questo breve e strano cenno può alludere a una meccanica che il film lascia immaginare: ambienti esclusivi, relazioni di potere, intimità e favori sessuali intrecciati alla distribuzione dei ruoli. Dall'espressione, Camilla appare stizzita dalla domanda, ma nella civetteria indignata si percepisce l'ambiguità dell'affermazione, di fronte a quel prossimo marito regista che è Adam Keshner. «Che peccato» dice un commensale. E Adam interviene dicendo in spagnolo qualcosa che suona come «Andiamo. Chi se ne frega?».



Fig. 7 – Camilla e l'alter ego, l'attrice bionda, alla festa.

Diane voleva il ruolo principale, ma Camilla ha avuto la parte. Coco si volta verso Camilla e la vede amoreggiare con il figlio Adam. Da qui ogni inquadratura e ogni sguardo è fondamentale per analizzare ermeneuticamente la scena. Coco appare desolata. Veniamo a sapere che Camilla ha aiutato Diane ad avere alcune parti nei suoi film – anche per la relazione sotterranea tra le due donne. E sorge spontanea la domanda: in che modo? «I see» afferma Coco e batte sulla mano di Diane come a dire “povera ragazza chissà

cosa hai dovuto fare o vedere”. Ed ecco la tazzina di caffè con su scritto S.O.S. La tazza di caffè, come sappiamo, dovrebbe aiutare a risvegliarsi. E infatti ecco lo sguardo di Luigi Castigliane che si posa su Diane e Diane che distoglie il suo da ciò che quella proposta può significare. Ed ecco l’attrice raccomandata – che nel sogno ha il nome di Camilla Rhodes – bisbigliare nell’orecchio di Camilla e poi baciarla, marchiandola con l’orrore del compromesso, il rossetto sbavato sulle labbra. Camilla battezza l’attrice, le amministra il sacramento della “scorciatoia” e l’attrice scompare dietro un angolo. E chi può comparire subito dopo, se non la rappresentazione analogica più funzionale del successo hollywoodiano? Il cowboy, per il quale se giochi secondo le regole, andrai avanti, altrimenti fallirai. Diane comprende, osserva tutto questo e appare spaventata dalla strada che deve intraprendere per realizzare il proprio sogno. Camilla tenta di fare finta di nulla. Diane appare nervosa tanto da piangere. Poi Adam tintinna sul vetro del bicchiere, annuncia il matrimonio con Camilla, mentre Coco volta gli occhi al cielo disgustata. È troppo il dolore per Diane – per la perdita dell’amore, del sogno, del futuro – e un taglio improvviso ci porta di fronte al killer assoldato per uccidere Camilla «This is the girl», che porterà a Diane la chiave blu come simbolo del lavoro compiuto.



Fig. 8 – Diane e il sicario al Winkie’s.

La precedente filmanalisi ha utilizzato il metodo analogico per rinvenire la traccia subacquea dell’idea forte di *MD* (la quale è sintetizzabile in ter-

mini extradiegetici, e in forma volutamente schematica, con la proporzione sogno : Hollywood :: scambio sessuale : realtà) e ha utilizzato il metodo lynchiano per eccellenza, cioè «as it is, as it sounds» per descrivere le singole scelte scenografiche, le particolari espressioni, azioni, dialoghi, per riferirle all'idea forte rinvenuta. In particolare, come si è visto, questo metodo è espresso diegeticamente nel passaggio di *Fire Walk With Me* in cui i due agenti dell'FBI discutono del caso Rosa Blu¹⁷. Inoltre, il “sound” è da considerare in cinematografia, sempre per analogia, come sostituibile anche dal “see”, “smell”, “taste”, “feel”.

4. No hay banda: *il risveglio nel Club Silencio*

La scorciatoia ci ha condotti all'indietro all'interno del Club Silencio¹⁸.

Come si ricava dalla scena della Rosa Blu, il colore blu è associato a “cose di cui non si può parlare”, segreti, in altre parole, che soggiacciono alla regola del silenzio.

Il blu è palesemente il colore predominante della scena, dei filtri fotografici, della palette scenografica, della chiave, della signora che pronuncia la parola *silencio* alla fine del film.

E tuttavia, non appena si entra nel club, a dominare è il colore rosso, colore del sogno, dell'illusione e della violenza connessa a questo sogno. È necessario svegliarsi, come afferma il cowboy, «it's time to wake up»¹⁹ dal sogno orchestrato dalla macchina cinematografica che però «non ha alcuna banda», ma è tutto preregistrato, predigerito, confezionato per la nostra illusione che possa essere reale, in un meccanismo terribile di estetizzazione del politico²⁰ e di cieca riproduzione dell'uguale ai fini del traviamiento e dell'autoalimentazione della macchina dell'industria culturale²¹. La frase «no hay banda» è ripetuta in molte lingue, sia per motivi di intrattenimento della scena, sia per dare il senso dell'onnipervasività di questa operazione mediatica globale.

Il mago prestigiatore lo dichiara subito: «This is all a tape recording», è tutto un film che narra del mondo dei film. Eppure, persino lo spettatore cade nel tranello del Club Silencio e rimane disilluso e devastato al momento del-

¹⁷ Lynch 1992: '05"13.

¹⁸ Lynch 2001: 1'45"10-53"16.

¹⁹ Lynch 2001: 1'56"56.

²⁰ Cfr. Benjamin 2017: 157-167, spec. 161 e 167.

²¹ Cfr. Horkheimer and Adorno 1982: 127, 130, 134.

la ri-velazione, al momento estantaneo del risveglio dal sogno, dell'estante dell'evento terribile che è il sopraggiungere del reale, che fonda una attualità del tutto nuova.

Queste pagine guadagnano a essere lette guardando la scena, immagine dopo immagine: è così che sono state scritte.



Fig. 9 – L'ingresso del Club Silencio.

Sappiamo perfettamente che non c'è nessuna banda a suonare, ma comunque ci illudiamo di sentire una musica, di udire gli strumenti incrociare i loro suoni. Questa è un'analogia del funzionamento della nona arte in generale; e, poiché «cinema can go deep and can go shallow»²², diventa, più in profondità, un'analogia del sogno hollywoodiano che abbiamo introiettato, un sogno prettamente americano di celebrità e successo, nel folle presupposto del self-made man o woman. Questo perché «we want to hear a clarinet», perché l'illusione è confortante rispetto al reale, e noi «amiamo il suono di un trombone con sordina». Eppure il volto del prestigiatore restituisce la delusione: «it's all recorded», già registrato, già ascoltato, già masticato innumerevoli volte.

Il prestigiatore gioca ancora con la nostra allucinazione: «it is an illusion».

«Listen», dice e compare la donna dai capelli blu, il primo simbolo del segreto e del silenzio. Questo ascoltare è ascolto del sogno e non del reale. Eppure, Betty inizia a tremare una volta che il prestigiatore ha fatto compa-

²² Workman 2013: '06"09.

rire i tuoni e i fulmini blu, perché nel Club Silencio il segreto sta per essere rivelato nell'istante dell'agnizione e della scoperta. Betty inizia a disintegrarsi per finire a essere quello che è: un alter ego sdoppiato di Diane, una fantasia di compimento mai raggiunto, un simulacro vuoto della volontà di potenza di una piccola attrice. Il colore dei capelli di Camilla, bionda come Betty-Diane, sottolinea la sovrapposizione identitaria delle due e la comune matrice fantastica di quelle estrinsecazioni psichiche.

Il prestigiatore scompare nel fumo blu e la scomparsa di questo personaggio metacinematografico favorisce una nuova illusione negli spettatori. Siamo di nuovo nel film, siamo quindi di nuovo in quella particolare realtà che è l'arte, dimentichi che l'arte, nel suo nullo apparire, provenga anche dal nulla²³.

E dal blu si passa di nuovo al rosso, all'illusione, ed entra Rebekah Del Rio, vestita in modo succinto, degradata dal fenomeno della prostituzione del sogno: una delle scene più memorabili della storia del cinema. Ed ecco che lo spettatore ricade nell'illusione, come se illuderci fosse il nostro destino, come se l'uomo fosse nato e prosperato per quel nulla che è l'immaginazione.

Prolegomeno alla rivelazione dell'evento – riproposizione eterna dell'evento primigenio – viene, come ladro nella notte, la caduta di Rebekah, quindi la comparsa *ex nihilo* della scatola blu che contiene il segreto.



Fig. 10 – Rebekah Del Rio al Club Silencio.

²³ Non a caso la facoltà di immaginazione è definita da Sartre «funzione irrealizzante della coscienza» (Sartre 2004: 141).

5. Exaiphnes: l'estante della scissione

Cosa hanno in comune, dunque, sotto l'istanza dell'analogia, l'attimalità di *This man was shot 0.9502 seconds ago* e la scena celeberrima del Club Silencio? Di cosa ci parlano entrambe?

Entrambe mettono in scena l'*exaiphnes*, l'attimo improvviso, l'evento estantaneo fondante la linearità del prima e del poi, nella rivelazione della scissione dell'io: Betty e Diane, Rita e Camilla, l'uomo e la propria anima. Entrambe mettono in scena l'estantaneo come ontologia della scissione, come fondazione prima di ogni possibile dualismo. Difatti, mentre in *MD* l'evento del Club Silencio si pone come una sorta di precedente interno del film stesso, quasi sua condizione di possibilità, in *This man was shot 0.9502 seconds ago* Lynch mostra la non-cronicità dell'estante, il cui scarto è impossibile da collocare temporalmente (non dipinge la morte, ma solo il momento successivo). Inoltre, nella riflessione sostanzialmente real-idealista del Lynch-pittore, possiamo notare come la figura dell'autore – che per un caso come quello di Lynch dovrebbe torreggiare sull'opera – scompaia, fino all'idea che il pittore funga da levatrice (figura che immediatamente colloca il pensiero poetico di Lynch all'interno di una ben determinata impalcatura di pensiero) e che sia il dipinto in sé a creare se stesso, a governare il processo creativo, attirando all'interno del proprio *frame*, della propria cornice, ulteriori idee pittoriche verso il proprio nucleo germinale, fino al completamento dell'opera, come accade per l'individuo biologico, secondo un processo di auto-in-formazione. Nello spazio di gioco del Lynch-pittore, il sogno non coincide con una *Lichtung*, e la *Lichtung*, a rigore, non è né luce né baleno. Se si assume il termine nel senso heideggeriano, essa è piuttosto il *luco*: il luogo che non può essere a sua volta illuminato o oscurato e nel quale luce e tenebra possono effondersi, alternarsi e colludere; non un evento tra gli altri, dunque, ma la condizione di eventualità del loro apparire. Il fulmine blu del Club Silencio può allora essere accostato non alla *Lichtung* stessa, bensì a ciò che in essa balena: un cenno improvviso che dall'apertura ci raggiunge, una discontinuità luminosa che, nella logica figurale di Lynch, interrompe il regime del sogno senza identificare l'apertura con ciò che vi appare. In questa prospettiva, l'immagine lynchiana non rappresenta meramente un accadimento, ma accade entro un'apertura che ne rende possibile il manifestarsi, mentre il baleno è la figura di tale irruzione, non il nome dell'apertura stessa²⁴. La rivelazione come agnizione ci appare intollerabile²⁵.

²⁴ Cfr. Cicero 2024: 17-25, spec. 23-25, sulla distinzione tra *Lichtung* e luce e sul «balenio dell'Ereignis».



Fig. 11 – Rita e Betty durante la scena del Club Silencio.

Mi sembra invece aporetica la posizione di Nochimson, perché l'evento estantaneo non coincide con una percezione del nulla²⁶. Al contrario, si può leggere l'estantaneo come una rottura nel continuum (statico o dinamico che sia) che apre a una realtà del tutto nuova. Nella logica figurale del film, il nulla sembra precedere l'estantaneo, non lo segue. La chiave blu, infatti, appare dal nulla.

In entrambe le opere – ma direi in quasi tutte le opere lynchiane – l'attimo dell'agnizione è fondazione di soggettività, di dualismo, di una nuova temporalità, anche psicologica, come nel caso della scissione identitaria e della fuga psicotica (v. *Strade Perdute*). La non-cronicità provoca una non-cronicabilità (o non-narrabilità cronologica) che porta Lynch ad affrontare nel racconto il tema dell'onirico, luogo di manifestazione più pura della

²⁵ È un meccanismo presente anche in un altro capolavoro contemporaneo, *Oldboy* (Park 2003), dove la scissione di Dae-Su e del Mostro provoca una scissione anche all'interno dello spettatore. Ancora una volta, infatti, l'estantanea agnizione nella sua caratteristica forma speculare è possibilità di ogni dualismo sdoppiante.

²⁶ Nochimson 2013: 120: «He sees the Bardo moment (or its equivalent) when enlightenment might be the result of the perception of emptiness. He sees that those who misunderstand emptiness drop into a lower level of existence. Betty's misprision, cultivated in her by the floor show at Club Silencio, does indeed lead to the radical decay of the tone and substance of her, Rita's, and Adam's lives. However if the characters are stuck in the downward descent into death fostered by the marketplace, we are not».

nullificazione dell'ente che precede l'immagine. Nel sogno noi affrontiamo il nulla dal quale sorgono le nostre rappresentazioni. In *This man was shot 0.9502 seconds ago* affrontiamo l'istantaneo dal nulla della sua temporalità umana²⁷. In *MD* affrontiamo la formalità della specularità analogica, come condizione di possibilità di ogni discorso (e in particolare, della critica dell'industria cinematografica), come condizione dell'evento dissociativo-onirico, come agnizione intollerabile del reale.

In tutte queste opere, ciò che affrontiamo è l'*exaiphnes*.

²⁷ McKenna 2018: 12. McKenna scrive: «Painting is a place [where] things happen there that can't happen anyplace else». Ritengo sia necessario sottolineare il verbo *happen* come facente parte del sostrato terminologico fondamentale per questa ricerca, anche se non etimologicamente centrato nel paradigma inaugurato dall'*exaiphnes*.

Bibliografia

- Benjamin, W. 2017. *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica (1935/36)*, a cura di S. Cariatì, V. Cicero e L. Tripepi, Bompiani, Milano.
- Bertetto, P. 2006. *L'analisi interpretativa. «Mulholland Drive» e «Une femme mariée»*, in *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari.
- Bisoni, C. 2004. *Attraverso Mulholland Drive. In viaggio con David Lynch nel luogo di un mistero*, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli.
- Bottiroli, G. 2007. *I registi sono alleati preziosi. Un'interpretazione di Mulholland Drive di David Lynch*, «Segnocinema» 114.
- Cicero, V. 2024. *Essere e analogia* (2012). Nuova ed. aum., Morcelliana, Brescia.
- Horkheimer, M. - Adorno, Th.W. 1982. *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino.
- Lonati, F. 2022. *We Don't Stop Here. 20 anni di Mulholland Drive*, QuiEdit, Verona.
- Lynch, D. 2006. *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*, Tarcher/Penguin, New York.
- Lynch, D. - McKenna, K. 2018. *Room to Dream*, Canongate, Edinburgh.
- Malavasi, L. 2008. *David Lynch. Mulholland Drive*, Lindau, Torino.
- McKenna, K. 2018. Introduzione, in S. Huijts (a cura di), *David Lynch: Someone Is in My House*, Prestel, Munich.
- Nochimson, M. 2013. *David Lynch Swerves. Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, University of Texas Press, Austin.
- Rodley, C. (a cura di) 1998. *Lynch secondo Lynch*, Baldini&Castoldi, Milano.
- Sartre, J.-P. 2004. *L'immaginazione*, in Id., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano.
- 2007. *L'immaginario*, Einaudi, Torino.
- The Observer. 2002. *Follow David Lynch's clues and win a trip to the real Mulholland Drive*, 20 gennaio, <https://www.theguardian.com/theobserver/2002/jan/20/features.review97>.

Filmografia

- Lynch, D. 1992. *Fire Walk with Me*, Cecchi Gori Entertainment, 2014.
- Lynch, D. 1997. *Lost Highway*, Cecchi Gori Entertainment, 2026.
- Lynch, D. 2001. *Mulholland Drive*, Blu-ray, The Criterion Collection, 2015.
- Lynch, D. - Frost, M. 1990. *Twin Peaks*, stagione 1, episodio 1.
- Park, C.-W. 2003. *Oldboy*.
- Workman, C. 2013. *What is Cinema?*