

L'ESPERIENZA UNICA DI MULHOLLAND DRIVE

CARATTERI GENERALI

“Ci sono molti tipi di film. La maggior parte di essi, oggi giorno, non richiedono molta concentrazione. Ciò mi infastidisce davvero molto. Mi infastidisce il fatto che pensino che il pubblico sia cresciuto non abituato a pensare ed il fatto che le cose gli vengano servite su un piatto d'argento. Le persone amano pensare, siamo tutti dei detective. Amiamo osservare, dedurre. E' stupendo prestare attenzione, ci divertiamo a farlo. E' importante non aver paura di prestare attenzione, non aver paura di usare l'intuito e pensare/ sentire quale strada ci condurrà a qualche soluzione”¹

Mulholland Drive si presenta allo spettatore, anche al più vicino al cinema di David Lynch, o a quello più attento agli elementi del sistema testuale del film, come un'opera sconvolgente e di difficile interpretazione, il cui scopo ultimo appare più lo strabiliante senso di stupore, meraviglia e terrore che producono le vicende del film che non una trasmissione concettuale, messaggio o contenuto che dir si voglia, come riscontro della sofferta partecipazione da parte del pubblico allo svolgimento della storia. Solo grazie all'analisi un'opera complessa e finemente articolata come questa renderà conto dell'incredibile saturazione di significati che propone, al di là delle difficoltà nel districarsi in quest'eccessiva corposità, con cui cioè il discorso dell'autore si costruisce agli spettatori, e potrà segnare un nuovo ed importante traguardo nel percorso cinematografico del regista statunitense, un risultato emozionale unico, per giunta, nella storia del cinema di questi ultimi anni.

Dopo una prima parte solare e avvincente, anche se profondamente circondata di mistero, ne segue nel film una seconda tenebrosa e contorta, a prima vista incoerente con la prima, in cui le notizie apprese precedentemente e le sensazioni ricevute durante le prime due ore di film mutano diametralmente di segno. E' questo il primo, fondamentale spaesamento che si prova nel vedere *Mulholland Drive*: tutto ciò che era familiare, quei personaggi cui ormai avevamo indissolubilmente associato un ruolo ed un carattere, si trasforma in qualcos'altro e ci lascia spiazzati.

A livello psicologico questo ribaltamento è quanto di più strabiliante il film costruisca, specie se a seguito di un coinvolgimento emotivo tanto costante ed efficace; questa è tuttavia una caratteristica di quasi tutte le opere di Lynch, in cui il trasporto dello spettatore è reso da subito

¹ Estratto dell'intervista concessa da David Lynch ad Anna Maria Bahiana per *Bravo Magazine*, n.6, maggio 2002.

intenso non grazie a soggetti di particolare interesse, quanto soprattutto ad una messa in scena di forte impatto visivo e da un incedere degli eventi fluido e pregnante.

La violenza visiva ed affettiva con cui il film si presenta va da subito considerata come il fenomeno imprescindibile da cui partire per analizzarne il funzionamento: la singolarità del procedimento conduce lo spettatore in un “mare emozionale”, lo trasporta in un altro luogo dove restare sedotto ed intrappolato. Tutto accade rapidamente, nella seconda parte del film, non è semplice restare attaccati alla storia, gli eventi sembrano scivolare via, sfuggire al nostro controllo, non voler essere compresi ed interpretati; *débâcles* narrative, montaggio serrato, spostamenti di luogo, scomparse di personaggi e riapparizioni inaspettate: la storia così come ci si era presentata sembra scompaginarsi, sparpagliarsi, perdersi nei meccanismi psichici di un soggetto pensante ignoto.

Mulholland Drive appare poi con evidenza, a chi è solito frequentare il cinema di David Lynch, come una summa di temi cari al regista o contesti emozionali ricorrenti nella sua filmografia: dal ruolo centrale rivestito dal doppio, presente nelle piccole come nelle grandi unità narrative di ogni suo film, alle teorizzazioni sul ruolo della voce e del suono nel cinema, qui rinnovate all'interno di un pensiero articolato e complesso; dall'utilizzo di una sequenza con un incidente stradale, anch'essa presente in ogni suo film e qui punto di non ritorno fondamentale per la storia, al riproporsi sempre più ossessivo dei *fifties*, con atmosfere e musicalità proprie di quegli anni, qui sfondo ai provini di Adam; dal contrappunto comico della gag, usato come volontaria commistione con le tensioni narrative che emergono dalla vicenda, apertura irriducibile verso la sfaldatura surreale, fino alla commozione espressa dai momenti di pianto, scene topiche di rivelazione *patetica* nel cinema del regista e qui sequenze-cardini, proliferanti nel corso del film, con lo scopo di accentuare la portata sentimentale della storia raccontata.

Oltre a vedervi un'enciclopedia dell'intera opera lynchiana, è possibile individuare in *Mulholland Drive* chiare affinità con un precedente prodotto di Lynch, quel *Lost Highway*, anno 1997, in cui il personaggio protagonista (interpretato da Bill Pullman), in attesa di essere giustiziato per un'accusa di uxoricidio, si trasformava, senza alcuna causa apparente, in un altro uomo, ed incominciava una nuova vita, più appagante rispetto a quella precedente. In questa pellicola sono presenti molte componenti e procedure cinematografiche che ne segnalano l'accostabilità con l'ultimo film del regista: la presenza di un doppio personaggio e di due situazioni considerabili l'una come il risvolto positivo ed idealizzato dell'altra; le frustrazioni sessuali del protagonista, motivo delle “fughe psichiche” in cui precipita; il ricorrere di una

figura misteriosa (*Mystery Man*) che sembra dettare l'andamento degli eventi e decidere le sorti del protagonista; dal punto di vista stilistico, la prima attuazione metodica e costante di quei suadenti movimenti di macchina che percorrono i corridoi dell'appartamento di Fred e Renée, sempre compiuti dalla *camera* di Peter Deming, direttore della fotografia anche in *Mulholland Drive*, o ancora l'uso di determinati accorgimenti spettacolari nella messa in scena, come il peculiare utilizzo del suono o dell'illuminazione (ricorrenti poi in molti suoi film), caratterizzanti la singolarità della situazione in cui i personaggi del film si trovano coinvolti.

Attraverso *Lost Highway*, Lynch completa inoltre un tragitto evolutivo intrapreso nel suo primo film, *Eraserhead – La Mente che Cancella* (oggetto di analisi nella seconda parte di questo lavoro), che lo ha portato dalla rappresentazione della nascita filmica, della germinazione del proprio cinema, caduta ancestrale, a precipizio, in un liquido di fecondazione, fino alla scelta di un soggetto femminile come protagonista e centro emozionale del suo ultimo film, passando per l'affermazione di un'immagine della donna vampiresca e pericolosa, insidia per il protagonista, che in *Lost Highway* aveva suggellato un pensiero espresso anche in precedenza da altri suoi film: donna come agente di seduzione e distruzione, pendolo della vicenda, femminile come risvolto drammatico del destino umano del protagonista maschile. *Mulholland Drive* sembra cioè anche in questo senso porsi al termine di una carriera, di una pratica di fare cinema: derivazione ultima, post-moderna (mi si passi l'uso di un termine polisemico ed abusato come questo), che porta alla centralità di una femminilità intesa come nuova chiave di volta per il cinema contemporaneo (non credo sia una coincidenza l'analogo punto d'approdo cui è giunto Quentin Tarantino con il suo recentissimo *Kill Bill*: un autore affine a Lynch per aspetti molteplici e concomitanze storiche in cui presenta il proprio lavoro, che pone al centro del proprio interesse filmico la donna ed il suo mondo, anche se in un contesto e con finalità disparate, e grazie a procedure di messa in scena affatto dissimili).

Il limite interpretativo entro cui confinare l'esperienza estetica offerta da un film di Lynch è stato posto con *Lost Highway* a ridosso dell'immagine, un gradino solo oltre l'accadimento di un'azione sullo schermo: perché e come Fred diviene Pete? Cosa era accaduto "quella notte", citata misteriosamente più volte e di cui si viene a sapere poco o nulla? Come pretendere di comprendere gli eventi?

Lo spettatore, basito, non può far altro che arrendersi all'inconfutabile fascino dell'immagine e non sforzarsi di decodificare i dati propostigli. *Lost Highway* intendeva ottenere esattamente ciò: costringere ad ammettere i propri limiti, permettere di spaziare con la fantasia ma, al dunque, non afferrare nulla di concreto. La logica deduttiva non era il mezzo con cui giungere al cuore

del significato del film: Lynch interrompeva il flusso comunicativo con lo spettatore, lasciava all'immagine il compito di parlare, supplendo ai dialoghi, alle espressioni o alla messa in scena.

In *Mulholland Drive* "il mistero" tanto caro al regista, imprescindibile per la riuscita del film, non viene meno ma si avvicina ad una soluzione, diviene passibile di una spiegazione. Ora è infatti al lavoro una più matura capacità comunicativa di Lynch, grazie alla quale la vicenda narrata non è interamente lasciata alla libera interpretazione dello spettatore, ma risulta arricchita da una serie di elementi testuali che consentono di ricostruirne, nei limiti analitici che ogni opera di questo regista impone, la fabula (a questo proposito rimando all'apertura di un interessante articolo di Adriano Piccardi² in cui viene sintetizzata con grande chiarezza e rigore filologico la fabula del film, il piano della storia così come è avvenuta e non come è poi stata mostrata allo spettatore nel corso del film).

Il rapporto tra le due porzioni di narrato di *Lost Highway* restava poco chiaro e la chiusura del film, che suggeriva una possibile forma circolare della storia, apparente, come sostiene il professor Montani³, non aiutava a collocare i vari pezzi; in quest'ultima opera, al contrario, l'autore offre elementi sufficienti per ricostruire la cronologia degli eventi⁴, e su di essi indugia ampiamente, nel tentativo di facilitare il lavoro logico che lo spettatore deve compiere.

Se ancora *Lost Highway* rimaneva ambiguo riguardo lo statuto da attribuire alle due parti del film (Realtà e fuga psichica? Realtà e sogno? Due mondi paralleli?), lasciando nell'impossibilità di definirle con certezza, al contrario la forma di *Mulholland Drive* suggerisce un confine ontologico entro cui limitare le due grandi porzioni di narrato, risultando passibile di un'analisi maggiormente coerente, capace di spiegare le mutazioni cui si è assistito.

² Cfr. Adriano Piccardi su *Cineforum*, n.413, febbraio 2002, pag.3

³ Cfr. P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999 (in particolare le pagine 92-99).

⁴ E' interessante notare che Lynch, tra gli extra contenuti nel dvd per il mercato americano, abbia fornito dieci indizi per risolvere il suo puzzle narrativo:

1) Prestate particolare attenzione all'inizio del film: almeno due indizi sono rivelati prima dei titoli.

2) Fate caso ad una lampada rossa. 3) Potete ascoltare il titolo del film per cui Adam Kesher sta selezionando le attrici? E' citato ancora? 4) Un incidente è un momento terribile... fate attenzione al luogo dell'incidente 5) Chi consegna una chiave, e perché? 6) Fate caso all'accappatoio, il posacenere, la tazza di caffè 7) Cosa si percepisce, messo in pratica al club Silencio? 8) Solamente il talento ha aiutato Camilla? 9) Fate attenzione a ciò che accade all'uomo dietro il Winkie's. 10) Dov'è zia Ruth?

Questi suggerimenti sono probabilmente indicativi della scarsa tollerabilità del pubblico statunitense nei riguardi degli intrichi diegetici del film, e forse motivo delle dichiarazioni dell'autore verso la stampa dell'intero continente; all'intervistatrice della rivista precedentemente citata, Lynch ha dichiarato: "[...] Ciò che raccomando a tutti è: guardatelo ancora, prestate attenzione, tutto comincia all'inizio, proprio all'inizio. Prima di tutto state attenti – almeno è ciò che a me piace fare quando guardo un film" .

Questa nuova possibilità interpretativa offerta dal cinema di David Lynch deve comunque riconoscere i limiti di una qualsiasi lettura definitiva: permangono infatti nel film elementi del tutto inspiegabili per la nostra logica ordinaria (se si dovesse attribuire un genere, tra tutti quelli che lo contengono, *Mulholland Drive* dovrebbe essere considerato essenzialmente un mystery sentimentale) e non riconducibili all'interno della struttura drammatica che si è riusciti a ricomporre. Prosegue Lynch nella dichiarazione con cui ho aperto il capitolo:

*“Dopo un’esperienza come quella di guardare questo film ogni persona raggiunge una conoscenza intuitiva che può condurre ad una conclusione del tutto personale. Sappiamo molto di più di quanto ammettiamo di sapere o forse abbiamo paura di ammetterlo. E’ fantastico avere qualcosa di astratto di cui poter parlare e su cui trarre le proprie conclusioni. E’ una delle cose che più mi piacciono del cinema – il fatto che esso possa essere questa grande cosa astratta e meravigliosa”.*⁵

Una volta analizzato, il film non perde tutta la propria potenza, mantiene il suo effetto anche dopo ripetute visioni e riesce a contenere efficacemente qualsiasi discorso assoluto sui suoi significati.

SOGNO O REALTA’?

La teoria sostenuta da più parti, e che sarà qui discussa, è che la prima parte del film non sia altro che un lungo, disperato sogno compensatorio fatto da Diane, in cui la donna rivive alcune situazioni reali e si relaziona diversamente con alcuni personaggi, soddisfacendo i propri desideri inconsci e contrastando i propri sensi di colpa.

POSSIBILITA’ ED IMPOSSIBILITA’

Per confermare questa tesi è necessario considerare due sequenze del film, in cui avviene, per così dire, l’entrata e l’uscita dal mondo onirico della protagonista.

La prima è costituita dalla seconda parte del prologo, in cui assistiamo al momento in cui Diane sta per coricarsi, anche se potremo comprendere ciò solo a posteriori: questa soggettiva (come anticipato nella sinossi), che termina con la macchina da presa che cade sul cuscino, come l’avvicinamento ad un ingresso verso un’altra dimensione, segna proprio l’inizio del grande gioco

⁵ *Ivi*

di spostamenti di ruoli e di eventi cui assisteremo. Come sottolinea Adriano Piccardi nell'articolo già citato, *“occorre prenderla ‘alla lettera’ nella sua natura di inquadratura, elemento linguistico su cui Lynch, in quel preciso momento, intende esercitare il suo controllo saggiandone (e forzandone) la ‘tenuta’, formale e narrativa, se si può considerarne la narratività, per così dire, in astratto: disponibilità narrativa, apertura a legami che verranno”*⁶; è cioè un tentativo, quello operato da Lynch, un modo per svelare senza dire nulla troppo chiaramente, nascondendo la reale portata del momento cui si sta assistendo, un momento essenziale per dare poi senso all'intreccio del film. I colori delle lenzuola e delle coperte, così accesi ed inconfondibili, costituiranno i soli dati validi come codice d'accesso all'ordine della fabula: una volta usciti dal sogno, sarà proprio il particolare cromatico del letto di Diane a consentire di stabilire il primo legame utile (anche se, probabilmente, di questa piccola, breve scena, è probabile che ci si sia allora dimenticati).

La seconda sequenza che ci consente di attribuire uno statuto di oniricità alla prima parte del film è posizionata subito dopo l'apertura del cubo blu e la comparsa inopinata della zia Ruth nella stanza. Con una dissolvenza, accompagnata da un marcato inserto sonoro che sottolinea il passaggio ambientale, si attraversa il corridoio dell'appartamento a Sierra Bonita, giungendo nella camera da letto: qui, immobile, giace il corpo senza vita di Diane, così come lo si è veduto poco prima; un'altra dissolvenza e si scopre che ad aprire la porta è stato il cowboy che ora, rivolgendosi a lei, le dice di svegliarsi; altra doppia dissolvenza, inizio del commento musicale, alcuni rintocchi alla porta del bungalow e, con una dissolvenza più lunga (come prodotta da raggi di sole che filtrano dalle finestre) avviene il risveglio di Diane, che pur dormendo nella stessa posizione che assumeva da morta, indossa una camicia da notte grigia (l'altra sembrava più scura) ed è sdraiata su un letto che appare meno disfatto che in precedenza.

Il sogno, oltre a porsi come l'ambito entro cui confinare la prima porzione di narrato, costituisce poi un tema che ricorre più volte all'interno dei dialoghi: oltre alla sequenza in cui Dan scopre dietro il ristorante il mostro dei suoi incubi, è impossibile non notare alcune frasi sintomatiche, giocosamente inserite da Lynch in alcune battute, come quando Betty afferma di essere arrivata in un “posto da sogno” o Rita spera che “il sonno” la aiuti a ricordare; è poi durante la notte, in uno stato di dormiveglia quasi ipnotico, che quest'ultima pronuncia le frasi sconnesse che porteranno le due al Club Silencio.

Ciò che rende tuttavia impossibile la consapevolezza che si stia assistendo ad un sogno durante la visione del film è proprio la particolare collocazione che Lynch assegna ad esso ed il tipo di

⁶ Cfr. Adriano Piccardi, *cit.*, pg.4.

messa in scena con cui ne visualizza il contenuto: non si nota nessuna distorsione del dato reale, ne' si impone una soggettività narrante così forte da far pensare alla materializzazione di immagini psichiche; ciò accade al contrario nella seconda parte, in cui le allucinazioni di Diane e i continui flashback complicano la leggibilità del narrato ed alterano la continuità temporale, anomalie che sembrano cioè proporre una "rielaborazione" di elementi della prima parte, grazie a processi onirici che, stando alla teoria suddetta, avrebbero dovuto presiedere alla formazione delle storie "slegate" seguite in precedenza, nella prima porzione di pellicola e non nella "realtà" di Diane.

Nei pochi, confusi minuti finali, si assiste invece ad un lavoro di *condensazione* (suntivo di fatti importanti degli ultimi giorni di vita della donna), *spostamento* (cambiano nomi ed ambienti ad essi associati precedentemente, elementi minori che acquistano un peso rilevante) e "*raffigurabilità*" del contenuto onirico, frutto del lavoro psichico, vigile e non, della protagonista (la quantità di allucinazioni da lei prodotte), operazioni che mettono radicalmente in crisi l'assunto teorico da cui si era partiti. Tali visioni inoltre, in particolare l'immagine dell'anziana coppia miniaturizzata, si presentano attraverso un'alterazione del dato visivo e sonoro propri delle raffigurazioni oniriche, prodotte da quello stato distorto che spesso i contorni delle figure nei nostri sogni assumono, inducendo in noi stupore ed ancor più spesso un terrore cieco (come alla stessa Diane).

In questo lungo e tormentato sogno Diane vedrà anche se stessa morta, esattamente nella posizione in cui il suo corpo si accasperà sul letto nella realtà: premonizione nefasta, consapevolezza che quella è per lei l'unica fine possibile, o forse la distinzione tra sogno e realtà non è così netta come si potrebbe pensare? Nella caoticità estrema con cui si presenta ad un primo approccio l'opera di Lynch, questa pre-visione non viene probabilmente neanche letta in tutta la sua complessità, viene unicamente abbandonata tra le non-possibilità. Essa invece, e qui rientriamo tra le possibilità, è forse un elemento che più di altri avvalora l'assunto di partenza, essendo infatti un procedimento psichico proprio di ogni lavoro onirico e di ogni ricordo successivo al sogno fatto, la sensazione cioè di profezia che assume, a posteriori, una figurazione onirica che noi crediamo ci abbia anticipato un incontro o un avvenimento reale del giorno dopo, ma che in realtà è frutto unicamente del nostro lavoro vigile di rielaborazione⁷. Nel nostro caso non credo si possa attribuire a questo strepitoso evento (reso ancor più sconcertante dalla particolare collocazione che il sogno assume nello sviluppo diegetico del film, permettendo

⁷ Anche lo stesso Freud attribuisce ai sogni profetici un valore a posteriori, un'attribuzione analoga alle forme di censura "grazie a cui il sogno può penetrare nella coscienza".
Si veda l'appendice de "*L'interpretazione dei sogni*" - "Un sogno profetico realizzato".

cioè a Diane di “godere” della vista del proprio corpo in uno stato di putrefazione, addirittura giorni dopo il proprio suicidio) un carattere profetico; credo piuttosto che a causare questa visione sia la violenta e masochistica pulsione desiderante della donna di realizzare visivamente, e successivamente anche nella pratica, la propria morte: vedere il proprio cadavere come altro da sé e poi suicidarsi sottolinea così sia la forza persuasiva che il sogno è capace di esercitare sulle azioni diurne, sia al contempo il sotterraneo ed inconsapevole desiderio di togliersi la vita espresso da Diane, coperta dalla censura onirica attraverso lo spostamento delle personalità e dei nomi delle donne (ma questo si vedrà in seguito).

Infine come bisogna considerare la breve sequenza, la prima dopo l’apertura del cubo, in cui la zia Ruth torna nella sua stanza da letto e sembra controllare che tutto sia in ordine? Pascal Couté, nel suo illuminante saggio sul film, non risponde e si limita a riconoscere lo statuto ambiguo ed indefinibile di questo passaggio⁸, ma ciò non può bastare: sulla scia delle nostre considerazioni, tale sequenza può essere interpretata come un ulteriore elemento di confusione inserito appositamente da Lynch, come a volerci dire che non è successo nulla, che in realtà la zia ancora deve partire e che sta concludendo un ipotetico giro delle stanze iniziato quando era rientrata in casa per prendere le chiavi, mentre Rita era nascosta sotto il tavolo della cucina. Essa quindi non rappresenta un ostacolo alla nostra interpretazione, si pone piuttosto come un’anomalia, una provocazione, un momento di stasi in un punto del film in cui la tensione è al massimo e lo spettatore, anche se inavvertitamente, presagisce l’incombere di uno sconvolgente mutamento narrativo.

Insieme a queste, Couté segnala tra le “impossibilità” (e mi rifaccio alla sua dicitura per rimarcare il mio debito teorico nei suoi confronti) anche l’aneddoto riguardo la separazione dalla moglie che, durante la cena, Adam racconta ai suoi ospiti; veniamo qui infatti a sapere che il regista si è lasciato con la moglie dopo averla trovata a letto con l’uomo della piscina, ma come ha fatto Diane a mostrarci la scena se ad essa non aveva potuto assistere? In contrapposizione alle perplessità di Couté⁹, la si dovrebbe piuttosto considerare una rielaborazione onirica di ciò

⁸ « La ‘zia di Betty’ entra allora nella stanza, la percorre brevemente con lo sguardo, l’aria vagamente inquieta ed attonita. Il film non può porsi qui nella realtà, poiché in questa si apprende più in là che la zia di Diane è in effetti morta alcuni anni prima. Ma questo piano può difficilmente appartenere al sogno, poiché in questo la ‘zia di Betty’ è partita in viaggio. Sarebbe repentinamente tornata? Niente lo indica nel film, ed inoltre il suo ingresso sulla scena non sembra indicare un qualsivoglia improvviso ritorno a casa: la ‘zia’ sembra piuttosto trovarsi naturalmente a casa sua ed essere entrata in scena dopo aver sentito un rumore (quello provocato dalla scatola blu che cade?). Questo breve piano, mettendo in scena un personaggio del film, sembra non appartenere a nessun livello del film, ed è tanto più enigmatico quanto sembra particolarmente anodino ».

Cfr. Pascal Couté in *Eclipses*, numero 34, 2002, pag.42.

⁹ « Il racconto di Adam sembra rispondere a ciò che lo spettatore ha appreso in precedenza nel film, quando in effetti il personaggio, lui, non ha vissuto (almeno nel disegno del film) gli avvenimenti ai quali fa allusione. Il

che la donna, distrattamente, mentre beveva il suo caffè, aveva udito quella sera (rendendo a noi nota tale ambiguità permettendoci di ascoltare solamente il termine del racconto di Adam): un procedimento alquanto normale nell'ambito delle rielaborazioni psichiche della notte, certamente meno particolare di altri meccanismi sviluppati dal cervello di Diane. Di certo posso convenire con Couté sul fatto che qui sia in funzione uno spostamento significativo nel sistema di focalizzazioni proprio del film, per cui Adam adotta davvero, incredibilmente, il punto di vista dello spettatore (e lo faceva anche subito prima, presentando la madre a noi tutti, che la avevamo conosciuta come tutt'altra persona), raccontando ciò che tutti noi abbiamo già visto accadere, ma perché considerarla un'impossibilità? Se Diane aveva ascoltato il suo racconto essa sembra semplicemente, sul piano della storia, essere una visualizzazione, assurda e dalla veridicità imperscrutabile (in quanto lei non aveva assistito fisicamente alla scena...) di qualcosa che automaticamente le è passato dall'orecchio al cervello, e che si è trasformato per noi, spettatori della sua storia, in una divertente scenetta in puro stile surreale da "slapstick comedy".

IL SOGNO DI DAN

La sequenza numero 7, in cui due uomini discutono seduti ad un tavolo del ristorante Winkie's, merita di essere considerata isolatamente.

Nel raccontare il suo sogno ed il terrore provato nel vedere quel volto, Dan si propone come il primo sintomo di anomalia della vicenda. Quando in seguito scopriamo che, nella realtà, egli è solo un uomo presente nel locale, e che la sua paranoia è stata costruita dalla mente sognante di Diane, ci sforziamo di capire perché un personaggio come tanti abbia acquisito un peso narrativo così consistente. Raddoppiando il proprio sogno ed inserendo, all'interno di esso, la presenza del misterioso barbone, Diane crea una falsa pista e al contempo suggerisce allo spettatore una possibile natura simulacrale della supposta realtà, che meriterebbe di essere considerata come un rovescio, un riflesso speculare di un sogno altrui. Dan dice infatti che è il secondo che fa, identico, e che nel sogno Herb si trova di fronte alla cassa, proprio dove egli lo vedrà, immobile, prima di seguirlo nel retro del ristorante.

racconto di Adam tratta in qualche modo l'ordine narrativo come fosse l'ordine diegetico, confondendoli mentre sono diversi. O ancora, Adam adotta furtivamente il punto di vista dello spettatore, continuando a comportarsi del tutto come un personaggio. »

Pascal Couté, *cit.*, pag.44

Ad una prima analisi si potrebbe supporre che egli si trovi in quel momento all'interno del proprio sogno, e stia confondendo esso con la realtà (solo in questo modo si può motivare l'assurda visione nel retro): un'ipotesi che non può ovviamente coesistere con il nostro assunto teorico iniziale, egli è infatti frutto dell'attività onirica di Diane, che nel proprio sogno lo eleva a personaggio autonomo, parlante, artefice di questo breve brano surreale.

Ma se allora quello è il sogno di Diane, perché questo racconto e perché quell'invenzione? La donna ha solo visto per un momento quell'uomo nel Winkie's, incrociando il suo sguardo, quindi lo ha reso protagonista di quest'episodio, costringendolo a giocare un ruolo di primissimo piano nell'economia generale della pellicola: l'episodio disloca infatti l'attenzione dello spettatore già all'inizio della storia, aumenta la tensione attraverso un'angosciosa messa in scena (macchina a mano tremolante nel campo/controcampo, recitazione sopra le righe, montaggio, come poi per tutto il film, lento ed ansiogeno), attivando di rimbalzo due centri, uno stilistico e l'altro contenutistico, centrali per l'analisi del film: la morbosa e iperattiva dinamica visiva di Diane, grazie a cui è in grado di operare gli stravolgimenti mirabili prodotti dalla vicenda, ed una prima tematizzazione di quello che, in forme differenziate, si può considerare il grande nucleo di questo film, e cioè il raddoppiamento/moltiplicazione di elementi diegetici eterogenei.

Più singolarmente ed in profondità, questo segmento suggerisce, al di là degli snodi diegetici e le motivazioni narrative rinvenibili per giustificarlo, l'ambivalenza, la doppiezza e l'*indiscernibilità* proprie dell'immagine stessa. Gilles Deleuze, nel suo secondo libro sul cinema¹⁰, giunge a ritenere duplice, fatta di una parte reale e di una immaginaria, l'immagine stessa, *immagine cristallo* secondo la sua definizione, in cui i due aspetti dell'oggetto visto si fanno mutevoli ed intercambiabili.

E' il passaggio da un dato che nell'immagine si dà per certo al suo opposto pensabile e possibile, ipotetico. E' la riflessione di Deleuze come conseguenza delle tesi di Bergson da cui egli parte, secondo cui il tempo che passa, infinitamente contratto nelle proprie unità minime, arriva a rendere impossibile separare l'attimo che deve venire da quello che è già stato, creando una sovrapposizione totale, indistricabile, tra ciò che è accaduto e ciò che potrebbe accadere. E' la dinamica stessa del *déjà-vu*, immagine attuale, contemporanea del presente, ed immagine virtuale, ricordo istantaneo o sensazione di ricordo che si attacca al presente; l'immagine può divenire, nel caso del *cristallo*, un'immagine in cui il fondo netto inizia a sfocarsi, in cui il tempo si contrae fino a presentarsi come una lastra sottilissima e trasparente, ed in cui la percezione stessa dell'oggetto si sfalda e non offre le certezze di un'immagine altresì chiara.

¹⁰ Cfr. Gilles Deleuze, (trad. It.) *L'Immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano, 1989

Percezione e ricordo, attualità e virtualità, aspetti che costituiscono una *presupposizione reciproca*: l'apparizione del mostro/barbone da dietro il muro squarcia il tessuto filmico sul piano della percezione e dell'attendibilità, si pone come un'*immagine cristallo*, tratto inconfondibile che il sogno ha fatto il proprio ingresso nella realtà, rendendone i confini fragili ed inattendibili.

Da quell'evento, che pur resta confinato nella diegesi e si pone come un interrogativo insoluto fino alla fine del film (e di cui con difficoltà si potrà fornire una spiegazione plausibile a posteriori, al pari della strana soggettiva che ci conduce nel mondo onirico di Diane), si dipana la doppia ed ambivalente presentazione dell'immagine di *Mulholland Drive*: doppiezza strutturale onirica, organizzata e resa possibile dalle scelte narratologiche dall'autore o alternativa indecidibile tra due universi paralleli *coalescenti*, ancora per usare le parole di Deleuze, impossibili da definire perché porzioni mutevoli della stessa immagine cristallo?

TEMPO DEL RACCONTO E DEL SOGNO

Dimentichiamo per un momento l'ipotesi che Diane si corichi e si addormenti, supponiamo in pratica che il rapporto fin qui considerato tra le due parti di film non sia quello tra il sogno e la realtà ma un altro possibile, un altro qualsiasi. In questa direzione, molta critica (specie negli USA) ha tentato di interpretare l'intero film come una allucinazione/produzione mentale di Diane (per Philip Lopate le possibilità sono molteplici, ed egli si limita ad elencarle, avallando implicitamente la nostra teoria, anche se a suo dire troppo semplice¹¹), come il frutto del lavoro psichico della donna o il ritratto dell'universo mentale in cui ci introduce, in cui tempo e divisioni cronologiche perdono di consistenza, permettendo sguardi metafisici verso altrove possibili.

¹¹ "Ci sono diverse possibilità, ed essendo un incurabile razionalista mi sento obbligato ad enumerarle.

1) E' stato tutto un sogno, come siamo soliti dire alla fine dei nostri temi alla scuola elementare. Questa è la spiegazione più consistente e completa ma non ci porta molto lontano. Essa riduce semplicemente tutti i fenomeni sullo stesso piano. 2) E' un misto di sogno e realtà. Secondo questa ipotesi alcuni personaggi verrebbero trasformati e verrebbero attribuite loro altre funzioni. Perciò la domanda resta: quale parte o parti rappresentano la realtà che la mente sognante sta riproducendo? 3) Le due tracce narrative esistono come universi paralleli. Non capisco mai che cosa significhi questa spiegazione e la considero come ultimo ripiego. 4) Quando vediamo Betty masturbarsi nella seconda parte, ciò ci suggerisce che tutta la trama potrebbe consistere nelle sue fantasie onanistiche. Ma un altro modo di porre la questione è: se tutti gli eventi che noi vediamo sono soggettivi, si tratti di sogno o incubo, di quale coscienza soggettiva sono espressione? Di Betty, di Lynch, di Rita, o di tutti loro? (Nella terapia Gestalt ti insegnano che tu sei ognuno e ogni cosa, nel tuo sogno. Come potrebbe essere altrimenti?). Forse non importa, se ti arrendi al film, esso diventa il tuo 'universo parallelo'."

Cfr. Philip Lopate in *Film Comment*, September/October 2001

Lynch invece, forse anche troppo didascalicamente, punta ad allontanare lo spettatore da questa strada, fornendo una serie di indicazioni visive, dislocate nei minuti finali, che permettono di rimediare a quella che a molti è parsa un'anacronia irriducibile.

Dopo il risveglio di Diane, la vicina entra in casa sua per recuperare alcune cose, tra le quali anche un posacenere a forma di pianoforte. Accanto ad esso c'è una chiave blu, versione normalizzata della bizzarra chiave rotondeggiante trovata da Betty e Rita nella borsetta di quest'ultima. Questi due elementi, afferma Couté, *“sono i due punti di riferimento temporali essenziali, l'assenza del posacenere e la presenza della chiave indicano che il racconto è al presente, quando al contrario l'assenza della chiave e la presenza del posacenere sono i segni di un ritorno al passato”*¹².

Così quando Diane, preparato il caffè, scavalca il divano e trova Camilla, il movimento di macchina che il regista realizza, finendo con l'inquadrare insistentemente il posacenere poggiato sul tavolino, assolve esattamente questa funzione: è un flashback, il primo in ordine cronologico tra quelli che ci verranno mostrati e che ci sveleranno il rapporto tra le due nell'ordine della realtà. Lynch, come si nota, non utilizza nessuno strumento di punteggiatura cinematografica per svelare questo passaggio temporale: oltre ad insistere sul posacenere, si limita a vestire Diane diversamente e a farle tenere in mano un bicchiere al posto della tazza di caffè.

A questa prima digressione seguono altri flashback, come questo privi di un qualsiasi tratto che ne connoti la natura: Adam e Camilla mostrano il proprio rapporto baciandosi sul set, osservati da Diane; la litigata tra le due donne sull'uscio dell'appartamento di Diane e la scena di masturbazione seguente; la telefonata e l'invito, la limousine che percorre la Mulholland drive e quindi la cena a casa di Adam, con tutte le terribili umiliazioni che Diane è costretta a subire; infine l'incontro della protagonista con Joe per commissionargli l'omicidio di Camilla. Dopo quest'efficace sintesi del “vero” rapporto tra le due donne, torniamo al tempo reale ed alla disperazione di Diane: sul tavolo, infatti, non c'è il posacenere ma la chiave blu, che essa fissa insistentemente.

Lynch piega il tempo diegetico ai suoi scopi, rende tutto estremamente difficile da interpretare ma al contempo giunge ad offrire una chiave di volta per risolvere questo puzzle finemente costruito. Tuttavia, e questo è il mio personale contributo all'analisi sulle impossibilità sviluppata da Pascal Couté, la quantificazione del tempo trascorso diviene problematica se riferita al sonno di Diane, al calcolo di quanto tempo la donna abbia trascorso a letto.

¹² Pascal Couté, *cit.*, pag.41

Se l'ipotesi del sogno fosse in qualche modo confutata, ci troveremmo nella situazione di dover considerare le due parti del film come realtà parallele, universi alternativi che si incrociano per un qualche malfunzionamento, permettendo "casualmente" a Diane di vedere se stessa addirittura alcuni giorni dopo il proprio suicidio; così la vicina che non la vede da qualche giorno e che poi la sveglia per riprendere le proprie cose sembra giocare la parte di un cronometro, che azzeri il possibile sviluppo "alternativo" che la vita della donna, sotto mentite spoglie, aveva assunto, riportando il timer al momento del risveglio. Ma se risveglio c'è stato, Diane si è anche addormentata ed allora, inevitabilmente, quello che si è visto era un sogno e non un mondo parallelo (o stato ipnotico che dir si voglia), altrimenti a che scopo Lynch avrebbe cercato così palesemente di aiutarci a ricostruire l'ordine degli eventi?

Il tempo del sonno non si quantifica tuttavia in maniera così semplice come si potrebbe credere. Due uomini in abiti scuri ritornano più volte, prima passando nei pressi del 1612 di Havenhurst, poi fermi davanti al residence Sierra Bonita, minacciosi, nel corso del film: sono sulle tracce di Rita e dei soldi contenuti nella sua borsetta, o forse sono due agenti sulle tracce di Diane? Un dubbio che non sussiste, dato che sono presenze all'interno del sogno, quindi non possono essere poliziotti in cerca di Diane. Essi andrebbero piuttosto visti come rielaborazioni oniriche di agenti reali, temuti dalla donna, che si aspetta di essere rintracciata dalla polizia. I rintocchi finali alla porta del suo bungalow (dalla quale, miniaturizzati, entreranno i due vecchietti) ci fanno però pensare che degli agenti siano risaliti a lei (la vicina infatti le aveva detto: "*quei due agenti sono tornati a cercarti*") e che siano venuti ad arrestarla: com'è possibile che la abbiano già rintracciata se quello, presumibilmente, è il giorno seguente l'omicidio? E' impensabile che in così poco tempo siano giunti sulle sue tracce...

Questa è una semplice supposizione, in quanto non abbiamo elementi per stabilire quanto tempo sia trascorso; la logica ci suggerisce che l'omicidio debba essere avvenuto la notte precedente o comunque poco tempo prima: la chiave blu, il segnale dell'esito positivo dell'operazione, è infatti ancora lì, Diane la fissa come se fosse la prima volta che la vede, è impossibile pensare che siano passati dei giorni. Tuttavia la vicina, quando entra in casa, comunica a Diane che gli agenti "sono passati di nuovo a cercarla", il che c'induce a pensare che forse Diane abbia dormito molto, dopo aver assoldato il killer Joe, forse anche più di ventiquattro ore (paradossalmente, un elemento all'interno del sogno ci suggerisce questa possibilità: a Betty e Rita, la vicina aveva confessato che Diane erano "*già un po' di giorni che non si vedeva in giro*"). Dobbiamo in altre parole giungere alla conclusione che, con tutta probabilità, il sogno combaci temporalmente con la sua durata reale, quei tre o quattro giorni

nei quali si sono svolte le vicende della prima parte, come se effettivamente Diane abbia “vissuto” quegli eventi, dislocati più in una dimensione parallela, in un certo senso, che non unicamente nel suo cervello: una caoticità tipicamente lynchiana, che ci ricorda ancora una volta come il sogno, comprovata forma complessiva per definire la prima porzione di film, venga utilizzato dal regista come spazio mentale e non fisico, alternativa possibile per offrire una seconda chance alle disgrazie di una vita. Non c'è alternanza ma complementarità tra le due sfere attorno a cui ruota la vicenda del film. Quest'asserto non deve tuttavia trarre in inganno: Lynch s'interessa del sogno in maniera personale, mostrandolo come una porzione di realtà e distorcendone le caratteristiche costitutive, come abbiamo fin qui indagato, ma questo non significa che voglia negarne l'utilizzo che ne fa, camuffarne cioè i termini di applicazione. Ancora una volta, il sogno è *senza dubbio* il confine ontologico della prima parte di film ma potrebbe anche non esserlo, al pari di un *Lost Highway*, se Lynch non avesse insistito per imporci questa lettura dei fatti, obbligandoci, e seducendoci con la forza dell'enigma-immagine, a seguirlo sul terreno dello spostamento dal sogno alla realtà. La sua strategia ha come scopo ultimo invece, paradossalmente, quello di rafforzare la dimensione stessa del sogno, equiparandolo ad un dato reale, ad un possibile sviluppo alternativo nella vita di Diane, nel tentativo di rendere più consistente, *reale*, la descrizione del personaggio protagonista.

Confessava anni prima Lynch a Chris Rodley:

“[...]il sogno è andato in scena solo per quell'individuo, per il quale possiede un'unicità ed una potenza estreme. Tuttavia, lavorando con i suoni, con le situazioni e col tempo si può andare molto vicino ad una sua ricostruzione a vantaggio di qualcun altro, tramite il film”¹³.

PERSONAGGI E NARRAZIONE

Il sogno si pone quindi come la forma grazie a cui la prima parte acquista significato nei confronti della seconda (e non il contrario, perché dobbiamo considerare gli spostamenti che si operano nel sogno rispetto alla realtà): in base a questo presupposto, solo analizzando i mutamenti caratteriali dei protagonisti potremo comprendere come e perché essi abbiano avuto luogo proprio nella mente della sognatrice Diane.

¹³ Cfr. (trad. It.) Chris Rodley, *Lynch secondo Lynch*, Baldini&Castoldi, Milano, 1999

DESIDERIO E SENSO DI COLPA

Il rapporto tra Betty e Rita, che abbiamo conosciuto essere appassionato e coinvolgente, nella realtà risulta invece molto teso, per non dire prossimo alla rottura: Diane, innamorata follemente di Camilla, assiste al suo tradimento e alla nascita della sua nuova relazione con Adam; divorata dalla gelosia, umiliata pubblicamente, assolda un killer per fare fuori la sua ex amante, pagando poi la sua scelta con un senso di colpa lancinante che la spingerà al suicidio.

Se quindi nella realtà Diane è tradita ed offesa, oltre che essere professionalmente una fallita (è grazie a Camilla che ha potuto partecipare ad alcune produzioni), all'interno del sogno essa costruisce per sé un personaggio idealizzato diametralmente opposto, una giovane e brillante esordiente che rappresenta tutto ciò che non è stata nell'ambiente del cinema; appaga così il suo desiderio profondo di avere un'altra chance nel mondo di Hollywood che non ha mai provato stima nei suoi confronti. Supera brillantemente un provino ed assiste alla selezione di Adam durante le prove sul set di *Silvia North Story*, lo stesso in cui incontrò, nella realtà, Camilla (una rivelazione che fa a tutti noi durante il party a casa di Adam): allora fu però quest'ultima ad avere la parte e Diane venne scartata, nonché umiliata, dal regista Bob Brooker (lo stesso che durante il provino le rivolge strani ma convinti complimenti). Ponendo Camilla Rhodes come la scelta imposta da una produzione "mafiosa", Diane punta a riscattare se stessa dalle delusioni subite: tenta cioè di consolarsi dall'amarezza per quella parte che lei tanto voleva e che non le fu assegnata.

Anche dal punto di vista sentimentale Diane ribalta il proprio rapporto con Camilla: non è più lei ad essere succube del fascino della mora ma Rita, vittima di un incidente stradale, senza memoria ed inseguita da loschi figuri, costretta a chiedere l'aiuto di Betty per scoprire la sua vera identità. Anche qui la mente di Diane mira a conseguire il medesimo risultato: senza di lei infatti Rita sarebbe catturata e probabilmente uccisa dagli uomini che la minacciavano all'interno della limousine; recitare invece il ruolo di colei che decide della vita e della morte di Camilla rappresenta il pieno appagamento del desiderio di potere e possesso della propria amata. Analogamente, Adam viene punito per averle sottratto Camilla: laddove nella realtà risulti essere uomo sicuro nella gestione del set, perfetto padrone di casa, regista affermato e soprattutto amante capace, nel sogno viene trasformato in uno sfortunato *looser*, che viene espropriato da enigmatici boss del film che deve dirigere, costretto ad accettare un'attrice che non vuole, privato del proprio conto in banca ed infine tradito e messo fuori casa dalla moglie. Il racconto proposto nel sogno da Diane funziona qui in perfetta comunione d'intenti con il

regime scopico che ne presiede la formazione: da personaggio attivo, “*che si pone come fonte diretta dell’azione e che opera dunque, per così dire, in prima persona*”, Adam si trasforma in un vero e proprio personaggio passivo, “*che subisce l’iniziativa altrui e che dunque appare più come un terminale dell’azione che come sua fonte*”¹⁴, e che reagisce in maniera violenta e puerile (colpendo la limousine dei fratelli Castigliani con la propria mazza da golf e versando vernice rosa nella scatola dei gioielli della moglie Lorraine) alle sfortunate disavventure che Diane lo costringe ad affrontare.

Oltre ai tre protagonisti, numerosi altri personaggi subiscono all’interno del sogno spostamenti rilevanti e motivabili.

Coco, la madre di Adam (che come il figlio mantiene lo stesso nome) che tanta, impietosa compassione aveva mostrato nei confronti di Diane, mantiene un ruolo “materno”, protettivo, trasformandosi nella donna che permette “praticamente” a Betty di sistemarsi in casa della zia e che la introduce negli studi della Paramount, oltre ad intervenire tempestivamente durante l’inquietante visita di Louise Bonner. Una qualsiasi biondina senza nome, utilizzata da Camilla per far ulteriormente ingelosire Diane durante la cena, diviene la Camilla Rhodes di *Silvia North Story*: uno spostamento che può essere spiegato unicamente tramite la dinamica dello sguardo che permette la rielaborazione psichica delle immagini focalizzate dagli occhi di Diane.

E’ questa stessa logica che determina la presenza di altre due figure notate durante la cena dalla donna, l’uomo che diventerà nel sogno uno dei due arroganti produttori e l’ambiguo Cowboy, un volto ed una silhouette intravisti quella sera da Diane: è stato sufficiente uno sguardo conturbante, torbido ed intenso, a trasformare un anonimo invitato nel boss delle produzioni Luigi Castigliani, così come solo aver intravisto una figura in abiti western sul fondo della sala è bastato a mutare quell’uomo nel Cowboy del sogno, lo sfuggente emissario dei fratelli Castigliani che impone Camilla Rhodes ad Adam.

Allo stesso modo, i due sconosciuti visti nel ristorante Winkie’s mentre sta assoldando Joe per uccidere Camilla acquistano nel sogno un peso specifico per lo sviluppo della storia: la cameriera Betty, semplice e graziosa, diverrà per la sognatrice Diane sinonimo di purezza (e da lei prenderà il nome, identificandola come il simbolo della propria innocenza perduta), mentre Dan, uno sconosciuto in piedi di fronte alla cassa, si trasforma in un allucinato sognatore, terrorizzato dai propri incubi. Unico personaggio, tra tutti quelli presenti in entrambe le porzioni di narrato, che non conosce distorsioni d’alcun tipo è la vicina di Diane, la donna con cui ha scambiato l’appartamento, che la sveglia e recupera, come già detto, le proprie cose: nessuno spostamento

¹⁴ Cfr. Casetti F. – Di chio F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990, pag.172

ed identiche fattezze, una similarità che ci permette da subito di fare collegamenti e d'iniziare a comprendere, nell'incomprensione che inizia a turbarci, ciò che in seguito accadrà.

Insieme a realizzare i propri desideri più nascosti, il sogno permette anche a Diane di espiare il proprio senso di colpa per aver fatto uccidere Camilla: consente alla donna di scampare al terribile incidente iniziale e rende il killer Joe protagonista di mille peripezie, tentando cioè in tutti i modi, oltre che di intaccarne l'immagine di efficiente esecutore, di impedire che la stessa Rita venga rintracciata. E' lo stesso senso di colpa che la donna prova nel sogno, dopo aver distrutto la vita sentimentale e professionale di Adam, a spingerla nel tentativo di recuperare alla situazione terribile in cui ha gettato il suo personaggio: l'ultimatum/salvezza inoltrato dal Cowboy potrebbe essere così interpretato come frutto del pentimento di Diane per avere reso Adam vittima di tali peripezie. Allo stesso modo, la terrificante visione finale che la spingerà al suicidio è chiaramente (si veda l'analisi della sequenza nell'ultima parte) una concrezione figurale del lancinante senso di colpa che la colpisce nell'apprendere che Camilla è stata uccisa. Ma questo non è più il sogno, questa è la disperata realtà di Diane Selwyn, una realtà in cui il senso di colpa non si fa meno persuasivo che nelle vicende orchestrate per appagare i propri desideri nel sogno.

IL "NARRATORE" DIANE E IL SUO SGUARDO

Diane utilizza il proprio sguardo insistentemente, "fotografa" durante il giorno immagini e situazioni riproponendo, all'interno del tessuto testuale onirico, tali elementi, utilizzando un filtro interpretativo conseguenza dei propri desideri e del proprio particolare punto di vista.

La vediamo silenziosa osservare attentamente (durante la cena, nel ristorante Winkie's, seduta sul divano nel finale, nel grande letto della zia prima della scena d'amore), somatizzare nel profondo tutte le immagini che attraversano le sue pupille, facendole proprie e riutilizzandole per creare la sua storia e la sua versione dei fatti: una storia in cui tutto va nel verso giusto, in cui è lei a dettare stile e contenuto, che la vede finalmente protagonista. Grazie a questa sua peculiare capacità visiva, il mondo del sogno creato risponde a precise dinamiche di focalizzazione narrativa: è dal punto di vista di Diane che dobbiamo considerare l'evoluzione del racconto (in entrambe le parti), è lei cioè il terminale da cui si organizza la narrazione in tutto il film.

Questo percorso narrativo appare così come lo sviluppo tipico di ogni storia in cui un soggetto brami l'oggetto del proprio desiderio e la possibilità di possederlo, in cui cioè la prospettiva narrativa adottata delinea l'assunzione di un "punto di vista" inteso nel triplice significato attribuitogli dalla narratologia: letterale (attraverso gli occhi di qualcuno – *percezione*), figurato (attraverso la visione del mondo di qualcuno – *Weltanschauung*) e traslato (nell'interesse o il vantaggio di qualcuno - *utilità*¹⁵). Nel nostro caso, il "narratore" Diane si priva unicamente di rivelarci la propria "visione del mondo", il proprio contributo concettuale, avvalendosi però sia della funzione letterale del punto di vista sia di quella traslata, che le permette di costruire la diegesi secondo le pulsioni che ne muovono l'operato. Il vantaggio ottenuto dal piegare la realtà ai propri desideri procurerà però a Diane solo una lancinante, terribile disperazione, la scoperta della finzione e dell'inutilità dei suoi tentativi dirotteranno cioè la vicenda verso un tragico epilogo.

Tuttavia la storia di Betty si presenta come un vero e proprio meccanismo sentimentale archetipico: arriva nella casa della zia, trova dei vestiti a terra nella stanza da letto, qualcuno è sotto la doccia, la sagoma di una donna nuda si intravede dal vetro; questa donna ha perso la memoria, qualcuno le deve stare vicino, solo lei può farlo; la aiuta a ricordare e a sfuggire a loschi individui che ne seguono le tracce; la nasconde in casa propria pur rischiando di essere scoperta e di dover così rinunciare al suo sogno di diventare attrice: per correre da lei non partecipa ad un provino per un regista che la guarda rapito e che forse la selezionerebbe (nonostante sia costretto ad optare per un'altra attrice); la consola e la tranquillizza dopo che, sconvolta, si era disperata alla vista di quel cadavere; la mette necessariamente nella condizione di ringraziarla, di mostrarle riconoscenza per l'aiuto che le sta fornendo, di amarla: siamo qui in presenza di un percorso lineare e logico, la mente di Diane punta cioè ad un risultato e lo ottiene (possedere sessualmente il proprio oggetto del desiderio – il culmine del rapporto tra Betty e Rita – trovandosi in una posizione di potere).

Utilizza inoltre procedure narrative confuse, che forniscono elementi incoerenti, conformemente alle figurazioni oniriche, le quali abitualmente faticano a trovare un significato e tendono a sviluppare procedimenti illogici, confusi ed indecisi: mistero e suspense dominano la narrazione, l'indeterminatezza assale lo spettatore, per cui non è chiaro chi è alla ricerca di chi, quale sia ad esempio il vero ruolo di Mr. Roque (un produttore o l'uomo che sta cercando di recuperare i soldi di Camilla? Con la frase "*la ragazza non è stata ritrovata*" a chi si riferisce?), perché il killer Joe

¹⁵ Cfr. Seymour Chatman, (tr. It.) *Storia e Discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma, 1981, pag.159

ride così tanto alla storia sull'incidente stradale che l'amico gli ha appena raccontato (forse l'ennesima proiezione di un momento reale, quando cioè Diane riceve solo una risata alla sua domanda riguardo cosa, quella chiave blu che Joe le sta mostrando, apra effettivamente), cosa contenga il libro nero che lui stesso ruba dopo il triplice omicidio (rielaborazione di un'agenda che Joe ha con sé nel Winkie's), qual è il collegamento tra l'uccisione dell'amico ed una misteriosa bruna che Joe sta cercando tra le prostitute di Hollywood o perché la segretaria di Adam tenta di dissuaderlo dal tornare a casa (come se sapesse che la moglie Lorraine lo sta tradendo con l'uomo della piscina), ed altro ancora.

I PIANI DEL DISCORSO

Mentre Diane costituisce il "narratore inattendibile" che mostra la vicenda secondo il proprio "punto di vista", arrivando addirittura a sdoppiarsi, dando vita ad un alter-ego di cui segue le vicende con fiducia e passione (trasportandosi all'interno della propria costruzione drammaturgica e permettendo poi al proprio doppio di vedere se stessa come un cadavere in putrefazione, visualizzando cioè quello che lei stessa non potrebbe e non potrà mai vedere), dietro tale impianto narrativo si cela la mano dell'autore reale del testo filmico, con il suo personale contributo concettuale (il "punto di vista figurato" proprio di Lynch, con cui ci espone la sua *Weltanschauung*) e le procedure adottate per realizzare la messa in scena.

Non si vuole qui banalizzare il presupposto secondo cui l'autore reale di un testo filmico muova e diriga le azioni dei propri personaggi, non si vuole cioè semplicemente adattare per *Mulholland Drive* lo schema di ogni testo narrativo così come lo configura Seymour Chatman: nel suo ultimo film, infatti, Lynch sottolinea la propria presenza e le marche del proprio lavoro enunciativo attraverso modalità spettacolari talmente singolari e sottilmente costruite da imporre un aggiornamento di quello schema della comunicazione testuale, ed al contempo un'analogia tra il suo impegno narrativo e quello della propria creatura, Diane Selwyn.

Analogamente al suo lavoro visivo agisce quello della macchina da presa ed il discorso del regista, nel senso che gli occhi della protagonista, il loro potere creativo, indipendentemente dalle finalità per cui operano, rimandano da un lato, appunto, al lavoro dell'autore, alla formulazione del piano di ripresa ed alla scelta del linguaggio audiovisivo maggiormente consono per condurre il proprio discorso, dall'altro alla impostazione voyeuristica che si nasconde anche dietro il lavoro spettatoriale, ponendo così un'ulteriore analogia tra Diane che

vede e rielabora e lo spettatore che subisce il flusso delle immagini, crede e resta sconcertato di fronte alle inattese piroette diegetiche cui assiste.

Con Metz: “[...] *identificandosi con se stesso come sguardo lo spettatore non può fare altro che identificarsi anche con la macchina da presa, che ha guardato prima di lui ciò che egli sta guardando adesso, e la cui posizione determina il punto di fuga. Durante la proiezione, quella macchina da presa è assente, ma ha un rappresentante che consiste in un altro apparecchio chiamato ‘proiettore’[...] Ogni visione consiste infatti in un duplice movimento: proiettivo (il faro che esplora) e introiettivo: la coscienza come superficie sensibile di una registrazione (come schermo) [...]*”¹⁶.

Questa fugace citazione aiuta a comprendere le dinamiche operative che avvicinano lo straordinario personaggio cinematografico creato da Lynch allo spettatore di cinema: il lavoro della mente di Diane è analogo a quello dello spettatore, in cui la coscienza assorbe e ricostruisce, rende consapevole, rielabora. Il sogno di Diane è come il film cui si sta assistendo, il suo sguardo, avido e curioso, funziona similmente alla voracità dello spettatore di fronte allo schermo, costretto, come lei che è addormentata, ad uno stato di immobilità ed accentuata capacità recettiva, fragilità emotiva e credulità infantile.

Tuttavia Diane non subisce ma produce le immagini che noi spettatori riceviamo, e le produce in conformità con gli interessi e gli scopi del regista.

Si configurano così rapporti differenziati tra i vari piani del discorso, man mano che dal lavoro dell'autore ci si sposta al livello della storia: tra il regista e lo sceneggiatore, in questo caso la stessa persona, ed il narratore Diane, inattendibile perché soggetto che nasconde il reale contesto entro cui andrebbero collocate le immagini che propone allo spettatore, si pone però un'altra figura, facente funzioni dell'autore reale, che decide alcune deviazioni che la storia subisce nel corso del proprio sviluppo. Sto parlando del Barbone, il personaggio mostruoso e dal volto bruciato che aveva provocato lo svenimento di Dan. Questa surreale figura, che abbiamo già visto indicarci, con la propria terrificante apparizione, l'ambiguità dell'immagine di cui è oggetto, può essere considerato “l'autore implicito”, sempre per seguire, e trasgredire, la normativa chatmaniana, di *Mulholland Drive*, il deus ex-machina della storia, colui che possiede la scatola contenitore delle vicende e dei personaggi, e che non può essere visto, pena un attacco cardiaco, da questi ultimi. A differenza dell'autore implicito letterario, entità fantasmatica che rappresenta il costruito narrativo per come si presenta al lettore, questa *figurazione psichica* della narratrice, godendo di un'invisibilità agli occhi dei personaggi del film, pone in essere una

¹⁶ Cfr. Christian Metz, (tr. It.) *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980, pag.61 – 62

distinzione fondamentale con le categorie classiche della narratologia, chatmaniana e non: noi spettatori lo vediamo, i personaggi del film invece non possono, egli potrebbe essere definito come una personificazione della forza costruttiva della mente di Diane che passa attraverso le scelte formali dell'autore reale Lynch. Egli non rappresenta infatti il complesso delle scelte dell'autore: si posiziona in caso su un piano intermedio e si caratterizza per appartenere al mondo finzionale pur rimanendo del tutto escluso dalla diegesi.

I suoi occhi, azzurri come quelli di Diane (dettaglio che non si può non considerare), sottolineano quest'aspetto: ha gli stessi occhi della donna perché è una sua invenzione, la proiezione della protagonista all'interno dell'universo da lei "messo in scena". Il potere di controllo che possiede sulla storia si direbbe inequivocabile, anche se nel finale non potrà impedire l'autodistruzione cui la protagonista sembra predestinata; la sua vicinanza con "l'Uomo del Pianeta" di *Eraserhead* è lampante: entrambi figure vicarie del potere decisionale dell'autore, entrambi artefici e poi spettatori impotenti dello spettacolo del film. Egli non comunica dati, dispone il mondo finzionale che viene a sua volta camuffato dal narratore Diane, "inattendibile" perché disposto a tutto pur di mentire a se stesso e visualizzare il più realisticamente possibile il proprio riscatto onirico.

Dall'autore reale e dalle scelte stilistiche che opera nella messa in scena ed all'interno del testo passando poi per l'"autore implicito", il demiurgo apparente della vicenda, giungendo quindi al narratore "inattendibile" Diane, che ci mostra la propria versione dei fatti e visione della realtà; l'ultimo gradino, che permette di riscontrare nella pratica l'analisi sin qui condotta, è dato dalla rilevazione, all'interno testo filmico stesso, della figura tematica e stilistica del doppio, da sempre cara al regista statunitense, che in quest'opera acquista una finalità ed una conformazione nuova, contaminando la scrittura e la messa in scena di tutto il film. Lo scopo che questa proliferazione tende ad assolvere è un accrescimento dell'incertezza, della dispersione riguardo la comprensibilità della narrazione e i distinguo possibili tra ciò che è e ciò che appare.

REALTÀ O FINZIONE?

Parallelamente e di comune accordo con la distinzione tra sogno e realtà, viene attivato in *Mulholland Drive* anche un secondo campo di scontro, ambivalenza strutturale tra ciò che è e ciò che si limita e sembrare, dato da una congerie di elementi atti ad illudere lo spettatore,

ingannarne le aspettative producendo in esso quello stupore sin dall'inizio di questo lavoro riconosciuto come la sensazione privilegiata nell'assistere all'ultimo film di David Lynch.

DIFFERENZA E RIPETIZIONE

Nel suo testo fondamentale, il primo nella sua lunga ed articolata bibliografia, Deleuze pone la genesi della ripetizione nell'immaginario, ambito privilegiato in cui avviene la catalogazione ed il raffronto tra gli oggetti che la nostra psiche seleziona e recepisce. La percezione lavora cioè esattamente al fine di "creare" la ripetizione, accostare elementi sforzandosi di trovarvi delle affinità. "*(La ripetizione immaginaria) non è una falsa ripetizione, che verrebbe a supplire a quella vera, ma la vera ripetizione appartiene all'immaginazione*", afferma il filosofo francese. "*Tra una ripetizione che non cessa di dileguare, e una ripetizione che si dispiega e si conserva per noi nello spazio della rappresentazione, c'è stata la differenza, che è il per-sé della ripetizione, l'immaginario. La differenza vive nella ripetizione.*"¹⁷

Nel raddoppiamento e nella ripetizione stessa opera perciò un principio economico cerebrale: la ricerca della differenza. E' esattamente ciò che accade a Diane, capace di costellare la propria storia di moltiplicazioni immaginarie, raddoppiamenti rappresentativi che la propria psiche produce incessantemente. Lo stesso Lynch individua in tale procedimento una costante misteriosa ed ineffabile della mente umana: a suo giudizio, espresso in diverse circostanze, la vicinanza tra *Lost Highway* e questo suo ultimo film è data proprio dalle simili procedure che operano nel cervello umano, piccoli dati nella descrizione del personaggio che troveranno pian piano una forma cinematografica definitiva, vale a dire il film completato.

In *Mulholland Drive* possiamo rinvenire tanto dei giochi di raddoppiamento quanto dei sistemi di similarità, eguaglianze poi negate o solamente apparenti.

I "due amici" Dan ed Herb che discutono all'interno del ristorante, l'anziana coppia che saluta Betty all'aeroporto e ritorna poi nel finale, i misteriosi agenti che sembrano essere sulle tracce di Rita, i due inseparabili fratelli Castigliani, i due giovani ubriachi e sorridenti incrociati dalla mora all'inizio del film: coppie di personaggi che ritornano da sempre nei film di Lynch e che acquistano qui una proliferazione nuova ed inaspettata. Allo stesso modo, le possibili ripetizioni apparenti evidenziano i meccanismi cerebrali della narratrice Diane: la donna con i capelli rossi che sta partendo (tanto simile alla zia Ruth), la biondina Camilla Rhodes che rischia di

¹⁷ Cfr. Gilles Deleuze, (tr. It.) *Differenza e Ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997, pag. 102

confondersi con Betty durante l'audizione, i due bungalow nello stesso complesso residenziale, i due provini svolti contemporaneamente negli studi della Paramount, fino alla palese analogia visuale tra Betty e Rita, quando quest'ultima, allo specchio, indossa la parrucca bionda.

Uscite dal bungalow 17 dopo aver trovato il cadavere di Diane Selwyn, terrorizzate, Betty e Rita corrono verso la macchina da presa e le loro immagini si moltiplicano sfaldandosi, perdono di consistenza volumetrica, assumono l'aspetto di superfici bidimensionali, di natura quasi fantasmatica, analogamente a ciò che, con una tecnica diversa, accadeva nel prologo alle coppie di danzatori di jitterberg: questa procedura di messa in scena traspone sul piano formale lo smarrimento delle personalità delle protagoniste, sempre più fuse ed indistinguibili l'una dall'altra (tornate a casa, la parrucca indossata da Rita e la rivelazione del sentimento, consumato in una notte d'amore, completeranno il processo di compenetrazione emotiva e passionale).

La ripetizione stessa è tuttavia il cuore pulsante e funzionante dell'intera operazione *Mulholland Drive*. Il lento procedere della limousine sulle colline di Los Angeles costituisce il momento centrale della pellicola, il punto di non ritorno, la scena che più fedelmente propone un collegamento con la prima parte (il cauto incedere dell'auto sulla strada, i due uomini seduti sui sedili anteriori, il gesto del pilota nel girarsi verso Diane, l'altro uomo che scende ad aprire lo sportello), pur con le dovute differenze (l'assenza di pericolo, il mancato incidente e la mancata minaccia a mano armata), e che simboleggia la diversa direzione del rapporto sentimentale tra le due (invece di scendere verso la città, come Rita dopo l'incidente, Camilla conduce Diane attraverso un sentiero in salita, nei boschi). Essa costituisce poi anche l'inizio per la sequenza più corposa tra quelle della seconda parte ed in cui scopriremo moltissime cose, vale a dire la cena a casa di Adam.

Oltre a questa sequenza, sono pochi gli oggetti o gli ambienti che fedelmente vengono trasportati dal sogno alla realtà: rivedremo il telefono a casa di Diane (menzionato da Lynch tra i dieci indizi per "risolvere" il film), l'agenda nera che Joe aveva rubato all'amico Ed dopo mille peripezie (e che nella realtà è solamente un block-notes anonimo visto da Diane durante il loro incontro nel Winkie's), l'interno del ristorante e la villa che Adam ha tenuto dopo la separazione dalla moglie; altri elementi mutano invece di segno pur mantenendo intatta la loro funzione di ponte tra i due ordini narrativi e sintomo di una doppiezza strutturale.

Mi riferisco alla fotografia raffigurante Camilla Rhodes che, nel passaggio dal sogno alla realtà, pone problematici interrogativi, analogamente al fascio di dollari che Diane consegna al killer per uccidere Camilla: la moltiplicazione del denaro nella borsetta di Rita e l'immagine di Camilla

Rhodes rappresentano ancora una volta rielaborazioni oniriche della fotografia e del denaro dato a Joe, analogamente a ciò che accade alla forma assunta nel sogno dalla chiave blu, assolvendo tuttavia un'essenziale funzione di riconoscimento e al contempo aumento del mistero, due condizioni antitetice che corrono parallele per tutta la durata della seconda porzione di film.

Il tormentone “è lei la ragazza”, con cui i Castigliani impongono Camilla Rhodes ad Adam, è invece la frase che utilizza Diane per assoldare il killer mentre gli consegna fotografia e denaro. La ripetitività di queste parole, che ossessivamente tornano all'interno del sogno, funziona da specchio ossessivo rispetto al senso di colpa che assilla Diane per aver fatto fuori la donna da lei amata, ricordandole incessantemente il momento della decisione definitiva, quello da cui non sarebbe più tornata indietro (“E' quello che vuoi?”, le chiede Joe. “Più di qualsiasi altra cosa al mondo!”, risponde Diane) e le consentono, all'interno del sogno, di trovare una giustificazione alla propria sconfitta professionale, utilizzandole come il segno dell'imposizione di Camilla Rhodes come protagonista di *Sylvia North Story*. Ricordano inoltre lo stesso utilizzo che in *Lost Highway* svolgeva la frase “Dick Laurant è morto”, una funzione di congiunzione/disgiunzione tra i due ordini di realtà presentati nel film: ennesima affinità tra le due pellicole, tra due rappresentazioni organiche, interne alla psiche del/della protagonista della storia, che mettono in scena i medesimi meccanismi mentali.

LA DUPLICITÀ DEL SENSO

Questo sistema di duplicazione e raddoppiamento isterico non riguarda però solamente eventi ed esistenti, investe direttamente la costruzione del senso, diviene metafora del discorso dell'autore e pratica costruttiva operata dalla pellicola al fine di evidenziare l'imperscrutabile direzione assunta dal processo di significazione. Se il Club Silencio costituisce l'enclave metafisica dove la scissione tra significante e significato prende corpo attraverso la pratica del playback, altrove la mancata comunicazione causata dal fraintendimento e l'incerta natura attribuibile ad una frase del tutto priva di “doppi sensi”, nell'intenzione di chi la pronuncia, pongono una sottolineatura decisa, scelta appositamente dall'autore, per sviluppare il proprio discorso.

L'emozione gioca brutti scherzi. Nella sequenza dell'incontro fisico e passionale, Betty e Rita non riescono proprio a capirsi: prima Rita pensa che Betty si riferisca all'asciugamano (“Puoi anche farne a meno quando sei a casa”, dice Betty) quando sta parlando invece della parrucca

bionda (e non è difficile scorgere qui un primo, significativo aumento della pulsione desiderante di Diane, una fibrillazione che s'impone anche sul suo viso, condito da un puerile, straordinario rossore); quindi è Betty a non capire quando crede che Rita la stia ringraziando perché finalmente dividono il letto della zia Ruth (quando invece la sua riconoscenza è dovuta al grande aiuto che Betty le sta dando sin dal primo momento che si sono incontrate); infine, proprio sul punto della massima eccitazione, quando l'amore a lungo desiderato sta per compiersi, Betty le chiede se lo abbia mai fatto ma Rita, giustamente, non può saperlo, avendo perso la memoria.

Questa sequenza è il momento più intenso nel rapporto tra le due donne: nella realtà ci sarà posto solo per l'ossessione morbosa e la vendetta di Diane; tali fraintendimenti assurdamente ironici inducono così a leggere nella scena la straordinaria eccitazione provata da Diane, l'adrenalina e l'imbarazzo/desiderio per la vicinanza con quel corpo (da cui essa è magneticamente sedotta) che sa benissimo di essere in procinto di possedere – sarà infatti lei stessa a deciderlo!

Il senso si disperde nel mare del sentimento, il cortocircuito emozionale di Betty apre la strada al fraintendimento, alla gaffe, e di conseguenza all'ambigua conformazione del senso che sovente intrappola una data situazione, la sua reale portata, grazie ad un meccanismo d'illusione ed inganno. Lynch lavora costantemente alla costruzione di situazioni paradossali perché ambigue, a volte sfiora la macchietta, l'umorismo parodistico ma efficace, altre volte schernisce lo sguardo dello spettatore con il solo strumento della messa in scena, seducendolo, disattendendone le aspettative e mettendolo nella terribile condizione di non saper più decidere.

Il corposo ed articolato segmento che vede Betty sostenere il provino negli studi della Paramount mette a nudo, palesandolo, quest'intervento sistematico del significante volto a spostare in continuazione il significato: l'interpretazione di Betty svela forse, una volta per tutte, questa deriva semiotica fondamentale, il costitutivo scivolamento che ogni processo di significazione deve necessariamente affrontare per sperare di approdare in una *falda* di senso. Dice ancora Deleuze, riprendendo Bergson: *“Il passato è per il tempo quel che il senso è per il linguaggio e l'idea per il pensiero. Il senso come passato del linguaggio è la forma della sua preesistenza, ciò in cui ci ‘installiamo di colpo’ per comprendere le immagini di frase, distinguere le immagini di parole e anche di fonemi che sentiamo. Il senso si organizza pertanto in cerchi*

*coesistenti, falde o regioni, tra le quali scegliamo secondo i segni auditivi attuali confusamente colti*¹⁸.

IL PROVINO

La sequenza numero 25 palesa il discorso sul ribaltamento del dato reale proposto dal film, sulla capacità dell'attore di piegare il senso ai propri scopi. La scena è preceduta da un breve segmento nel quale Lynch dimostra, in maniera esemplare, la sua volontà di confondere le carte ed ingannare lo spettatore.

Rita e Betty, riprese in primo piano, sembrano apparentemente litigare: Betty dice a Rita di andarsene, che lei non la vuole più lì; Rita, con gli occhi sbarrati, risponde che in realtà non è ciò che desidera. Un movimento di macchina indietro ci svela il reale contesto del dialogo, che pareva invece una litigata tra le due: Rita ha in mano il copione che Betty dovrà interpretare nel pomeriggio e risponde meccanicamente alle sue battute (nel sogno non sembra proprio portata per la recitazione...) mentre Betty, come la stessa Rita in seguito le confessa, rivela tutto il suo talento nell'interpretare la parte.

Dopo lo svelamento della finzione, le due proseguono nel provare le battute, permettendo di conoscere il contenuto del dialogo: una donna tenta in tutti i modi di allontanare da casa propria il suo amante, un maturo signore amico del padre, minacciandolo di rivelare al genitore della loro relazione e puntandogli contro un coltello. Betty è brava, recita con intensità ma si attiene a ciò che il copione sembra richiedere; si atteggia da star, ha comunque, senza dubbio, il piglio della grande attrice. Arrivata negli studi della Paramount, al momento della prova vera e propria Betty però, forse spinta dalla vicinanza con Woody Katz (Chad Everett), l'attore che reciterà con lei la scena e che non risparmia tentativi di porsi provocatoriamente, o forse trascinata dal momento (lo stesso Woody Katz ammette al regista che "*recitare è reagire*"...), ribalta il tono della propria interpretazione, capovolgendo la condizione di vittima del suo personaggio e trasformandola in un'ammaliante seduttrice. E' lei quindi a dettare il gioco: porta sul suo fianco la mano di Woody, che le aveva stretto la presa, e gli si avvicina sensualmente, sussurrandogli le battute invece che recitandole con rabbia: questo mutamento fornisce al dialogo un'accezione nuova ed un ribaltamento delle posizioni dei due amanti. La sensazione complessiva è stupefacente: gli astanti si complimentano con lei e la sua interpretazione riscuote

¹⁸ Cfr. G. Deleuze, *L'Immagine Tempo*, cit., pag.114

un notevole successo. Nessuno tuttavia nota questa considerevole deformazione introdotta da Betty: il regista Bob Brooker (lo stesso che nella realtà la aveva scartata per il ruolo di protagonista in “*Silvia North Story*”) si limita a consigliare i due interpreti con misteriosi ed ambigui ammonimenti, quel “*Don’t play for real, until it gets real*” con cui Michel Chion intitola il proprio articolo sul film¹⁹, e che noi tutti dovremmo considerare come monito fondamentale nell’assistere a *Mulholland Drive*.

Questa mutazione imprevista non sarebbe stata tuttavia percepibile se Lynch non avesse anticipato la sequenza con il breve segmento in cui le due donne provano in casa le battute, unica condizione per cui a noi sia possibile assistere alla “giusta” interpretazione della scena: non saremmo stati altrimenti in grado di discernere i cambiamenti tonali introdotti da Betty, avremmo semplicemente assistito, e così poi è stato, ad un’altra scena, se pur tratta dal medesimo testo. Straordinario esempio di cosa voglia dire recitare, interpretare un testo che può porre all’attore limiti sempre molto relativi, il provino di Betty è sintomatico degli intenti dell’intera pellicola. “*Aspettate di diventare veri*”, non credete a ciò che si direbbe sia vero, nulla è in realtà come sembra.

Terminata la propria performance, Betty è condotta sul set di *Silvia North Story* dove Adam sta svolgendo le sue audizioni. Qui la regia di Lynch punta, come nella scena in cui Rita e Betty provavano il dialogo, ad illuderci su cosa, esattamente, si stia guardando: inizia la sequenza inquadrando il gruppo che si esibisce in un pezzo cantato in stile fifties, quindi con un ampio dolly retrocede fino ad inquadrare l’ambiente entro cui i cantanti sono inseriti, per giungere a comprendere nel piano l’intero set. Ennesima marca stilistica utilizzata dall’enunciazione per ottenere quel contrappunto tra forma e contenuto proprio dell’intero film.

¹⁹ Il biografo di Lynch intraprende così la sua analisi del film: “ [...] questa battuta apparentemente assurda fa molto ridere le sale in cui viene proiettato *Mulholland drive*. [...] Questa frase merita tuttavia di imprimersi da qualche parte, di non essere considerata insignificante, poiché secondo me dà lo spirito di questo film coinvolgente. »

Michel Chion in *Positif* numero 490, dicembre 2001, pag.80

CINEMA ED IRONIA

L'identità in sé è uno strano affare.

*A Hollywood è ancora più problematico, perché gli attori si dissociano da se stessi e indossano un'altra personalità.*²⁰

Con *Mulholland Drive*, David Lynch ha voluto senza dubbio realizzare il suo *Viale del tramonto*, il suo film su Hollywood e i mostri che la abitano. Scegliendo Los Angeles e la Mecca del cinema come ambientazione, il regista ha finito inevitabilmente per offrirne un ritratto non troppo benevolo, dipingendo le avventure dei suoi protagonisti nel dorato mondo del cinema come ironiche e gaggistiche, venate di un non-sense surreale, come bene stanno a testimoniare i dialoghi tra i gli invitati alla festa a casa di Adam o i presenti al provino di Betty: personaggi che si esprimono come involontari comici, tronfi sapienti incapaci di pronunciarsi in maniera attendibile, caricature di registi e produttori che sembra non possano trovare posto nel mondo di Hollywood. L'ironia con cui viene tratteggiato l'ambiente del cinema è tuttavia solo una porzione del grande lavoro sullo humour che Lynch propone in questo suo ultimo film, rinnovandone l'utilizzo, già testato in molte opere precedenti, e saggiandone le straordinarie potenzialità comunicative. Un umorismo che si manifesta anche in alcune scelte degli attori: Angelo Badalamenti che sputa in un assurda scenetta il caffè che gli hanno servito (sottolineando la delicata procedura attraverso cui si assapora il gusto di un espresso, feticcio ricorrente nei film di Lynch), Cori Glazer, assistente alla sceneggiatura e consigliera tuttofare del regista, a cui è affidata la parola di chiusura del film (concedendole così di trattenere ogni possibile svolgimento logico in un eterno *silenzio*) e Monty Montgomery, produttore della Propaganda, grande amico di Lynch, che interpreta il misterioso e metaforico cowboy (nella realtà è solito davvero circolare conciato a quel modo; nel film, emissario dei produttori Casigliani, è colui che impone ad Adam una scelta stabilita in ambienti produttivi estranei all'uomo ordinario, gestiti da loschi ed enigmatici figure).

²⁰ Affermazione rilasciata da Lynch all'intervistatore Michael Henry in *Positif*, cit., pag. 88

HOLLYWOOD

Il mondo di Hollywood rientra quindi tra i temi del film come un riflesso condizionato del discorso di Lynch, oltre che come l'ambientazione propria del racconto, descritta con crudele lucidità e pessimismo.

Attraverso le vicende dei sei personaggi principali (i tre del mondo reale e le loro proiezioni oniriche), o meglio cinque se si esclude Rita che risulta svincolata dall'ambiente hollywoodiano (ed anche una pessima interprete occasionale), emerge l'immagine di una mecca del cinema cinica e desolante, in cui è facile rimanere vittime dello star-system piuttosto che viverlo ambiziosamente con speranze di successo. Diane è la preda perfetta: giunta a Los Angeles piena di sogni da realizzare, questa giovane canadese spera in una promettente carriera ma si scontra con la scarsa stima mostrata nei suoi confronti dai registi con cui lavora, scivolando nella depressione e in un tunnel di allucinazioni che sembrano effetti visivi di una produzione cinematografica a basso costo. Camilla rappresenta al contrario il rovescio della medaglia, il vampirismo senza scrupoli cui "costringe" il mondo hollywoodiano: è la diva perfetta, che fa colpo sul regista in auge e che non dimostra particolare sensibilità nello scaricare la donna che la ama disperatamente.

I dialoghi artefatti e gli sguardi tra i presenti quando Diane racconta a Coco la propria storia, così come l'ambiente glamour, ridondante di sfarzo con cui si presenta questo divismo hollywoodiano, celebrano una sensazione di morte nella scena principale della seconda parte del film, la festa di fidanzamento tra Adam e Camilla: un sentimento di desolazione, di estrema solitudine in cui versa ormai la povera Diane, che riceve consolazioni patetiche e sguardi compassionevoli dagli ascoltatori del suo racconto.

Nel suo sogno l'ambiente della produzione cinematografica, oltre che piegarsi alla propria pulsione desiderante, assume anche dei tratti bizzarri, ma comunque realistici: un'accolita di falsi artisti, imbevuti di paroloni privi di significato, che usano acidità ed arrivismo come arma per farsi largo ed eliminare gli avversari diretti. Accade così durante il provino che Betty sostiene alla Paramount: imbarazzanti occhiate di fronte ai consigli privi di senso del regista di turno, malevole e meschine dichiarazioni una volta uscite dalla stanza, quando Linnie confessa a Betty la disperata situazione in cui versa Wally Brown: nessuno vuole fare quel film, solo una boiata scritta male, e Woody Katz, l'attore che ha interpretato la scena con Betty, gli sta facendo un favore; "*non fraintendermi*", conclude Linnie, "*sono stata sposata con lui per dieci anni!*".

Questo mondo non sa e non vuole provare compassione, è dominato da produttori arroganti, che irrompono nei progetti altrui e se ne appropriano, vestiti e scortati come boss della malavita; in esso chi detiene il potere è un misterioso personaggio dalla testa minuscola che dalla sua stanza insonorizzata detta ordini cui nessuno può sottrarsi; qui i registi sono carne da macello, vittime di continui soprusi che vivono con il costante timore di poter essere privati dei propri progetti. In questo luogo, tuttavia, ogni cosa sembra poter accadere, rivelare il proprio lato nascosto e misterioso; solo qui può scoperchiarsi il vaso di Pandora della fantasia e far emergere il volto allucinante e spaventoso dei propri rimossi fantasmi interiori.

RIFERIMENTI FILMICI: *SUNSET BOULEVARD* E *PERSONA*

Dai tempi di *Eraserhead*, Lynch cita *Sunset Boulevard* di Billy Wilder come un'esperienza cinematografica unica, un sogno ad occhi aperti: prima di girare il suo lungometraggio d'esordio lo fece infatti visionare al cast intero²¹.

Ora con *Mulholland Drive* egli rende omaggio a quel mito, citandolo direttamente (il cartello stradale inquadrato all'inizio del film, mentre Rita cerca rifugio tra le ville di Hollywood, che reca lo stesso titolo del film, essendo *Sunset Boulevard*, come la *Mulholland drive*, una delle strade principali di Los Angeles), e soprattutto attingendo all'esperienza ed alla visione di Billy Wilder verso il mondo del cinema, cinica, umoristica e spietata.

Il disfacimento nel corpo e nello spirito era il tema di *Sunset Boulevard*, conseguenza drammatica del declino delle fortune professionali della protagonista: di fronte all'illusione con cui la vecchia gloria del muto Norma Desmond tentava di mantenere un'identità ed un orgoglio personale si stagliava una Hollywood arcigna e malevola, effimera e pietosamente compassionevole, lo stesso ambiente che fagociterà le vane speranze di Diane Selwyn. La follia e l'alienazione risultano perciò conseguenze naturali di questo stato di cose.

Oltre ad un'analogia visione della mecca del cinema, le due pellicole sono accomunate anche da altri elementi: un rapporto malato, di forte dipendenza, di un personaggio nei confronti dell'altro, il sentimento morboso ed ossessivo di Norma verso Gillis (lo scrittore che ella assume per razionalizzare migliaia di pagine da lei scritte per una sceneggiatura e che diviene suo

²¹ “‘Viale del tramonto’ è sicuramente tra i miei cinque film preferiti. Tuttavia non c’era nessuna particolare relazione con ‘Eraserhead’; costituiva solamente un’occasione in cui il bianco e nero viene impiegato per creare una determinata atmosfera”.

Cfr. (a cura di) Chris Rodley, *cit.*, pag.106.

mantenuto ed amante), frutto di una relazione malata, tentativo estremo di trovare un sentimento vero, seppure grazie al ricatto ed alla coercizione, in un ambiente che spinge ai margini chi non produce conformemente alle esigenze del mercato; un ulteriore accostamento è ravvisabile poi nella struttura narrativa, per cui la vicenda viene raccontata praticamente da un morto (e le differenti procedure appaiono chiare); o i rimandi a livello dei nomi, per cui Lynch utilizza quello della giovane piena di belle speranze verso Hollywood, co-protagonista nel film di Wilder, che ha abdicato umilmente alla carriera di attrice per lavorare invece dietro al macchinario da presa, per la propria protagonista, anzi per la protagonista del sogno di Diane, Betty; oppure ancora il declino di vecchie glorie del cinema utilizzate per simboleggiare il rischio del fallimento nascosto dietro il mestiere: Erich Von Stroheim, regista di culto degli anni '20, ed Ann Miller, ballerina di tip tap nel decennio successivo, interpreti del maggiordomo a servizio della diva (e suo ex marito) e della amministratrice del complesso di villette limitrofo agli studios.

Dopo cinquant'anni, sembra voler dire David Lynch con questo suo omaggio al capolavoro di Billy Wilder, il mondo del cinema non è poi così diverso: in agguato dietro il declino o la perdita delle speranze di successo si cela sempre la disperazione, la follia e il senso di (o l'avvenuta) morte, la discrepanza tra realtà e finzione si tramuta in un abisso ineludibile. Ed in questo senso il finale di *Sunset Boulevard*, con Norma Desmond che si dirige al commissariato, dopo aver ucciso Gillis e senza neanche essersene resa conto, come una star fotografata da centinaia di paparazzi, è un tocco ancor più cinico e sottile rispetto agli intenti, chiaramente distanti, di *Mulholland Drive*²²: neanche la forza, il coraggio del suicidio può concludere la vicenda della divina Norma, solo l'atroce e delirante distacco da una realtà che già l'aveva posta ai margini.

Oltre al film di Wilder si sono citate poi opere di Jacques Rivette (per l'utilizzo della doppia figura protagonista), *L'année dernière à Marienbad* di Alan Resnais per la dislocazione temporale e l'inattendibilità del narratore, il tentativo di restituire un tempo ed una situazione puramente mentale e *Persona* di Ingmar Bergman.

Quest'ultimo è certamente il riferimento più concreto: Bergman con questo film tentava di descrivere la possibilità, sempre in agguato nei rapporti interpersonali (in questo caso le cure offerte da una giovane e solare infermiera ad un'attrice in crisi depressiva), di raggiungere un livello di osmosi tale che la personalità dell'una, privata delle proprie coordinate esistenziali, finisse per perdere sostanza ed autonomia. Di fronte all'ineluttabile destino dell'identità umana, costretta a convivere con l'ansiosa e costante ricerca dei limiti del proprio io, della consistenza

²² "Il rapporto tra i due film misura la distanza tra le loro interpretazioni riguardo la tradizione dei film riflessivi hollywoodiani, l'immensità dei balzi creativi che Lynch ha fatto dal trampolino del migliore dei suoi precursori". Saggio di Martha Nochimson in *Film Quarterly*, vol.56, 2002, pag.40.

della propria vita, Bergman, in questo molto vicino a Lynch, sembra propendere per il silenzio, per una sospensione del giudizio: l'immagine della pellicola che lungo i titoli di testa prende fuoco, accartocciandosi su se stessa, anticipa il riserbo ed il pudore con cui il regista statunitense chiuderà la vicenda di Diane Selwyn, astenendosi dal valutare il mondo che ha rappresentato e lasciando allo spettatore solo il baratro del "silenzio", il giudizio definitivo.

C'è inoltre una sequenza, nel film dello svedese, che ne ricorda da vicino una di *Mulholland Drive*: le due donne, ormai perse nel *mood* esistenziale, si specchiano l'una accanto all'altra, talmente simili da risultare praticamente indistinguibili (in *Persona* la somiglianza tra Liv Ullman e Bibi Andersson rendeva perfettamente questo senso di fusione, nell'opera di Lynch una parrucca bionda aiuta a confondere, di fronte allo specchio, Betty e Rita), immagine simbolo di un processo d'identificazione continuo nel corso della vita, di costante ricerca del sé attraverso il volto e l'esperienza di un rapporto con l'altro, metro di paragone indispensabile per dare senso e consistenza alla nostra fragile esistenza.

L'EMOZIONE DELLA GAG

La sottile ironia con cui Lynch arricchisce la storia di Betty e Rita e il grande clima di tensione e d'angoscia che permea l'esperienza filmica di *Mulholland Drive* rappresentano un paradosso che va considerato attentamente: subito prima che le due donne consumino la loro passione i fraintendimenti comici, come già detto, conseguenza del pathos pulsionale dato dalla vicinanza dei corpi, evidenziano la centralità del momento, come a voler dire che durante le situazioni più emozionanti è inevitabile che cresca la possibilità di creare involontaria ed apparentemente gratuita comicità.

Al di là di questi "inganni del significato", *Mulholland Drive* gioca in continuazione con situazioni grottesche e surreali, in cui la suspense propria della messa in scena si contamina, stemperandosi in una conclusione catastrofica e spesso comica dell'accadimento. Il triplice omicidio compiuto da Joe, la straordinaria sequela di intoppi in cui il killer deve imbattersi, la colluttazione con la segretaria obesa e l'allarme finale che costringe l'uomo alla fuga attraverso la scala antincendio, formano una sequenza di incredibile ilarità; Lynch si serve degli stratagemmi della "*screwball comedy*", in cui un inconveniente produce catastroficamente una serie infinita di sfortunate conseguenze a catena: l'iniziale clima di tensione e raccapriccio (reso tale anche da alcune immagini forti, come il dettaglio macabro e tipicamente lynchiano sul

pezzo di cervello del povero Ed che tiene dritta una ciocca della sua lunga chioma) volge presto in risata, sghignazzamento somnesso per l'incredibile piega che prende l'evento sullo schermo. In altri casi, invece, l'umorismo sottile che s'insinua nella scena si impone meno come taglio privilegiato, inserendo venature comiche inaspettate che dirottano momentaneamente il tono su tinte più tenui; è il caso delle diverse disavventure che Adam è costretto ad affrontare: la disgraziata riunione alla Ryan Entertainment, in cui gli accenti severi e preoccupati dei rappresentanti della casa di produzione di fronte ai due famelici fratelli Castigliani si scontrano con la surreale ed inopinata gag del caffè sputato sul tovagliolo; o analogamente, la colluttazione tra Adam e la moglie Lorraine dopo averla trovata a letto con l'uomo della piscina, anche se in quest'ultimo caso l'intera sequenza è dipinta comicamente, rappresentata con toni divertiti sin dall'inizio (data anche l'assurdità della situazione, con Gene, l'uomo della piscina, che sdraiato nel suo letto consiglia ad Adam di *"dimenticare quello che ha visto"*...). Circostanze diverse che testimoniano tuttavia la preferenza di Lynch per un aumento di scene tendenti al comico, in cui il non-sense si affaccia prepotentemente stemperando situazioni tese ed ansiogene. *"C'è sempre dello humour, anche all'avvicinarsi del disastro. Accade che le circostanze siano talmente tragiche che non c'è altro che riderne. Si può ridere o piangere o essere atterriti e calmati allo stesso tempo. Un film deve poter usare bene tali contrasti. Un film ad una sola tonalità è un po' assurdo. In ogni istante, nella vita, si percorre tutta la gamma"*²³.

Imprescindibile presupposto "di realismo" per il regista, questa continua commistione contribuisce in maniera determinante a fornire un'aura grottesca all'intero film: si veda anche la visita del gigante Mike a casa di Adam ed i pugni che rifila a Lorraine e Gene, esasperazione comica del ruolo del "sicario" mafioso alla ricerca del suo uomo, o la comica gag in cui Betty non trova più i propri bagagli accanto a lei all'aeroporto e li cerca preoccupata, quando essi sono stati semplicemente presi da un tassista e caricati in auto, senza che ci sia stata data la possibilità di accorgercene. In questi ultimi due casi sembrerebbe essere in funzione un dispositivo analogo a quello utilizzato nelle circostanze di suspense, ribaltato però di segno, rilevando un'analogia articolazione linguistica adoperata da Lynch nel gag e nella suspense che gli permette di ottenere un travolgente effetto comico. Analizzando un breve brano tratto da *Fire Walk with Me*, Roy Menarini individua tale aspetto, ricorrente in buona parte della filmografia del regista americano: trasferimento dei meccanismi propri della suspense in situazioni che si rivelano poi semplicemente comiche, *"gag e suspense che convivono senza fondersi, producendo una sensazione di fastidio ed ansia"*. La durata, l'aspettativa dello

²³ Cfr. intervista di Michael Henry, *cit.*, pag. 88

spettatore e quindi il tempo della sua attesa creano un cortocircuito perfetto per l'emergere del burlesque e del non-sense. Prosegue Menarini: *“Non ci troviamo però di fronte a un trasferimento di pratiche immaginative come quello dell’antico Méliès, bensì ad una sintesi del tutto inedita di strutture e forme cinematografiche, che prende centro nella “sospensione” di senso che il comico (attraverso il gag) e il misterioso (attraverso la suspense) condividono nella durata”*²⁴.

Angoscia ed ilarità. Suspense ed humour. Risate e terrore. Per tutta la durata della prima porzione di film questi due “aspetti della vita” si alternano equilibratamente, adoperando analoghi meccanismi di funzionamento; dopo il risveglio di Diane, invece, lo spazio per il riso si ritirerà del tutto, lasciando la scena alla tragica parabola della protagonista.

Il comportamento dei due anziani, seduti sulla limousine che li trasporta lontano dall’aeroporto, fornisce un’immagine emblematica di tale scambievolezza pervasiva, la costante e perturbante ambiguità del dato visivo che Lynch ripropone sovente nel corso del film: i due sorridono, non c’è dubbio, sembrano soddisfatti, ma il loro sorriso presenta un’alterazione spaventosa, surreale e grottesca. Un’espressione felice come tante può tranquillamente, da un momento all’altro, mutare nel proprio risvolto malefico e terrificante.

LA MESSA IN SCENA

L’analisi sin qui condotta non avrebbe tuttavia efficacia se non si svolgesse successivamente uno studio relativo alle procedure di messa in scena con cui Lynch riesce ad ottenere gli incredibili effetti emozionali che il film induce.

Mulholland Drive scava nell’intimità di ognuno di noi, tocca corde così sensibili da stimolare un confronto diretto con paure basilari, primarie della nostra esistenza, talmente terribili che il nostro sistema di censura non permette di analizzarle lucidamente.

In quest’ultimo paragrafo del primo capitolo mi limiterò comunque a delineare i tratti generali della regia, del montaggio, della fotografia e dell’impianto sonoro del film, permettendomi di scendere nel dettaglio dei segmenti specifici nell’ultimo capitolo.

²⁴ Cfr. Roy Menarini, *Il cinema di David Lynch*, Falsopiano, Alessandria, 2002, pag. 50-51

PARTE PRIMA

L'impianto registico dei lungometraggi di Lynch non è mai stato particolarmente complesso e non ha mai utilizzato figure stilistiche difficilmente analizzabili; nel tentativo di riproporre, aggiornandolo, il genere del melodramma, il regista statunitense non ha mai "osato", con la macchina da presa, attenendosi ad un linguaggio comprensibile, a modelli formali di regia desunti dallo stile hollywoodiano.

La prima parte, in contrapposizione con le disarticolazioni della seconda, presenta uno svolgimento lineare, un cauto e snervante incedere che caratterizza lo svolgimento di tutto il sogno di Diane, frutto di un contrappunto audiovisivo che adopera la mancanza di commento musicale (come durante la partenza di zia Ruth o nell'incontro con i fratelli Casigliani) o l'apertura ad una sonorità più sontuosa e coinvolgente (come all'arrivo di Betty a Los Angeles o quando Diane viene svegliata dal cowboy) analogamente all'utilizzo di un suono disturbato e fastidioso, un ronzio produttore di tensione (all'inizio del film, prima della visita di Louise Bonner, all'arrivo nel residence di Sierra Bonita, durante i titoli di coda) come base sonora per uno stile di montaggio piuttosto ordinario e "classico", con restringimenti di campo nei momenti di pathos ed accelerazione del ritmo all'aumentare della tensione narrativa.

A contribuire a questa singolare messa in scena, causa principe dell'insieme di sensazioni e sentimenti che il film produce nello spettatore, concorre in maniera decisiva anche l'elemento scenografico, le varie "locations" in cui Lynch ambienta la vicenda di Betty e Rita (come la stanza di Mr. Roque, in cui pavimento e tenda rimandano insistentemente alla Red Room del serial "*Twin Peaks*", il complesso residenziale di HavenHurst, il teatro Silencio, il corral, gli studi della Paramount, la villa di Adam, il retro del ristorante Winkie's): luoghi di incerta derivazione, più o meno pronti ad aprirsi all'imprevisto, soglie metafisiche che in ogni momento sembrano sul punto di svelare il proprio lato nascosto. Nel corso del film Lynch propone insistentemente movimenti di macchina "penetrativi" (come all'interno del cubo blu o verso la superficie del cuscino di Diane) che simboleggiano l'oltrepassamento di un confine: valicare un muro nel retro di un ristorante, dove si nasconde una presenza mostruosa, o aprire una porta per trovare la propria moglie serenamente a letto con un altro uomo sono stravolgimenti dell'ordine dei fatti causati dallo scivolamento "oltre", interno o esterno che sia. Vengono aperte e chiuse porte in continuazione, si entra di soppiatto in appartamenti e vi si esce terrorizzati, si viene introdotti in grandi stanze e trasportati su set cinematografici: è tutto un continuo spostare la

propria presenza, l'accadere si rivela delimitato dal proprio dal proprio posizionamento, dalla dinamica grazie a cui individuiamo la nostra posizione nello spazio della rappresentazione.

Interrogato riguardo il continuo alternarsi di spazi interni ed esterni nella serie *Twin Peaks*, Lynch rivela se sia stata una scelta deliberata o meno: “ *Veramente no. La confusione dentro/fuori... In realtà non l'ho mai detto, ma per me la vita e il cinema hanno a che fare proprio con questo*²⁵”. Rivelazione non di poco conto per scoprire il pensiero dell'autore, e facilmente riscontrabile all'interno della sua filmografia: il gusto per i superamenti e gli avvicendamenti ambientali ha interessato buona parte del cinema di Lynch, ora in *Mulholland Drive* questa scelta visiva si realizza accompagnata da un'altra procedura privilegiata, l'uso della ripresa in soggettiva, con cui il pubblico può immedesimarsi completamente nel personaggio, principale o secondario che sia, che varca una soglia e si ritrova proiettato in un contesto del tutto nuovo.

Anche la suggestiva fotografia del film contribuisce all'effetto allucinato della messa in scena; la camera di Peter Deming accentua le colorazioni, insiste su tonalità forti, calde (come le suddette lenzuola e coperta del letto di Diane o gli sfondi di alcune inquadrature, come durante la visita di Louise Bonner) e persegue il principio, proprio di molto altro Lynch, di delimitare l'interesse dell'illuminazione relativamente al personaggio presente in scena (si veda la lampada del corral che si accende improvvisamente, “tocco alla Lynch” testimonianza dell'interesse senza data mostrato nei confronti dell'elettricità e dei suoi meccanismi di funzionamento). Una fotografia limpida ed attenta, che indaga ogni spazio percorribile dallo sguardo, all'interno del sogno; fuori, nella realtà di Diane invece, luci e colori non presenteranno più quelle tinte decise, tutto si spegnerà nella triste piattezza di una scialba monocromia: la desolazione che sostituisce le speranze di successo nella città dei sogni colorano in maniera più fosca ed inquieta l'ambiente rappresentato.

Questa variegata miscela di elementi connota, a grandi linee, la messa in scena del sogno di Diane, accompagnando specifiche procedure di ripresa, come accennato alquanto comuni, e riassumibili nei seguenti punti:

- Una costruzione della sequenza partendo da un piano generale per poi focalizzare l'attenzione sulla situazione particolare, o analogamente un'introduzione dell'ambiente con un'inquadratura che lo renda più o meno noto da subito (l'insegna del Winkie's, le palme sulla strada di Hollywood, il terrazzo dell'ufficio nel quale Joe compirà la strage, il Park Hotel dove si

²⁵ Cfr. Rodley, *cit.*, pag. 237.

trova Adam o ancora il ristorante fuori dal quale Joe cerca notizie su “una mora” o il cancello esterno della Paramount che Betty varcherà per sostenere il provino).

- Un uso a intervalli di ampie panoramiche sulla città, sulle colline di Hollywood e sui tetti dei grattacieli losangelini, inserite nelle pause tra una sequenza e l'altra, allo scopo di dare respiro e ritmo all'avvicinarsi dei vari segmenti.
- Una pratica di restringimenti di campo nei momenti di pathos crescente (nel dialogo tra Adam ed il cowboy o durante la riunione alla Ryan Entertainment) o avanzamento vertiginoso della macchina da presa, rapidi carrelli che riducono il piano ai volti dei personaggi, allo scopo di sottolineare l'aumento di emozionalità o ansia (Rita sul divano dopo la visita di Louise Bonner, Betty che viene a sapere che Rita non è amica della zia o ancora quando Rita, appena tornata a casa, riesce a ricordare il nome che potrebbe essere il suo).
- Una resa pressoché univoca dei dialoghi con la tecnica del campo/controcampo, nel caso del colloquio tra Dan ed Herb falsato da un incerto ed angosciante movimento di macchina ondulatorio che ne accentua l'incerta natura, tra sogno e realtà.
- Un'interessante indagine sui dettagli anatomici durante il giro di telefonate (la bocca di Mr. Roque, il retro della nuca dell'uomo calvo che dice “lo stesso”, il braccio di un altro uomo che risponde), pratica comune alle opere più recenti del regista e a buona parte della sua produzione fotografica, ed un'insistenza straordinaria sul particolare degli occhi, dell'intensità dello sguardo in momenti di maggiore coinvolgimento emotivo (Adam e Vincenzo Casigliani durante la riunione, Betty e Rita una volta trovato il denaro contenuto nella borsetta e soprattutto l'intenso incrocio di sguardi tra Adam e Betty sul set di *Sylvia North Story*, interpretabile come l'effetto delle pulsioni di Diane, per avere quel ruolo e per fare colpo su Adam, sottraendolo a Camilla e divenendo lei stessa l'oggetto del desiderio dell'uomo o, come propone Martha P. Nochimson²⁶, sequenza che costituisce il momento in cui cessa la spontaneità di entrambi i personaggi, il cui mancato incontro rappresenta la sconfitta del sentimento e la vittoria del silenzio – un'analisi che non condividiamo pienamente, come le sue parole chiaramente lasciano intendere, su cui però torneremo per confrontare la nostra analisi, nell'ultima parte di questo lavoro).

²⁶ “It is the shock of authentic contact, the Lynchian site of what is most precious in human life, and one of the few interactions in his filmic universes endowed with the power to pierce hollow social forms. [...] When Betty leaves the set, when Adam does not call her, it is the end of Betty's life, although her suicide does not take place until much later; it is also the moment when Adam's already tenuous hold on emotional life is destroyed, although it will not be until much later that he reaches full petrification as a brittle shell. It is at this moment that the off-beat comedy of the sinister silence loses its funny edge. The silence of the sublime gaze was the portal, now closed, to the finer reaches of the imagination. The wrong silence, Mr. Roque, wins”.

Cfr. Nochimson, *cit.*, pag.41-42

- Un utilizzo diffuso di soggettive, in particolar modo di Betty ed Adam, principali personaggi “attanti” all’interno del sogno, che offrono il loro punto di vista per catapultarci in maniera più compiuta ed emozionante all’interno della storia (due esempi su tutti: Adam che sta per aprire la porta della stanza da letto e Betty che percorre, in uno sconvolgente crescendo patetico, il corridoio dell’appartamento di Sierra Bonita, per poi finire al cospetto del cadavere di Diane Selwyn).

FALSA SOGGETTIVA

La straordinaria forza espressiva della regia di David Lynch si esprime però, in particolar modo, attraverso una costante messa in discussione dei propri assunti stilistici, giustapponendo audaci disarticolazioni del linguaggio registico, se pur in numero limitato e attentamente disposte nel tessuto del film, alla linearità distesa, ma angosciante, sopra descritta.

Così, parallelamente all’utilizzo delle soggettive e del gioco di sguardi, si verifica la possibilità di vere e proprie anomalie, come nel caso di una sorprendente soggettiva, o almeno apparentemente la si ritiene tale, che si presenta nella prima parte (sequenza numero 14 nella sinossi) quando Betty sta parlando al telefono con la zia e Rita dorme sul letto, ancora intontita dall’incidente.



Betty viene a sapere dalla zia Ruth che Rita non è affatto una sua amica, capisce cioè che si tratta probabilmente di una sconosciuta che si è intrufolata in casa sua; mentre la voce della ragazza prosegue in sottofondo, inizia un lento piano sequenza, apparentemente una soggettiva vera e propria, che percorre il corridoio della casa fino a giungere davanti la porta della stanza da letto. Lo spettatore, che non possiede ancora una perfetta conoscenza dell’appartamento, non può prevedere che la porta che sta per aprirsi sia quella della camera da letto: egli pensa

piuttosto che sia la stessa Rita ad essersi alzata, che ha ascoltato le parole di Betty e che, preoccupata, la stia raggiungendo in soggiorno.



Questa convinzione è avallata dal fatto che Rita ha tutti i motivi per preoccuparsi ed andare incontro a Betty, la quale ha ormai scoperto il suo inganno, e s'impone in particolare allo spettatore per il graduale venire meno della voce di Betty durante il piano-sequenza: l'abitudine a cui la grammatica cinematografica ci ha costretto è quella di considerare in un'unità spazio-temporale il rapporto tra la colonna audio e quella video, quando invece tale rapporto può essere riformulato utilizzandone i termini in tempi non compresenti. Aperta la porta, scopriamo infatti Rita che si è appena svegliata, vale a dire che la soggettiva non apparteneva a Rita ma a Betty, che terminata la telefonata aveva raggiunto la donna nella stanza da letto. La voce della ragazza che scemava non corrispondeva quindi a quelle immagini, le due cose avvenivano in momenti differenti: la voce over ci ingannava sul reale rapporto tra audio e video, solo al termine della sequenza si poteva capire invece che, una volta parlato con la zia, Betty si era allontanata dall'ingresso per dirigersi in camera da Rita.

La perizia con cui Lynch realizza quest'ennesimo inganno perpetrato ai danni dell'ingenuo spettatore del film è notevole: egli infatti si cura comunque di conservare una certa logica nella sua scelta formale, diminuendo il volume della voce over di Betty in proporzione con l'allontanarsi dall'ambiente in cui, presumibilmente solo pochi secondi o minuti prima (anche se è imperscrutabile, ancora una volta, il lasso di tempo intercorso tra le due azioni), la ragazza parlava a telefono con la zia.

PARTE SECONDA

Dopo l'apertura del cubo blu anche la messa in scena si presenta mutata, conseguentemente alla realtà di vita della nuova protagonista, Diane.

A livello generale, a seguito del risveglio di Diane (che avviene grazie ad una corposa dissolvenza incrociata, in cui il commento musicale cresce di volume con lo scoprirsi dell'immagine della donna che si desta dal suo torpore) le azioni appaiono lente, ancor più di quanto non lo fossero in precedenza, i piani presentano una durata maggiore (durante la visita della vicina e mentre Diane si prepara il caffè), il ritmo complessivo sembra rispondere del diverso contesto narrativo in cui è calata la protagonista. E' soprattutto la scena di sesso, prima del segmento al Club Silencio e dell'apertura del cubo blu, ad innescare i primi, significativi mutamenti nel linguaggio audiovisivo del film.

Svegliata dalle parole di Rita, Betty decide di accompagnarla al teatro Silencio; in attesa del taxi, le donne sono riprese da un'angolazione inusuale, che potrebbe far pensare ad una soggettiva, anche se di ignota provenienza: un'inquadratura incerta, che si risolve in una pressoché totale sfocatura dell'immagine, accompagnata dal solito, ma ora più vibrante, inserto rumoristico di fondo. L'immagine inizia a sfocarsi, nelle soggettive all'interno del taxi (se soggettive poi si possano considerare...) e nel vorticoso carrello che segue l'ingresso delle due donne nel teatro: questo movimento di macchina, di cui parlerò ampiamente in seguito e che sembra voler simulare la partenza e l'andatura di un mezzo di locomozione, anticipa la notevole riduzione di soggettive con "soggetto riscontrabile", punti di vista effettivi, e suggerisce il nuovo indirizzo di regia che caratterizza questa seconda parte.

Soggettive dubbie che non appartengono ad alcun personaggio, queste inquadrature destabilizzate, che prendono a poco a poco il fuoco giusto (analogamente all'immagine dei due anziani nel prologo del film), ribaltano la procedura della soggettiva usata in maniera privilegiata in precedenza: la sola soggettiva rintracciabile è presente nella sequenza della masturbazione di Diane, anche se straordinariamente alterata, con le lacrime della donna che "inondano" l'inquadratura e che rendono ostico svelarne la natura di soggettiva, che non permettono cioè di dedurre la posizione della macchina da presa e cosa esattamente sia ciò che viene inquadrato (si tratta di una porzione del muro "a sassi" dell'appartamento della donna). Il *piano totale* sulla tavolata di invitati per la cena è l'esempio perfetto di questo nuovo corso stilistico: musica tamburellante di accompagnamento, sfocatura violenta che si riduce

progressivamente, soggetti che iniziano ad essere pian piano definibili, fino alla nitida inquadratura d'insieme definitiva.

Ciò che poi contribuisce in maniera determinante a rendere confusi, concitati ed apparentemente illogici i minuti finali è proprio la mancanza di separazione tra una sequenza all'altra, tra un piano temporale e l'altro. Lynch offre "la chiave" per risolvere il puzzle, ma è innegabile che punti a rendere l'insieme delle diverse scene come un'unità fluida ed autonoma, una scena unica, come detto, allo scopo di restituire in un conglomerato disomogeneo ed allucinato la sintesi della vita di Diane. A separare le singole sequenze pensa unicamente il taglio dell'audio, netta scissione tra un segmento e l'altro, mezzo necessario per facilitare la comprensione e la separazione temporale tra le diverse scene: preparato il caffè, Diane si dirige verso il divano, dove vediamo che è sdraiata Camilla, ma il flashback è reso, come detto, solo dal poderoso movimento di macchina in avanti che finisce con l'inquadrare il posacenere, poco prima portato via dalla vicina, mentre la musica over si trasforma in un commento audace e sensuale; su fondo nero, dopo il bacio sul set tra Adam e Camilla, ascoltiamo le due litigare, prima di vederle affrontarsi sull'uscio di casa di Diane, con la chiusura della porta di casa a "tagliare" tra i due brani; la scena della masturbazione di Diane è interrotta dallo squillo del telefono, ma quando essa va a rispondere è vestita in un altro modo, è passato del tempo (non sapremo mai quanto e non serve a nulla tentare di quantificarlo), questa è già un'altra scena; al termine della cena, mentre Adam e Camilla stanno snocciolando ai presenti la notizia delle loro imminenti nozze, lo scatto di rabbia con cui Diane si volta sembra provocato dal rumore del vassoio caduto alla cameriera Betty, ma questo è un altro spazio ed un altro tempo, ora siamo nel Winkie's e Diane ha ormai scelto il suo futuro e quello di Camilla.

La mancanza di dissolvenze a separare ambienti e situazioni, procedura adottata invece sistematicamente per intervallare le sequenze della prima parte, è alterata da questo sfasamento logico, secondo cui il rumore che produce la conclusione dell'azione nella scena di partenza (squillo del telefono, vassoio che cade) non proviene dallo stesso ambiente ma da quello della scena successiva: una procedura di messa in scena usuale all'interno di un qualsiasi prodotto filmico, per cui il sonoro della sequenza che deve iniziare si inserisce nella scena precedente, anticipando il nuovo contesto a venire. A risultare qui particolare, nell'utilizzo di questo suono over che preannuncia il cambio di scena ed esula dall'inserirsi nello spazio al quale viene associato, è il fatto di produrre in Diane una reazione, un movimento del corpo, come se si verificasse o fosse udibile in entrambi gli spazi, come se la stessa Diane operasse una commistione tra un contesto e l'altro, come se fosse lei stessa a decidere dove e come "tagliare",

come se quasi sbagliasse a coordinare l'immagine con il sonoro (è impossibile non leggere qui un'ennesima analogia con lo sfasamento linguistico tra occhio ed orecchio che permea integralmente, in maniera estesa e completa, l'impianto stilistico e concettuale del film).

FALSO CAMPO/CONTROCAMPO

In questa seconda parte Lynch “trova anche il tempo” di proporre un'alternativa rivoluzionaria e sorprendente alla figura retorica del campo/controcampo, operante massicciamente nella prima, ed anche in questa seconda parte, come la procedura di messa in scena preferita per risolvere i dialoghi tra i personaggi.

Come accadeva in precedenza per l'uso particolare della voce over, presente nella “falsa soggettiva”, che “rompeva” con il sistematico utilizzo delle molteplici soggettive, così ora l'autore cerca di sconcertare lo spettatore e preparare il nostro approccio al personaggio di Diane, allucinata da visioni sconvolgenti ed artefice di un nuovo ordine visivo con cui “mettere in scena” la propria vicenda. Si tratta infatti della prima “visione” di Diane, in cui le appare Camilla, la quale chiaramente non è lì presente, accanto a lei, mentre le sorride dolcemente:

CAMPO: La vicina di casa è appena uscita, Diane si avvicina al piano della cucina per prepararsi il caffè. Lentamente, molto lentamente, si volta verso la porta d'ingresso (parte leggero il commento musicale), inizia a sorridere emozionata, dice: “Camilla...” ansimando, con un profondo sospiro.



CONTROCAMPO: Accanto alla porta c'è Camilla, con uno splendido abito rosso, che sorride, fissando Diane, per pochi secondi.



CAMPO: Diane, sempre rivolta verso Camilla, le dice ancora "...sei tornata..", contenta e stupita.

La felicità sembra però stemperarsi presto dal suo volto: lo sguardo si fa allucinato, sembra abbia di fronte qualcosa di spaventoso, ansima più violentemente, inizia a piangere terrorizzata.



CONTROCAMPO: nella stessa posizione in cui avevamo (e aveva Diane) visto Camilla subito prima (la collocazione della finestra testimonia quest'identità, riempiendo la parte destra dell'inquadratura ed assumendo le stesse dimensioni che presentava in precedenza), c'è ora la stessa Diane, che guarda nell'esatta direzione in cui si sarebbe



dovuta trovare lei stessa: ora però appare come narcotizzata, con uno sguardo assente; con molta calma si rivolta ed inizia a prepararsi il caffè, con un fare visibilmente rallentato.

Cosa è accaduto? Convinti che il montaggio ci possa aiutare a scoprire, nel controcampo, cosa aveva causato il repentino mutamento espressivo di Diane, restiamo a dir poco sconcertati nel vedere che in quella stessa posizione non c'è più Camilla ma la stessa Diane, che dirige il proprio sguardo nella medesima direzione verso cui si indirizzava quello di Camilla: l'inganno agisce attraverso un vero e proprio effetto a specchio, la sensazione che riceviamo è che la donna guardi se stessa, che si trovi ferma a contemplare l'avvento della propria, già chiara, schizofrenia. Trascorre ovviamente del tempo, tra il secondo campo ed il "falso controcampo", un tempo breve ma ancora una volta incalcolabile, in cui Diane comprende che si è trattato di un'allucinazione (da cui la disperazione espressa dalle improvvise lacrime sul suo volto), dovuta alla speranza malcelata di un ipotetico ritorno di Camilla, per giunta con un'espressione di temperanza piuttosto idealizzata (soprattutto a fronte della perfidia che quest'ultima mostrerà nelle scene successive). La consapevolezza della propria solitudine, dell'ultimo, vile rifugio che sembra essere in grado di procurarsi (il salvifico ambito onirico e la patologica condizione allucinatoria della seconda parte) iniziano a rivelarsi solo ora allo spettatore e forse alla stessa Diane: una rivoluzione che il regista non manca di sottolineare con questa trovata, schernendo ancora una volta le nostre aspettative in maniera strabiliante, giocando con la nostra estrema credulità. Perciò quest'ulteriore saggio di regia, riprova delle incredibili possibilità emozionali

che una “sgrammaticatura” filmica può indurre, riconduce la nostra analisi al punto di partenza, chiude il cerchio sull’intera operazione proposta dalla pellicola.

Forma e contenuto non possono che procedere di pari passo, aiutarsi vicendevolmente, integrarsi l’una nell’altro, stupire fino in fondo: più si riflette, a mio avviso, su questo straordinario risultato conseguito da *Mulholland Drive*, più si è costretti a riscontrarne l’originalità e l’equilibrio estetico unico all’interno della filmografia, speriamo ancora incompleta, di David Lynch.

Marco Giallonardi, Maggio/Settembre 2004