

Nereide Rudas  
Andrea La Cava

*Mulholland Drive: luogo, simbolo e metafora*

ANALISI DI UN FILM DI DAVID LYNCH

Sembra confinato nella vita notturna  
ciò che prima dominava il pieno giorno  
(S.Freud, *L'Interpretazione dei sogni*)

All that we see or seem  
is but a dream within dream  
(Ed. A. Poe, *Sogno in un sogno*)

L'assurdo nasce dal confronto tra  
la domanda dell'uomo e l'irragionevole  
silenzio del mondo.  
(A. Camus, *Il mito di Sisifo*)

*Mulhollan Drive* è un film apparentemente assurdo.  
Ma in realtà narra la credibile storia di un sogno  
infranto. Un filo spezzato della più lunga trama  
dell'American Dream. Lynch ce la mostra dal  
rovescio: dalla parte del perdente.  
(*Dal commento di una spettatrice*)

## 1. Scheda introduttiva.

# MULHOLLAND DRIVE

(Id., 2001)

regia e sceneggiatura originale: David Lynch;

attori principali: Naomi Watts (Betty/Diane Selwyn),  
Laura Elena Harring (Rita/Camilla Rhodes), Justin Theroux (Adam Kesher);

musica: Angelo Badalamenti; musiche aggiunte: David Lynch, John Neff.

### **Idea**

Diane Selwyn, giovane attrice segnata dall'insuccesso e dall'abbandono di Camilla Rhodes, star famosa, sogna (poco prima di suicidarsi) il successo nella carriera e l'amore della sua partner, che ha fatto assassinare.

### **Mito di riferimento**

La frustrazione per il mancato raggiungimento delle mete, culturalmente prescritte, può ingenerare in chi fallisce, forti valenze aggressive.

### **Conflitto principale**

Tra l'ambizione spasmodica per il successo e la forza de-illusiva e disgregatrice di un mondo narcisistico, falsamente aperto ed accogliente.

### **Climax**

Diane Selwyn si suicida.

### **Conflitti secondari**

Diane Selwyn (e il suo *alter ego onirico* Betty) – Camilla Rhodes (e il suo *alter ego onirico* Rita), cinema / realtà; l'industria dello spettacolo/i condizionamenti culturali e sociali.

## 2. Una ricostruzione della trama narrativa e della configurazione temporale.

*Mulholland Drive* è uno dei film più complicati, enigmatici e labirintici che il cinema americano ha sinora prodotto.

Data la complessità, la valenza polisemica e la decostruzione narrativa, caratteristiche strutturali dell'opera, si ritiene opportuno, per una migliore comprensione, tracciarne preliminarmente la trama.

Il film, come è stato ampiamente sottolineato dalla critica, può essere suddiviso in diverse parti. Qui si propone di articolarlo in tre segmenti:

-*Il sogno della protagonista*, il più lungo e il più denso di significati simbolici, che occupa gran parte della pellicola.

-*Il risveglio dal sogno*;

-*La rievocazione degli eventi di vita*.

Due avvertenze sono tuttavia necessarie. La prima riguarda l'atmosfera che avvolge l'intero testo filmico in una dimensione onirico-fantasmatica.

Questo clima visionario, mancante, ovviamente, di "coefficiente di realtà", pervade tutta la narrazione, costituendone il filo conduttore in un *continuum*. In tal senso il film può essere letto come l'itinerario in una notturnità allucinatoria, un disperato viaggio nella dis-realtà.

Ciò rende problematici e persino arbitrari i confini delle diverse scansioni in cui la pellicola può essere suddivisa e persino i suoi contenuti.

La seconda avvertenza riguarda l'*inversione temporale*: lo spettatore vede prima il lungo sogno di Betty, che in realtà avviene dopo l'uccisione della sua amante.

## 2.1. Il sogno della protagonista.

Il preludio è rappresentato dalla scena di giovani che danzano freneticamente un ballo alla moda in un ambiente colorato e chiassoso.

Betty, una bionda “acqua e sapone”, accanto a una coppia di anziani, viene applaudita da un pubblico entusiasta. La ragazza sembra aver vinto la gara di ballo.

Subito dopo vediamo una soggettiva di qualcuno che si distende su un letto.

Da qui probabilmente inizia, o potrebbe iniziare, il sogno di Betty.

Una bellissima signora bruna, elegantemente vestita, ingioiellata e truccata, dall'aspetto *glamour* di una star, percorre, a bordo di una Limousine, la Mulholland Drive, famosa strada di Los Angeles.

Ma all'improvviso l'autista si ferma, le punta una pistola contro e le ordina di scendere dall'automobile.

Il tentativo di sequestro (o di omicidio) fallisce perché un'altra auto, guidata a tutta velocità da ragazzi urlanti, si schianta contro la Limousine.

Nella collisione l'autista e i ragazzi muoiono, mentre la donna resta miracolosamente illesa.

Dopo essersi ripresa dallo stato di shock, ma ancora confusa, smarrita, priva di memoria e di identità, la superstite comincia a vagare senza meta per i dintorni e le vie della città sino a rifugiarsi in una lussuosa dimora. E' la casa di Ruth, un'anziana signora, forse un'attrice, che si sta preparando a partire.

Nel frattempo Betty, dalla lontana periferia, approda alla Mecca del cinema con il sogno di diventare un'attrice famosa. La sua aspirazione al successo sembra trovare

espliciti rinforzi nelle aspettative familiari e culturali che la circondano.

Nell'elegante casa della zia Ruth, ove si stabilisce, Betty incontra la bellissima donna bruna, misteriosa vittima dell'incidente automobilistico, che vi ha trovato riparo.

L'affascinante ospite si presenta come Rita (nome che in realtà ha preso in prestito da un poster del film *Gilda*, interpretato da Rita Hayworth), ma poi confesserà di aver perso la memoria e di non conoscere più la propria identità.

Inoltre, per rendere più fitto il mistero, nella sua borsetta viene rinvenuta un'ingente somma di denaro con una strana chiave blu, che le due donne nascondono in una cappelliera.

Betty, gentile e amorevole, accoglie senza riserve la sconosciuta, la invita a riposare, coprendola con la vestaglia regalatale dalla zia Ruth, e le promette di aiutarla a ritrovare se stessa.

Mentre tutto ciò accade, assistiamo a un episodio oscuro e perturbante.

Nel bar del Sunset Boulevard, un *Winkie's*, due giovani parlano fra loro in maniera sommessa e confidenziale. Il più giovane, Dan, rivela all'altro di aver fatto due sogni terrifici e di aver paura del volto di un uomo orrendo che si nasconde nel vicolo dietro il locale. L'uomo più maturo (che sembra essere un esperto della relazione, forse uno psicologo o uno psicoterapeuta) cerca di accompagnare Dan nel luogo indicato per rassicurarlo dell'infondatezza della sua paura.

Ma mentre i giovani si stanno avvicinando al punto critico, all'improvviso, da dietro l'angolo irrompe il viso raccapricciante di un barbone, di un *homeless*, spaventosa figura di emarginazione e degradazione umana e sociale.

Il "mostro" dagli occhi perduti, dai capelli arruffati e lanosi e dall'aspetto repellente, terrorizza Dan, che cade a terra morto.

La sequenza successiva ci parla ancora di morte, mostrandoci l'omicidio su

commissione di un uomo in possesso di informazioni scottanti, racchiuse nella propria agenda nera. Il killer, dopo aver portato a termine il suo incarico, porterà via con sé la compromettente agenda. Lo stesso assassino sembra essere anche in qualche modo coinvolto nell'agguato a Rita.

Le due giovani cercano intanto di risolvere l'enigma dell'identità di Rita. Sempre nello stesso bar *Winkie's*, quest'ultima leggendo il nome "Diane" sulla targhetta di una cameriera, ha una riemersione della memoria e si ricorda di Diane Selwyn.

Immediatamente le due amiche si mettono sulle tracce della persona riaffiorata dal passato e dall'oblio, perché proprio in lei si racchiude forse la soluzione del mistero.

Trovato il numero della Selwyn sull'elenco telefonico, Betty lo compone e, rivolgendosi a Rita con il microfono in mano, pronuncia significativamente queste parole: "E' strano chiamare se stessa, non è vero?". E Rita risponde: "Non è detto che sia io!". Dall'altra parte del filo risponde una segreteria telefonica che invita a richiamare più tardi. Rita sembra ricordare vagamente quella voce, mentre Betty la disconosce. Le due donne prendono comunque nota dell'indirizzo di Diane Selwyn.

Sempre a Los Angeles, Adam Kesher, un giovane regista di successo, è in procinto di girare un film ambientato negli anni '50.

I suoi produttori, i fratelli Castigliani, dai tipici atteggiamenti arroganti, sembrano persone affiliate o comunque colluse o vicine alla mafia.

Questi vogliono imporgli, come protagonista del film, un'anonima e scialba attricetta, raccomandata dalla potente organizzazione criminale. Adam si ribella.

A seguito del suo rifiuto, il regista subisce una serie di ritorsioni.

Deprivato di potere sul set, gli vengono azzerati conti bancari e carte di credito.

Per di più la moglie lo tradisce platealmente e, con l'aiuto dell'amante, lo caccia letteralmente fuori di casa.

Adam, scosso da questi avvenimenti, apprende che se vorrà capire cosa sta succedendo dovrà recarsi in un ranch e rivolgersi a un uomo chiamato “Il cowboy”.

Raggiunto il luogo dell’incontro agli occhi di Adam si presenta uno spazio spettrale che sembra tratto da un film: il *corral*, contrassegnato dal teschio di un animale, è illuminato da luci intermittenti che, con l’alternanza del buio e della luce, rendono il posto ancora più inquietante.

Per di più “Il cowboy” assomiglia a una comparsa cinematografica che indossa un costume di scena. Il suo viso imperturbabile, privo di sopracciglia, quasi pietrificato in una maschera, incute paura.

Adam subisce l’ennesima umiliazione. “Il cowboy”, tra il minaccioso e il mellifluo, gli “consiglia” di assecondare i produttori con le seguenti parole: “Lei non può pensare, perché è troppo occupato a fare il furbetto. Io voglio che lei si fermi per un secondo, che smetta di fare il furbetto e che pensi. Potrebbe farlo per me? Al momento giusto lei sceglierà *quella* ragazza!”.

Betty riceve un invito per un provino cinematografico e ne pare soddisfatta. Ma una sorta di “veggente”, Louise, sulla soglia di casa della giovane donna, pronuncia delle parole sconnesse e allusive.

Le frasi sembrano prevedere qualcosa di catastrofico che colpirà Rita.

Betty si prepara al provino con l’aiuto dell’ospite che le suggerisce le battute che deve imparare a memoria.

Giunta sul set recita una scena d’amore con un vecchio attore ormai fuori dal giro.

Durante la *performance* Betty, compenetrata nella parte dell’afflato sentimentale, sussurra al suo partner in modo suadente: “Vattene, prima che... prima che io ti uccida!”. La frase di senso opposto a quello che vuole avere la rappresentazione del provino, contribuisce ad un’atmosfera di forte ambivalenza.



La prova è comunque brillantemente superata e la ragazza sembra integrarsi agevolmente nell'équipe per iniziare la carriera a cui aspira.

Subito dopo Betty si ritrova, come ospite, sul set del film di Adam, che nel frattempo ha ceduto alle pressioni dei produttori e sta girando con l'attrice che gli era stata imposta.

Dopo un fuggievole sguardo al regista, Betty lascia di tutta fretta gli *studios* e torna a casa. Da qui esce con Rita per raggiungere l'appartamento di Diane Selwyn.

Dopo vari tentativi le due donne riescono finalmente ad entrare nel bungalow 17. Ma vi fanno una tragica scoperta: sul letto giace il cadavere, in via di decomposizione, di una donna sconosciuta.

Rita, a tale macabra visione, non riesce a trattenere un urlo di spavento. Betty la trascina via.

Rita, terrorizzata perché crede di essere in pericolo, cerca di tagliarsi i capelli per rendersi irriconoscibile. Betty, amorevolmente, la dissuade. Le fa invece indossare una parrucca bionda che copre la sua chioma bruna e la rende simile a lei. Le due donne, davanti allo specchio (classico oggetto legato all'identità), interagiscono in un gioco reciproco di sguardi.

L'impressione finale è quella dello sdoppiamento di un soggetto intero in due soggetti interscambiabili.

L'intesa tra Betty e Rita si fa via via più intensa sino a raggiungere un'intima fusionalità.

Dopo il rapporto sessuale, Rita, nel cuore della notte, in uno stato oniroide e con gli occhi spalancati, pronuncia in spagnolo delle parole misteriose: "Silenzio... silenzio... non c'è una banda... non c'è un'orchestra... silenzio... silenzio...".

Betty, che le dorme accanto, si sveglia, scuote l'amante che, tornata lucida, le chiede di

accompagnarla in un luogo imprecisato. Insieme raggiungono un teatro dal nome inconsueto di *Silencio*.

Questo sembra lo spazio simbolico della rappresentazione. Davanti ad un pubblico silenzioso e in attesa di un evento, e di fronte alle due spettatrici privilegiate, si svolge un arcano spettacolo in *play-back*.

Sul proscenio compare un insolito presentatore, una sorta di mago o di illusionista che, con ampi gesti delle braccia fa accendere e spegnere le luci in sala. Egli ripete in spagnolo e in francese le frasi già pronunciate da Rita: “Non c’è una banda... non c’è un’orchestra...”, ma aggiungendo: “E’ tutto registrato... non c’è una banda, eppure noi sentiamo una banda. E’ solo un nastro, è tutto registrato... *è tutto un’illusione*”.

Da una postazione sopraelevata un ambiguo personaggio, la “dama dai capelli blu”, che indossa un costume antico, segue attentamente e forse sorveglia lo spettacolo.

Il primo presentatore scompare e viene sostituito da un secondo che presenta la “colonna di Los Angeles”, la cantante Rebekah Del Rio. L’artista, che indossa un vistoso costume di tipo andaluso, è pesantemente truccata (con in più una lacrima argentea disegnata sul viso). Raggiunto il microfono intona e canta in spagnolo una struggente canzone d’amore in spagnolo, il cui ritornello ripete le parole “Piangendo... piangendo...”.

Betty e Rita, che sembrano le destinatarie della rappresentazione, sono coinvolte e sconvolte dal canto, che pare riguardarle direttamente.

Specie Betty è commossa sino alle lacrime.

Nel corso della *performance*, Rebekah Del Rio sviene o muore. Il suo corpo esanime viene portato fuori di scena, mentre la sua canzone, registrata, continua a riecheggiare nel silenzio del teatro.

Betty apre la borsetta per prendere un fazzoletto, ma vi trova un enigmatico cubo blu.

Le due amanti rientrano in tutta fretta a casa e prendono, dalla cappelliera, la borsetta con dentro i soldi e la chiave che avevano precedentemente nascosto.

Mentre Betty scompare, Rita, con la chiave, apre il cubo venendo come inghiottita dal fondo dell'oggetto. Subito dopo esso cade sul pavimento.

Anche Rita scompare.

La sequenza del cubo blu pare la risolvete e la dissolvete della prima parte del film.

## 2.2. Il risveglio dal sogno.

La scena si sposta in un'altra stanza, ove si sente bussare alla porta.

Si vede il corpo di una donna distesa sul letto.

Entra "Il cowboy" che dice: "Ehi, bella ragazza... è ora di svegliarsi!".

La donna distesa sul letto, destata dall'insistente picchiare alla porta, è la persona sinora chiamata Betty.

Ma sia il luogo del risveglio che la stessa ragazza appaiono *radicalmente mutati*.

L'ambiente è più che modesto, quasi spoglio e incolore, e la donna appare sfinita, dimessa e trascurata.

Cammina stancamente per la casa e quasi si trascina sino alla porta.

Si trova davanti una donna d'aspetto mascolino che, rivolgendosi a lei, la chiama Diane Selwyn. E questo sembra essere il suo vero nome.

La donna mascolina si riprende alcuni effetti personali e altri oggetti che ripone in una valigia, dando l'impressione di stare lasciando per sempre la casa e Diane dopo la fine di una probabile relazione. Prima di andare via avverte la padrona di casa che due agenti di polizia l'hanno cercata.

Diane, mentre si prepara un caffè, ha per un attimo la percezione di vedere davanti a sé Rita. Quasi piangendo esclama: "Camilla... sei tornata!".

Sappiamo così che Camilla Rhodes è il vero nome della sua amante, ancora inconsciamente attesa.

Ma è solo un'allucinazione e subito dopo la donna ritorna alla sua tragica realtà.

### 2.3. La rievocazione degli eventi di vita.

Inizia ora il ricordo della vera vicenda esistenziale di Diane: il fallimento delle sue speranze di attrice e l'infelice fine della sua relazione con Camilla.

Sul filo della memoria la donna ricorda che Adam, regista di un film musicale-nostalgico ambientato negli anni '50, è diventato l'amante di Camilla Rhodes, l'attrice protagonista del film.

Camilla, in precedenza legata sentimentalmente a Diane, ora se ne è distaccata e rifiuta di riallacciare un rapporto sentimentale.

Si oppone alle *avances* di Diane, che viene decisamente respinta.

Dopo tale rifiuto la donna si abbandona a un solitario soddisfacimento sessuale, masturbandosi violentemente.

Camilla, nell'intento di fare intendere a Diane la conclusione definitiva del loro rapporto, la invita ad una festa nella sontuosa villa di Adam mandando persino un autista con Limousine a prenderla.

Camilla, che l'attende, prosegue con lei a piedi, prendendo una "scorciatoia".

Durante il party Diane subisce una serie di crudeli umiliazioni.

Trattata con sufficienza e quasi con ostilità, appena velata da un conformistico *bon ton*, si sente inferiorizzata ed emarginata dai padroni di casa e dagli ospiti *vip*, in un ambiente fatuo e ostile.

Quasi presa da un improvviso *acting-out* confessa pubblicamente di provenire da una lontana periferia e di appartenere ad una classe sociale non abbiente.

Una zia, che lavorava a Hollywood, le ha lasciato una modesta somma che in parte le è

servita per raggiungere Los Angeles. Le sue prospettive di successo, dopo un fallito provino cinematografico, sono praticamente inesistenti.

Sempre durante la festa Diane assiste alla consacrazione del successo di Camilla. E soprattutto diviene la spettatrice passiva, impotente e rancorosa del sodalizio sessuale-professionale tra Camilla e Adam.

La coppia ostenta spudoratamente la propria intimità e sembra apprestarsi ad annunciare il matrimonio.

La ferita narcisistica inferta a Diane è mortale.

La donna, offesa e umiliata, sente crescere in sé una rabbia incontrollabile.

Disperata e animata da intenzionalità invidiose e punitive, progetta di uccidere la sua ex-amante.

Nel bar *Winkie's* del Sunset Boulevard incontra il killer (già comparso in sogno) e si accorda con lui per l'omicidio.

L'uomo accetta l'incarico e a cose fatte metterà una chiave in un luogo prestabilito, quale preciso messaggio dell'avvenuta morte di Camilla.

Al suo risveglio Diane scorge la chiave sul tavolino e quindi prende coscienza del tragico evento.

Diane è adesso nuovamente in preda ad altre allucinazioni.

Vede così il cubo nelle mani del "mostro" che aveva spaventato Dan. Il barbone mette il cubo in una ordinaria busta che lascia cadere per terra. Dalla busta fuoriescono i due anziani che accompagnavano la giovane donna all'inizio del film, e che forse rappresenta la coppia genitoriale.

I due sono molto rimpiccioliti, quasi miniaturizzati e muovendosi come minacciosi automi, entrano in casa di Diane da sotto la porta. Riacquistata la dimensione umana,

urlando a squarciagola, inseguono la donna.

Assalita dai fantasmi del proprio passato e dai sensi di colpa, Diane si suicida sparandosi un colpo di pistola in bocca.

Sul palco del misterioso teatro *Silencio* campeggia ora un solitario microfono fosforescente, sostenuto da un cavalletto.

Da una postazione sopraelevata l'enigmatico personaggio dai capelli blu mormora: "Silenzio!".

### 3. L'orizzonte interpretativo psicomodinamico.

Se l'interpretazione di un film costituisce sempre un arduo percorso tendente a decodificarne e comprenderne la complessità, questa enunciazione appare particolarmente vera e significativa per *Mulholland Drive*.

Questo film, infatti, ha fatto della complessità e della enigmaticità, la sua stessa cifra.

Ciò, ovviamente, non esclude, ma anzi sfida l'analisi interpretativa.

Ci si può quindi accingere ad interpretare il film, senza pretendere che la propria chiave di lettura sia l'unica o la più idonea<sup>1</sup>.

E' più produttivo, invece, accettare di considerarla come uno dei percorsi, itinerari e processi possibili.

Partendo da tali considerazioni ci è sembrato utile seguire un approccio psicomodinamico. Questa scelta ci è apparsa particolarmente appropriata per una serie di motivi.

Innanzitutto *Mulholland Drive* è in gran parte costituito da un sogno.

L'iscrizione del sogno nel testo filmico non rappresenta certo una novità, ove si pensi agli innumerevoli esempi perseguiti nella diacronia. Molti registi, prima di Lynch, sono ricorsi all'inserimento di segmenti onirici nel cuore della trama.

Il sogno di *Mulholland Drive* sembra tuttavia assumere una particolare rilevanza, che supera la sua pur corposa dimensione, di per sé significativa.

Nel suo radicale intento di oltrepassare la forma descrittiva classica, Lynch procede verso l'invisibile, il latente, il sottostante, il visionario. In tale ottica il sogno,

---

<sup>1</sup> Per una riflessione metodologica sull'interpretazione dei testi filmici, quali "insiemi formali e significanti della complessità". Vedi il profondo saggio di Paolo Bertetto, che dedica il capitolo settimo proprio a *Mulholland Drive*. P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2007.



l'allucinazione, la proiezione delirante, ecc. divengono passaggi quasi obbligati verso un'interpretazione psicodinamica.

Esemplare creatore e illustratore dell'universo fantasmatico di un mondo altro, simbolico e misterioso, Lynch obbliga lo spettatore a un difficile sforzo interpretativo.

Privilegiando questa dimensione immaginaria, lo stesso mondo reale ne viene contaminato e trasfigurato.

Così come il sogno è, per definizione, un' "allucinazione notturna", anche i vissuti e gli eventi reali in Lynch sembrano assumere le vesti di un' "allucinazione diurna".

Contaminando il sogno con la realtà, il mondo fantasmatico individuale con quello immaginario collettivo del cinema o dell'immaginario *tout-court*, Lynch ci rimanda all'indirizzo che più di ogni altro si è interessato a questa problematica.

E' noto che la Psicoanalisi, sin dal suo sorgere, ha privilegiato il tema dell'inconscio e delle sue espressioni simboliche, secondo una duplice direzione.

Da una parte ha elaborato una teoria originale dell'interpretazione dei sogni, e, dall'altra, ha storicamente dedicato il massimo interesse al problema della creatività, compresa quella artistica.

Questo indirizzo ha infatti proposto, nel Novecento, non a caso chiamato il "secolo psicoanalitico", una nuova dimensione ermeneutica, che ha permesso di leggere l'opera d'arte nei suoi aspetti simbolici.

Lo stesso Freud, grande conoscitore d'arte e dei suoi Maestri, ha interpretato famosi capolavori <sup>2</sup>.

D'altra parte, l'impostazione psicoanalitica ha innervato di sé numerosi movimenti e tendenze culturali e artistiche, comprese quelle cinematografiche.

---

<sup>2</sup> Valga per tutte la sua tormentata interpretazione del *Mosé*. Fortemente attratto dalla grande statua di Michelangelo, che ebbe modo di ammirare in ripetute visite a Roma, Freud pubblicò un primo saggio anonimo nel 1914, in cui descrisse il suo coinvolgente rapporto con questo capolavoro. Solo dopo vent'anni riprese il suo discorso nel famoso scritto *Mosé e il monoteismo*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1980.

E' indubbio che la Psicoanalisi attribuisce uno statuto speciale all'opera d'arte e al processo creativo, proponendo un modello nuovo capace di esplorare più profondamente nella dinamica artistica e spirituale dell'uomo.

Con l'allargamento dei suoi interessi e dei suoi ambiti, la psicologia del profondo ha infine investito ampiamente il sociale, divenendo una possibile teoria critica della società.

Pur non escludendo altre possibili interpretazioni, ed anzi auspicandone delle nuove, si ritiene quindi legittima una lettura in questa prevalente chiave.

Si confida che essa possa, se non darci la soluzione dei molti enigmi che *Mulholland Drive* nasconde, almeno permettere di avvicinarci ad essi, illuminandoli di qualche sprazzo rischiarante di luce.

## 4. Aspetti strutturali e dinamici del sogno.

### 4.1. Identità e disidentità. L'asse narcisistico<sup>3</sup>.

Le protagoniste di *Mulholland Drive* manifestano un'identità fragile, insicura, eternamente a rischio di crisi, sfaldamenti e sdoppiamenti.

Questo processo raggiunge il suo culmine quando, a narrazione filmica avanzata, entrambe cambiano identità.

E' tuttavia utile sottolineare ancora una volta che l'immagine identitaria di Rita è una proiezione onirica della stessa sognatrice.

Nel suo sogno Betty, benché si presenti come una donna adulta, sembra mantenere alcuni tratti acerbi. Specie nelle prime sequenze, sia nella fisionomia graziosa ma poco differenziata, sia nel linguaggio e nel comportamento ingenuamente entusiastici e meravigliati, rivela aspetti tipici di una adolescente immatura.

Ma è proprio nell'adolescenza che si delinea, nelle sue forme pressoché definitive, l'identità.

In questa età si determina un salto qualitativo di sviluppo, e l'identità raggiunge una struttura più complessa e adeguata all'interazione ambientale.

L'adolescenza è l'epicentro di una vera e propria rivoluzione copernicana, che dissolve l'assetto infantile, facendo emergere il nuovo e più ricco assetto giovanile.

---

<sup>3</sup> In questo paragrafo, come in quelli seguenti riguardanti il sogno, per semplicità espositiva chiameremo la protagonista Betty e indicheremo la sua partner con il nome di Rita.

Nell'adolescenza, in realtà, si “organizza”, o meglio si “ri-organizza”, l'intera personalità e si trasforma tutto il campo vitale nelle sue intrinseche e dialettiche dimensioni di singolarità/socialità.

L'identità, in tutte le sue articolazioni (identità cognitiva, affettivo-emotiva, sessuale, di genere, ecc.) trova quindi nell'adolescenza, fase ad alta gravidanza strutturante, il proprio asse centrale.

In tal senso l'adolescenza può essere considerata un vero e proprio “organizzatore” psicologico di identità<sup>4</sup>.

Ma l'adolescenza è anche guado rischioso, difficile transito da una strutturazione psicologica ad un'altra.

Chi non ha risolto i conflitti infantili, chi non ha superato la fase di “attaccamento”, chi non ha fruito di adeguati supporti parentali, ecc. può arrivare impreparato al cambiamento, e imboccare il tunnel adolescenziale in forme traumatiche e critiche.

Ciò probabilmente spiega (o può eventualmente spiegare) perché l'adolescenza sia spesso un'età inquieta, segnata da turbamenti, insicurezze e solitudini.

Specie nelle società occidentali, moderne o post-moderne, essa può divenire un'età ad alto rischio, aperta a devianze d'ordine psicopatologico (abuso di droghe, vissuti depressivi, disturbi alimentari psicogeni, idee suicidarie, ecc.) o d'ordine sociale (violente trasgressioni, ribellioni anche ingiustificate contro le figure di autorità, discontrollo dell'aggressività, reati, ecc.).

Benché Lynch non renda direttamente visibili le prime fasi di sviluppo e le relazioni genitoriali di Betty, né tantomeno ci mostri la sua adolescenza, ce ne lascia tuttavia qualche indizio.

---

<sup>4</sup> L'adolescenza, spesso rappresentata con i colori oscuri di una crisi, è in realtà un passaggio assai più complesso e radicale. E' perciò preferibile considerarla una struttura psicologica dinamica in cui convergono varie linee evolutive che danno origine a un salto qualitativo dello sviluppo. In particolare, si può definire l'adolescenza un “organizzatore di identità” (cfr. N. Rudas, *L'adolescenza come “organizzatore”. Brevi note psicologiche e psicopatologiche*, in “Neurologia, Psichiatria e Scienze Umane”, Il Pensiero Scientifico, Supp al Vol. IV, n. 1, gennaio-marzo, Roma, 1984).

La giovane donna non sembra aver strutturato, nelle sue fasi precoci, un'adeguata relazione con le figure parentali. Nel suo sogno, infatti, i genitori non sono rappresentati correttamente, come modelli amorevoli di identificazione, come figure adeguate di attaccamento affettivo, né tantomeno come guide formative alla autonomia e alla libertà.

Degradati a semplici e occasionali “compagni di viaggio”, dallo sguardo sfuggente e ambiguo, sembrano destituiti del loro valore e ruolo di genitori.

D'altronde Betty, nell'abbozzo del suo “romanzo familiare” onirico, non esita a sostituirli con altre figure più appaganti (zia Ruth).

Ciò ci fa supporre che la protagonista di *Mulholland Drive* non abbia superato positivamente lo snodo adolescenziale.

In particolare, pur avendo acquisito la capacità formale del pensiero e raggiunto il livello ipotetico-deduttivo e la riflessione astratta, Betty sembra ancora scarsamente critica, facilmente influenzabile da modelli esterni (mode, ideologie, credenze, pregiudizi, ecc.).

L'aspirante attrice appare particolarmente permeabile al potere suggestivo dei *patterns* culturali dei media, di cui è forse una forte consumatrice.

Non attrezzata criticamente può così aderire a false verità, attuando comportamenti imitativi.

E' infatti noto che le mode, le idee e comportamenti di gruppi, ecc., hanno un forte potere aggregante e di conferimento di identità per chi è immaturo ed insicuro.

L'appartenere ad un gruppo, ad un club, ad un mondo separato o parallelo (come è quello del cinema) può conferire sicurezza e autostima.

Inoltre si può ipotizzare che la sognatrice, provenendo da una lontana provincia, con i valori originari, modalità comportamentali e stili di vita propri, abbia dovuto sopportare

i forti costi psicologici dell'inurbamento in un mondo-altro, e particolarmente nel mondo insidioso di Los Angeles/Hollywood.

Questa specifica forma migratoria, benché scelta liberamente ed anzi desiderata, ha comunque imposto un prezzo psicologico in termini di distacco, sradicamento e shock culturale.

L'inurbata ha quindi compiuto un notevole sforzo adattativo al nuovo specifico ambiente.

Scegliendo Hollywood, fabbrica di sogni, si è dovuta immergere in un mondo immaginario e narcisistico, apparentemente dorato, ma, in realtà, irto di competitività, difficoltà, cinismo e crudeltà.

La scena onirica ci parla di una giovane aspirante attrice con atteggiamenti omologati al mondo del cinema e alle sue regole, ma ci nasconde i duri sforzi acculturativi sostenuti. Anche se ce ne svela le crepe sottostanti.

Ancora più inadeguata la sognatrice si rivela sul piano dell'identità emotivo-affettiva e sessuale.

Queste –come è noto- si precisano ancora una volta nell'adolescenza.

Nello sviluppo normale l'adolescente abbandona l'onnipotenza e il narcisismo e ricerca fuori di sé il destinatario delle sue vettorialità libidiche.

Superate le molteplici identificazioni infantili, l'adolescente riesce a stringere una relazione affettiva e sessuale con un partner, attraverso un complesso riconoscimento e una simmetrica relazione di scambio.

Ma Betty non sembra aver superato la fase egocentrica e narcisistica, realizzando un'identità cognitiva e affettiva incomplete e fragili.

Ancora più sfocata appare la sua identità sessuale e di genere.

Nell'ambito della prima, la protagonista di *Mulholland Drive* non ha completamente risolto la fase pregenitale e le plurivalenti fantasie identificatorie che la accompagnano.

Permane pertanto in lei una modalità chiusa e narcisistica di relazionarsi all'Altro-a nell'amore.

Lo stesso discorso vale per l'identità di genere, che oltrepassa gli aspetti biologici per estendersi a quelli socio-culturali.

Mentre la sua partner si rapporta facilmente a persone di entrambi i sessi (la stessa Betty, Adam e forse altri ancora) la protagonista rimane all'interno di un cerchio narcisistico, autarchico, solitario e omosessuale.

Ama Rita così come la vorrebbe e come la sogna: una donna totalmente dipendente, indifesa, inerme, quasi come potrebbe essere un bambino o un cucciolo, un "oggetto" d'amore inoffensivo, solo destinatario di vettorialità libidiche, di tenere attenzioni, ma inadatto a un raffronto e ad uno scambio.

Betty, benché adulta e dotata di una completa strumentalità genitale, è però inidonea ad un'etero-conoscenza e a un confronto. E' cioè incapace di abbandonare il "principio di piacere" e accettare il "principio di realtà".

Il vero scambio amoroso presuppone una valutazione dei suoi termini e una stima dei vantaggi e svantaggi che una relazione amorosa comporta e, infine, un raggiungimento, a transazione avvenuta, di un nuovo equilibrio.

Un equilibrio in cui ognuno dei transeunti ha dato e ricevuto qualcosa, "acquisito o perduto un bene" (F. Fornari, 1979).

Ma Betty è incapace di tutto ciò ed è priva di un linguaggio e di un codice validati consensualmente.

E' attratta fatalmente nel cerchio seduttivo di Rita, ma non può rapportarsi a lei amorosamente.

Per amarla è costretta a ridurla a feticcio o a qualcosa di piccolo o indifeso che comunque non può ferirla.

Non a caso Rita è vissuta nel sogno –vale ripeterlo- non come persona indipendente e autonoma, ma come figura che satura e vicaria le carenze di Betty, appagandone le aspettative.

In una siffatta relazione la partner non è Altra-da Sé di Betty, ma è parte di lei stessa, dalla quale la giovane protagonista di *Mulholland Drive* non può dunque separarsi.

Ciò configura, appunto, un classico legame narcisistico, su cui molto si è detto e discusso, ad iniziare da Freud sino ai più recenti studi di Heinz Kohut (1971) e di Otto Kernberg (1975).

Senza entrare nella complessità tematica della costruzione e dinamica del Sé, si può agevolmente ribadire che la relazione tra le due protagoniste di *Mulholland Drive* si declina in chiari termini narcisistici.

Nella sindrome narcisistica, ma anche nelle sue espressioni più sfumate, la rimozione della morte si maschera sotto l'illusoria parvenza dell'oggetto del desiderio, o meglio, per continuare in questo discorso, sotto il "fantasma": l'immagine dello stesso Narciso riflessa sull'acqua.

La rottura del legame narcisistico trascina inevitabilmente un'auto- e un'etero-aggressività incontrollabili.

Rabbia, odio, invidia, ostilità, volontà di vendetta, desiderio di uccidere e di uccidersi si amalgamano in una miscela esplosiva che infine esiterà in una tragica conclusione.

Questa tempesta di emozioni e sentimenti agitano e virulentano antiche frustrazioni e non sopite ferite.

Nella vicenda di Betty, come in altre vicende (a cui la cronaca nera quasi quotidianamente ci rimanda), la rottura del legame narcisistico non incrina una



relazione esterna, ma ne dilacera una interna.

L'abbandono e il tradimento dell'amante assume così la dimensione di uno scacco esistenziale totale, da cui Betty tenta di uscire liberandosi violentemente.

In questa luce significativa appare la frase della giovane donna detta al killer: "Voglio ucciderla... *lo voglio più di qualunque altra cosa al mondo!*".

L'omicidio sembra essere infatti l'unica via d'uscita possibile, e soprattutto rappresenta l'estremo tentativo di far sopravvivere il legame narcisistico.

## 4.2. Enigmaticità, ambiguità e straniamento.

### L'irruzione del Perturbante.

Il sogno di Betty è fortemente segnato da valenze di morte. D'altronde non poteva essere altrimenti, dato che esso avviene presumibilmente dopo l'uccisione dell'amante e poco prima del proprio suicidio.

Il *Thanatos* vi affiora sotto diverse sembianze o nelle forme più dirette ed esplicite (agguato in auto a Camilla; uccisione da parte di un killer di un uomo che deteneva un'agenda segreta) o in forme più mascherate sotto le vesti del "Perturbante" o in ulteriori combinazioni.

Sebbene *Mulholland Drive* sia pervaso da un inquietante spaesamento e da una radicale ed enigmatica in-familiarità, che ne costituisce la stessa cifra filmica, il "Perturbante", nella sua più pregnante dimensione figurale, si manifesta in alcuni significativi segmenti.

Preannunciato da segnali sinistri, esso si attualizza in due sequenze/evento, che è forse opportuno commentare.

Queste rendono la rappresentazione onirica, già carica di oscurità e ambiguità terrifiche, ancor più estraniante e minacciosa.

La prima si condensa nelle sequenze al *Winkie's* sul Sunset Boulevard con l'irruzione del barbone/"mostro".

Per Freud il "Perturbante" "appartiene alla sfera dello spaventoso che genera angoscia e orrore, ed è l'effetto di meccanismi proiettivi"<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> S. Freud, *Il Perturbante*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1989.

Questi veicolano angosce e paure profonde, rifiutate e rimosse che, in determinate circostanze, possono riemergere, materializzandosi all'esterno in presenze ostili e minacciose.

Seguendo il filo di questo discorso, la figura che terrorizza Dan in due sogni orrifici, è la proiezione di una sua angoscia interna che si deflette in uno spazio esterno e da questo lo minaccia di morte.

Ma poiché Dan appare, a sua volta, inserito nel sogno di Betty, il tutto rimanda verosimilmente ad analoghe angosce della giovane donna che “sposta” su Dan le sue valenze mortifere.

Lo “spostamento”, uno dei processi onirici, è segnalato, oltre che dall'affinità dei nomi (*Dan/Diane* –quest'ultimo è il vero nome di Betty-) anche da una sorta di apparente marginalità che l'episodio di Dan sembra rivestire inizialmente e che è l'effetto di un “mascheramento” più sottilmente sdrammatizzante.

La scena esordisce con una sequenza quasi banale di due giovani seduti a un tavolino di un bar, che parlano fra loro. In verità anche questa apparente normalità è il prodotto del travestimento di un'altra, più inquietante realtà, che sta per rivelarsi ed esplodere traumaticamente.

Dan confida al suo interlocutore di aver fatto due sogni che lo hanno spaventato a morte. In essi un uomo orribile “che è la causa di tutto”, nascosto dietro l'angolo del bar, gli appariva in tutta la sua repellente presenza, incutendogli un terrore mortale.

La sequenza ci mostra i giovani andare verso l'angolo in questione, in una tensione crescente.

Il loro avanzare si tinge d'allarme, d'inquietudine e di paura, stati d'animo che esplodono nella repentina irruzione della figura-forma che perturba.

All'improvviso, infatti, irrompe un barbone/”mostro” in tutta la sua orrida e terrificante presenza, alla cui vista Dan muore.

Lynch simbolizza qui una classica immagine del “Perturbante”.

Il concetto di “Perturbante”, che nell’originaria espressione tedesca *Das Unheimlich* assume maggiore pregnanza, coniuga in realtà due livelli semantici:

-quello dell’estraniamento, dello spaesamento, dell’impressione di non abitare più nel proprio mondo familiare;

-quello di scoprire, rivelare ciò che è celato e nascosto.

In altre parole il mondo familiare conosciuto, comune, naturale si rovescia in un mondo altro, in-familiare, in-consueto, in-naturale.

E in questo sconvolgimento si rompe la stessa percezione di una realtà unica, nota e rassicurante, che scopre invece un sottofondo sconosciuto, pauroso e irto di pericoli.

Entrambi i livelli semantici sono rappresentati nella sequenza lynchiana.

Dan, anziché rassicurato dal suo interlocutore, precipita in una situazione strana, estraniata ed estraniante e proietta la sua paura di morte su una figura “innaturale” (Otto Rank).

Si crea così un fantasma di morte.

L’apparizione del barbone, figura degradata, spogliata di ogni connotazione sociale positiva, quasi deprivata di umanità, è quindi ridotta a parvenza già svuotata del reale nel suo significato, senza che un altro significato lo sostituisca.

Il “Perturbante”, il cui concetto è in relazione inversa al familiare, ingenera una vertigine e insinua uno spazio vuoto.

L’apparizione del barbone sembra sconvolgere la trama esistenziale di Dan (e quindi della protagonista, aspirante, oltretutto, al successo) che si scontra con l’immagine totale del fallimento sociale e del degrado fisico e morale. Il barbone è infatti lo spettro che minaccia e incrina *l’American Dream*, rappresentandone il possibile scacco.

Ma il “Perturbante” va oltre, sovvertendo più radicalmente la percezione e la rappresentazione di una realtà unificata e integra, che si frantuma, si sbriciola e si desertifica.

In tal senso l’incontro shock si trasforma nell’incontro con la morte stessa, che è pura assenza.

La seconda scena-evento, a carattere perturbante, può essere individuata nella sequenza che porta alla sconvolgente e inattesa scoperta del cadavere di una donna, distesa su un letto nel bungalow 17.

In essa non vi è “spostamento” e l’azione onirica investe direttamente le due protagoniste.

Ma anche qui si crea un’angosciosa atmosfera d’attesa mortifera, che trasforma la ricerca di una persona a identità sfuggente in un itinerario incalzante verso un’estraniata immagine di morte.

La sequenza mostra l’avanzare affiancato delle due donne, con falcate sinergiche e sincrone, in una intensificazione progressiva e processiva della tensione man mano che esse si avvicinano alla casa del mistero.

Penetrate dentro l’edificio, avvolto nel buio, le due donne vengono immerse in un’oscurità terrificante, che non è solo fisica.

La stanza di per se stessa è sostanziata dall’invisibile, gravida di possibili pericoli, arcani e misteri.

L’ambiente buio, per Betty e Rita, è enigmaticamente inquietante e pauroso poiché sembra contenere invisibili rischi e impalpabili pericoli.

Ben presto l’oggetto della paura si visualizza con l’immagine cruda di un cadavere femminile già in via di decomposizione.

E’ Rita a vederlo per prima, forse ancora una volta in uno “spostamento”. Ed è la stessa

Rita ad aprire la bocca in un urlo alla Munch, che sembra prolungarsi nello spazio. Betty, che appare più controllata, anche se permane immersa nel generale clima mortifero che invade tutte le persone e le cose, la trascina via.

Questa seconda sequenza, pur presentando alcune analogie con la prima, evidenzia più chiaramente la morte, mettendola impietosamente in scena e conferendole uno specifico valore premonitore. Si tratta, infatti, dell'annuncio della morte al femminile, che non tarderà a verificarsi.

L'emergenza del fantasma e dell'assenza per eccellenza, la morte, è qui visualizzata in maniera più diretta e violenta.

Essa inoltre mette più direttamente in luce la tematica del doppio.

Le due donne, in cui le differenze fisionomiche sono appiattite e in cui la gestualità è sincrona, appaiono nella sequenza chiaramente duplicate.

Rese simili nella figura e nel comportamento esse appaiono soprattutto accomunate dal loro prevedibile destino di morte.

Oltre che dal mito, dalla narrativa letteraria e filmica, ma soprattutto dalla psicologia del profondo, sappiamo che il tema del doppio è legato al Narciso, al *Thanatos*.

Si riconferma così la problematica della morte, insita strutturalmente nel Perturbante.

Nel Narciso e nella sua sindrome, la rimozione della morte si maschera sotto l'illusoria parvenza dell'oggetto del desiderio o meglio, per continuare in questo discorso, sotto il "fantasma": l'immagine dello stesso Narciso riflessa dall'acqua.

Questa immagine fantasmatica imprigiona il giovane dalle bellissime sembianze, sdoppiandolo in colui che desidera e nell'apparente irraggiungibile oggetto del proprio desiderio.

Questa dinamica finisce per travolgerlo in un percorso distruttivo e annientante.

Incapace di distinguere tra Sé e non Sé, rotto il rapporto con la realtà, Narciso muore. E muore perché non sa riconoscere il proprio doppio (O. Rank).

La sua energetica mentale non riuscendo a superare l'autarchico e onnipotente confine nel proprio chiuso nucleo individuale, s'introflette e si sdoppia.

Essa diviene così un'energetica "allo specchio" che si traduce in una vettorialità distruttiva, come affermerà in pagine illuminanti Lacan<sup>6</sup>.

Narciso non è un autoamante: egli più che per amore di sé si dissolve per incapacità di amare.

L'amore presuppone, infatti, un'auto e un'etero conoscenza, e un riconoscimento dell'Altro in una relazione di reciprocità e di scambio che Narciso non ha.

Non si tratta di *Eros*, ma di *Thanatos*.

In questa visione il doppio non è tanto un Alter-Ego, quanto un Ego-Alter (E. Morin, 1980) che sta all'inizio e alla fine di un circuito di morte.

Seguendo questa chiave interpretativa, Betty sembra non aver maturato una piena coscienza di Sé e stringe quindi un incompleto, insufficiente e inautentico rapporto con la realtà.

Pur affascinata da Rita, modello vincente di star mediatica, si specchia in lei, tendendo ad assimilarla in se stessa, ma, in realtà, non riesce ad amarla.

Incapace di distinguere tra Sé e non Sé, sogna e produce un comportamento imitativo su un modello esterno (la *star*), su cui polarizza le sue vettorialità libidiche.

---

<sup>6</sup> Jacques Lacan, psicoanalista francese, partendo da Freud elaborò una complessa e originale teoria, nella quale uno spazio importantissimo assume il linguaggio. Secondo Lacan l'inconscio, pur non obbedendo alle leggi logiche e temporali del discorso cosciente, è tuttavia strutturato *come un linguaggio*.

Nello sviluppo psicologico personale, Lacan individua uno "stadio dello specchio", quale formatore della funzione dell'Io. (Cfr. J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1975).

In realtà Betty non ama la partner, il suo Ideale dell'Io, perché per amarla dovrebbe uscire dal proprio precludente narcisismo ed entrare in un autentico rapporto di scambio.

Non a caso Lynch connota Betty in senso omosessuale, quasi a volerci indicare che la giovane donna può più facilmente interagire sentimentalmente e sessualmente con un soggetto più simile a se stessa.

Ma anche questa facilitante relazione si rivela incapace di un amore autentico.

Manca, infatti, in Betty la capacità di un auto- ed etero- conoscenza e il riconoscimento dell'Altra in una relazione di vera Alterità.

Scaduta dal piano dell'Alterità, le rimane la regressione nell'Alienità, nella divisione dell'Io, nel doppio e nel delirio distruttivo.



### 4.3. Vettorialità vendicative e invidiose. Il Sé diviso<sup>7</sup>.

Nel lungo sogno di Betty emergono consistenti tracce vendicative.

La giovane donna ha di fatto subito un duro tradimento ed è stata per di più umiliata da coloro che l'hanno offesa.

Ed è pertanto comprensibile che nutra sentimenti di rancorosa frustrazione, di rivendicazione e vendetta.

Se si esamina la vendetta in termini generali, si può constatare che essa, lungi dall'essere un reperto archeologico di arcaiche società, è un sentimento ubiquitario ancora vivo e operante in tutte le culture contemporanee, comprese quelle occidentali. La stessa società statunitense non ne è immune.

Quest'ultima, che pure ha visto evolvere le varie forme di vendetta, non ha tuttavia saputo risolvere il nodo basilare che sta alla radice del comportamento vendicativo.

La vendetta in realtà nasce quale risposta alla violazione del *sensu elementare di giustizia* (P. Marongiu, G. Newman, 1995).

Tale sentimento, conseguenza primaria dell'interazione tra dominanza/sottomissione, costituisce la fondamentale motivazione dell'atto punitivo che chiamiamo vendetta<sup>8</sup>.

L'espressione di frustrazione e di ribellione contro l'autorità (l'unica ad essere legittimata nelle società moderne ad amministrare la giustizia) si pone quale universale della condizione umana.

---

<sup>7</sup> Vedi. nota 2.

<sup>8</sup> Il tema della vendetta, assai studiato in una fitta letteratura, viene qui definita secondo l'interpretazione di Pietro Marongiu e di Green Newman, che l'hanno analizzata nel libro *Vengeance, The Fight Against Injustice*, Rowman and Littlefield, New Jersey (USA) 1987 (trad. it. riveduta: *Vendetta*, Giuffrè, Milano 1995).

L'individuo che è vittima di un'ingiustizia o peggio di un reato, sente nascere in sé l'esperienza di ripristinare l'equilibrio che il torto o il reato ha rotto, alterando quel senso elementare di giustizia che è connaturato in lui, come in ognuno di noi.

La vendetta risponde, appunto, alla esigenza primaria di ristabilire un equilibrio e una giustizia che sono stati violati.

A Betty sono stati inflitti gravi torti e inique frustrazioni (tradimento e abbandono da parte di Rita, che l'ha lasciata per legarsi ad Adam; bocciatura al provino cinematografico; umiliazioni alla cena nella villa del regista, ecc.).

Incapace di metabolizzare la perdita, ferita nel suo senso elementare di giustizia, la giovane donna raggiunge simbolicamente l'obiettivo di risarcirsi vendicativamente dei torti subiti, tramite il sogno.

In tal senso il sogno risponde ad una sua caratteristica funzione: quella di soddisfare un desiderio.

Il raggiungimento ottativo è ottenuto mediante diverse modalità, non tutte rispondenti alla valenza vendicativa.

Innanzitutto mette in atto un meccanismo di "negazione".

Così sulla scena onirica la sognatrice si autorappresenta per quella che in realtà non è, cioè un'attrice esordiente con buone probabilità di successo.

Sogna di stare sotto l'ala protettiva della zia Ruth, anziana e ricca donna di cinema, andando ad abitare nella sua lussuosa dimora che, di per se stessa, sembra configurarsi come uno *status symbol*.

Supera brillantemente il provino cinematografico e sembra destinata ad una luminosa carriera.

C'è qui, quasi abbozzato, una sorta di "romanzo familiare" onirico.

E' noto che con questo termine Freud descrisse la tendenza di alcuni soggetti ad inventarsi la propria biografia. Il "romanzo familiare", autobiografia immaginaria, edulcorata ed abbellente, è modulata su tendenze ambiziose ed autoelogiative.

Essa trova matrice, per il fondatore della psicanalisi, nel complesso e tormentato processo di emancipazione del fanciullo dall'autorità dei genitori, ed è marcato dal fallimento dello stesso.

L'adolescente che si sente incompreso, insufficientemente amato o peggio trascurato e maltrattato, frustrato dalla propria situazione familiare, può covare dolorosi sentimenti di ostilità, di vendetta e di ritorsione verso i propri genitori. Questi allora possono essere rifiutati o peggio ancora sostituiti con altri più prestigiosi, famosi e potenti.

Trattando i propri genitori naturali come se fossero genitori adottivi, l'adolescente può così ricostruire una trama esistenziale più appagante, sicura e felice (D. De Martis, 1989).

In tal modo egli si prende la libertà di "correggere la vita", emendandola da frustrazioni, ostacoli e crudeltà.

Seguendo tale modalità la protagonista di *Mulholland Drive*, forse insoddisfatta del proprio *background* familiare, costruisce una sua nuova biografia, più consona ai propri desideri di successo.

Inventa perciò la figura "materna" della zia Ruth (personaggio che compare solo nel sogno).

Da lei forse eredita non solo una posizione sociale più che agiata e conformisticamente adatta all'ambiente hollywoodiano, ma soprattutto eredita i sogni di successo e di gloria.

Così Betty cessa, nel sogno, di essere un soggetto emarginato nella giungla hollywoodiana, per divenire una ragazza legittimata a diventare un'attrice e forse una *star*.

Mentre la sognatrice si avvia a una brillante carriera cinematografica, l'amante non solo appare destituita dal ruolo di attrice (di cui mostra chiaramente sia l'aspetto che il comportamento), ma sembra destituita come persona *tout-court*.

Priva di nome e identità, nuda ospite nella casa di una sconosciuta, Rita è del tutto inerme, dipendente e indifesa.

Il suo potere contrattuale, professionale, sociale e interpersonale è ora nullo, azzerato vendicativamente.

La padrona di casa, forte della sua posizione privilegiata e dominante, offre accoglienza e protezione alla smarrita ospite, alla quale, sempre in sogno, ha inflitto un agguato quasi mortale. Scampata miracolosamente all'attentato criminale, la donna è rappresentata, oniricamente, priva di tutto ed appare completamente disarmata, alla mercé di ogni pericolo.

E' ora –per usare le stesse parole di Lynch- una “bambola rotta”, in balia della sorte.

Inoltre è presumibilmente bersaglio di ulteriori rischi e minacce.

Il rapporto di potere (dominanza/sottomissione), che nella realtà è tutto dalla parte di Rita, è, nel sogno, radicalmente rovesciato secondo la logica inconscia risarcitiva della sognatrice.

Nello sviluppo ulteriore della relazione le due donne diventano amanti.

Ma anche il rapporto sentimentale/sessuale, pur essendo un “residuo diurno” (poiché si è effettivamente verificato nelle vicende reali) è, nel sogno, trasfigurato.

Esso viene declinato quasi in termini “ideali” di una vera relazione, autenticamente partecipata, densa di tenerezza, intensità e profondità che probabilmente non ha mai avuto.

Nella realtà, infatti, l'attrice, che impersona classicamente il personaggio della *star* dagli effimeri, mutevoli e inautentici scambi amorosi con l'Altro/a, potrebbe aver

“amato” distrattamente Betty, senza troppi slanci e coinvolgimenti.

Ciò sembra d'altronde avvalorato dalla disinvoltura con cui la donna rompe il rapporto con l'amante, per sostituirla rapidamente con il più utile Adam Kesher, in una logica di stampo opportunistico e mercificato.

Il tradimento innesca la risposta vendicativa che il sogno chiaramente evidenzia.

Si rivela così tutta la forza del sogno, capace magicamente di annullare l'offesa e di rovesciare la situazione reale, in un appagante vissuto risarcitivo. Questo tende a saturare e soddisfare l' "elementare senso di giustizia" che le persone e gli eventi hanno violato.

Betty non si accontenta, nel sogno, di vendicarsi della partner, ma colpisce anche Adam, che le ha sottratto l'amante.

Mentre nella vita il giovane è un regista di successo, che dirige attrici famose, nella scena onirica diviene un regista a rischio, ricattato e ricattabile dalla mafia.

Viene rappresentato come soggetto tirannicamente oppresso dall'organizzazione criminale. Egli sembra inizialmente resistere alle pressioni indebite, ma ne paga lo scotto.

Destituito dalla direzione del film in corso, viene spogliato dei propri averi (con l'azzeramento dei conti bancari e delle carte di credito), viene umiliato dai suoi produttori "padroni" e dai loro sgherri, secondo modalità castranti.

Inoltre Adam è platealmente tradito dalla sua donna, picchiato violentemente in risposta a una sua modesta quanto legittima reazione e, infine, gettato letteralmente e violentemente fuori di casa.

Anche in tali scene oniriche si può facilmente osservare una sproporzione tra il comportamento del regista e quello dei suoi persecutori, ingiustificatamente violenti nei suoi confronti.

Ma proprio questa apparente sproporzione potrebbe essere rivelatrice della sottostante volontà vendicativa e castrante della sognatrice.

Forse proprio all'interno di questo orizzonte vendicativo, può essere incluso l'enigmatico episodio de "Il cowboy": Adam, mentre è pressato dall'arroganza dei suoi produttori, viene invitato a rivolgersi a questo strano personaggio.

L'incontro si svolge nello sperduto *corral* di un remoto ranch.

Lo spazio, illuminato da inquietanti luci intermittenti, che automaticamente alternano una luce spettrale ad una fosca notturnità, si presenta come un set onirico angoscioso.

Il *corral* sembra un luogo non solo lontano, ma dis-tante e diverso.

Mentre le altre scene del film si ambientano tutte a Hollywood/Los Angeles, come lo stesso titolo cinematografico preannuncia, il *corral*, pur appartenendo di diritto all'immaginario cinematografico americano, è esterno ad esso, configurandosi come un Altrove.

In questo Altrove misterioso ad Adam appare "Il cowboy". L'uomo indossa gli abiti classici di un film d'altri tempi: le vesti pulite ed ordinate sembrano un costume di scena (specie di vecchi *serials* cinematografici).

La povertà del gioco mimico, l'inespressività dello sguardo, l'assenza delle sopracciglia, conferiscono al volto la staticità inautentica di una maschera.

"Il cowboy" parla ad Adam in maniera diretta, minacciosa ma, insieme, formalmente gentile.

Il suo modo di parlare, pur nell'oscurità dell'intera sequenza, conserva i toni di un codice di tipo cavalleresco e virile.

La sua presenza non risulta solo espressiva della propensione citazionistica di Lynch, sempre molto insistita, ma sembra andare oltre per significato.

Sebbene “Il cowboy”, nella sua ambivalenza, risulti da una parte lontano dall’eroe “senza macchia e senza paura”, dall’altra esso appare mantenere ancora qualcosa dell’invincibile eroe della prateria. Non si può inoltre ignorare che la figura del *cowboy* è tradizionalmente legata a quell’*elementare senso di giustizia* che sottende la motivazione vendicativa.

Non a caso esso è stato rappresentato nel filone *western*, specie nella sua prima fase mitica, come l’eroe forte e generoso che “raddrizza i torti”.

Una sorta di vendicatore rurale, pre-politico, privo di una precisa ideologia, ma non privo di un codice di idee valoriali e di stili comportamentali che lo legano strutturalmente alla sua comunità.

Alla componente vendicativa sembra affiancarsi quella, forse più insidiosa, dell’invidia nei confronti della misteriosa donna, che ha tutte le caratteristiche fisiche e mentali della *star*, costituendone quasi un prototipo.

Su di lei si possono, ovviamente, polarizzare, oltre a valenze identificatorie e libidiche, anche valenze invidiose.

La *star*, nella realtà, rappresenta un modello invidiabile, possedendo, in apparenza, tutto ciò che dai più è desiderabile: ricchezza, bellezza, *glamour*, fortuna, potere, ammirazione degli uomini, ecc.

L’invidia, assai diffusa e partecipata, opera -come è noto- nel controllo sociale, e tende a riportare entro determinati limiti comportamenti eccedenti, avvertiti dal gruppo quali segnali sospetti di insopportabile superiorità.

Il concetto di invidia rimanda alla classica analisi di Melanie Klein, che l’ha interpretata nei suoi aspetti profondi e fantasmatici, in pagine di grande suggestione e profondità<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Melanie Klein, psicoanalista nata a Vienna, divenne collaboratrice di K. Abraham, all’Istituto psicoanalitico di Berlino. Alla sua morte emigrò in Gran Bretagna. Tra i suoi scritti *Envy and Gratitude (A Study of Unconscious sources)*, Tavistock, 1957, London (trad. it. *Invidia e gratitudine*, Martinelli, Firenze, 1969).

La valenza invidiosa opera a livello individuale e collettivo, specie nelle società chiuse e “senza varchi”, in cui la primitiva componente omologante egualitaria è ancora forte.

Ma l’invidia, come sentimento primario precoce, profondamente radicato nel nostro profondo, è universale.

Essa si esprime in *patterns* culturali, diffusi in numerose società.

Può tuttavia forse meravigliare la presenza di una connotazione invidiosa della società statunitense, considerata classicamente “aperta”, dai confini quasi illimitati e comunque dinamicamente estensibili.

Ma la società americana è anche una società fortemente competitiva. E colui che è oggetto della competizione, cioè il modello al quale aspirare, suscita sempre sentimenti ambivalenti: da una parte è investito da vettorialità di ammirazione, identificazione, imitazione, ecc, ma dall’altra può anche attirare valenze negative di aggressività e distruzione, specie ove sia colto come irraggiungibile.

Proprio la irraggiungibilità del modello di competizione può provocare, in chi vuole misurarsi con lui, una insopportabile frustrazione e il conseguente impulso aggressivo, tendente ad eliminare alla fonte la dinamica frustrazionale stessa.

D’altronde la società americana, molto stratificata e complessa, include al proprio interno numerose minoranze, gruppi, etnie eterogenee, spesso marginali o comunque con forti inferiorizzanti scarti economici, sociali, culturali.

Ciò consente di ipotizzare l’incidenza invidiosa che gli studi antropologici e sociologici considerano prevalente appannaggio di gruppi minoritari, marginali o marginalizzati.

Una linea interpretativa potrebbe correlare la fenomenologia dell’invidia sociale con i fantasmi più profondi del vissuto personale.

Tornando al sogno di Betty, si potrebbe supporre, seguendo la Klein, che la donna abbia subito, in fasi precoci dell’infanzia, carenze fisiche e psicologiche, che



potrebbero avere impedito la gratificazione.

Il prevalere in lei delle esperienze negative su quelle positive durante gli stadi formativi fondanti, avrebbe innescato così il processo invidioso.

Questo si sarebbe quindi rinforzato e virulentato a seguito delle pesanti e ingiuste frustrazioni che lo spietato ambiente hollywoodiano le ha inferto.

L'invidia, una delle emozioni più arcaiche e distruttive, si può comunque manifestare in molte situazioni esperienziali ed interpersonali.

Nella specifica relazione tra Betty e la sua partner si può ritenere che la prima abbia invidiato disperatamente la seconda.

Le precoci esperienze frustrazionali e carenziali di Betty, rinforzate da torti e umiliazioni che le sono stati inferti, potrebbero aver portato la giovane donna a perseguire l' "oggetto" della sua invidia, con il quale si è identificata.

Il trattamento crudele a cui nel sogno sottopone l'amante (l'agguato, l'amnesia, la perdita dell'identità, l'incombente di pericoli, ecc.), risulta poco comprensibile alla luce dell'ammirazione che Betty sembra nutrire per la *star*.

Ma occorre considerare che la stessa ammirazione non è scevra da ambivalenza. Ed è proprio la presenza ambivalente di vettorialità di segno opposto che può spiegare il rovesciamento da valenze libidiche verso l'oggetto ammirato, ma vissuto come irraggiungibile, in valenze aggressive, tendenti a distruggerlo.

#### 4.4. Il Teatro *Silencio* e il cubo blu<sup>10</sup>.

Il lungo sogno di Betty tende a chiudersi con la scena più avvincente e, insieme, più enigmatica di *Mulholland Drive*: quella del teatro *Silencio*.

Non a caso nelle sequenze oniriche riguardanti il teatro compare il cubo blu che, per ammissione dello stesso Lynch, è “l’elemento chiave” del film.

E’ utile precisare che, pur nella continuità di un’atmosfera oscura, misteriosa, ambigua, il sogno sembra subire un viraggio, che diviene sempre più deciso nell’ultima parte della fase onirica, quasi a preannunciare il risveglio di Betty.

Nella prima parte, l’immaginario onirico è pervaso da valenze autoelogiative, da attestati di autostima, appaganti i desideri della sognatrice.

La protagonista, come si è detto, costruisce una sorta di “romanzo familiare” falso ed edulcorato, ed esibisce narcisisticamente un “Io grandioso”: è un’attrice promettente e presto diventerà una star che brillerà nel firmamento di Hollywood.

Da ricerche freudiane e postfreudiane sappiamo che sia l’idealizzazione delle figure genitoriali (la zia Ruth del “romanzo familiare”), sia l’esibizionismo narcisistico (H. Kohut, 1977) costituiscono delle strategie che la sognatrice pone disperatamente in essere, per controbilanciare la carenze del proprio background familiare, con l’assenza di empatia, di affetto e di conferme<sup>11</sup>.

In altre parole nella prima parte del sogno Betty sembra ancora mostrare la capacità, sebbene surrettizia e residua, di difendere la propria autostima, tentando di mantenere una certa integrità del Sé, anche se a fronte di forti spinte disgregatrici.

---

<sup>10</sup> Vedi nota 3.

<sup>11</sup> Heinz Kohut, psicoanalista nato a Vienna, trasferitosi negli Stati Uniti, insegnò al Chicago Institute of Psychoanalysis. Da una posizione ortodossa si spostò progressivamente sino ad elaborare un’originale teoria: la psicologia del Sé. Ormai classici sono i suoi studi sul “Narcisismo” e sull’ “Io grandioso”. Cfr. H. Kohut, *Narcisismo e analisi del Sé*, trad. it. Boringhieri, Torino, 1976.

Nella seconda parte il sogno si fa più cupo e via via assistiamo ai segni del crollo di tali strategie.

I bisogni narcisistici della sognatrice sembrano non aver trovato risposte adeguate, rimanendo pertanto autocentrati e immaturi.

Betty va così incontro al fallimento delle sue ambizioni e il suo Sé si lacera e frammenta.

E' a questo punto che iniziano le sequenze del teatro *Silencio* e del cubo, che rappresenta la sintesi e insieme la risolvete del sogno.

Data la complessità e la labirinticità del testo filmico di queste sequenze, è utile richiamarle ancora una volta nella loro successione, alla ricerca di un filo di Arianna interpretativo.

A seguito di un sogno premonitore di Rita, Betty e la sua partner si precipitano al teatro *Silencio*.

La donna, nel cuore della notte, con gli occhi spalancati, in uno stato oniroide, pronuncia –come già ricordato- delle strane parole in lingua spagnola: “Silencio... silenzio... non c'è una banda... non c'è un'orchestra... silenzio... silenzio”.

Tornata lucida chiede all'amante di essere appunto accompagnata al teatro *Silencio*.

Questo luogo antico e misterioso, di stile classico, con alcuni spettatori in sala che sembrano attendere un evento.

Qui le due donne, spettatrici privilegiate a cui lo spettacolo appare destinato, assistono ad un inquietante rappresentazione in *play-back*.

Sul palcoscenico un presentatore/illusionista (che si avvicenda ad un primo) ripete in spagnolo e in francese le frasi già pronunciate da Rita, ma ne precisa ulteriormente il senso: “Non c'è una banda... non c'è un'orchestra... è tutto registrato... non c'è una banda, ma noi sentiamo una banda... è solo un nastro... è tutto un'illusione”.

Le frasi sono inserite nel contesto generale della rappresentazione, che esprime caratteri inconsueti di eccedenza, paradosso e chiara inautenticità.

Tali aspetti ineriscono agli stessi presentatori, enfatici ed affettati, più “magici” illusionisti che seri professionisti.

Altrettanto enfatica ed inautentica, nella sua barocca presenza, appare l’esotica cantante Rebekah Del Rio, dal costume spagnoleggiante, dal trucco vistoso e pesante e dalla sua stessa melodrammatica canzone.

Per non parlare dell’ambiguo personaggio, la “signora dai capelli blu”, abbigliato in uno strano costume antico, che da una posizione elevata sembra osservare o controllare lo spettacolo.

E’ questa un’altra presenza problematica e inquietante.

Per la sua figura strana (capelli di un colore innaturale, abiti insoliti, ecc.), e ambigua (specie per sesso e genere che la connotano quasi ermafroditicamente), suscita curiosità e difficoltà interpretative.

La “dama” compare unicamente nelle sequenze del teatro, ed è comunque collegabile a questo contesto.

La sua posizione e il suo punto di osservazione sopraelevati sembrano indicarne una funzione *super partes*, direttiva e di controllo.

Se lo spettacolo è –come si è detto- costituito da una rappresentazione cinematografica incisa su nastro o pellicola, la “dama” potrebbe, in qualche modo, essere assimilata ad una sorta di presenza registica.

Ciò rimanda a cosa Lynch pensi del suo mondo, della sua professione e alle modalità e linguaggi in cui li rappresenta.

*Mulholland Drive* può essere letto come film fortemente critico del sistema cinematografico.

Forse anche per Lynch il cinema, come sistema culturale *mass mediatico*, spesso agisce negativamente sulla coscienza collettiva.

In questa prospettiva la “dama dai capelli blu”, nella sua onnicomprensiva forma ermafroditica, è l’immagine stessa della società omologata, unificata, che segue gli stessi falsi idoli (H. Marcuse, 1964).

Una società in cui le forze antagoniste, comprese quelle intellettuali e artistiche, anziché interagire dialetticamente con il potere costituito in vista di un mutamento alternativo, si coniugano invece insieme per il mantenimento dello *status quo*.

Nello specifico filmico il tema del falso si dilata ulteriormente.

Ma la rappresentazione nel teatro *Silencio*, pur palesemente falsa (è, per definizione del presentatore, un’“illusione”), determina risposte emotive autentiche e partecipate.

Le protagoniste, coinvolte e sconvolte dallo spettacolo, piangono lacrime vere.

La scena del teatro rimanda inevitabilmente all’intricata problematica del vero/falso. E, più specificatamente, rinvia a come essa si declini nel mondo dello spettacolo e, soprattutto, in quello del cinema e alla sua industria, come grande macchina del falso.

Questa forma d’arte, più di ogni altra, sembra infatti avvalersi della capacità di rendere, con particolari accorgimenti, vero o verosimile ciò che vero non è.

Lynch, inserendo un esemplare micro frammento di rappresentazione cinematografica nella trama generale del sogno di Betty, vuole sottolineare, ancora una volta, che la messa in scena di una non-verità, determina una reazione emotiva autentica, come se i fatti rappresentati fossero veri e reali.

Ma questo discorso –lo ripetiamo- vale specificatamente per il cinema, di cui egli è un grande, creativo e immaginifico Maestro.

Il falso pur essendo destituito da una verità storica, non è tuttavia privo di significato

E il significato è soprattutto inerente all'ondata partecipativa, al flusso di emozioni che lo spettacolo cinematografico induce nello spettatore e, in questo caso, nelle due spettatrici Betty e Rita.

Intanto la rappresentazione continua.

Sul palcoscenico la cantante, sempre più compresa nel suo canto d'amore (che ha per ritornello: "... piangendo... piangendo..."), cade a terra esanime.

Mentre il corpo viene trasportato fuori scena, la sua canzone, registrata, eccheggia inalterata nel silenzio del teatro, a conferma del carattere illusivo dello spettacolo.

La tensione emotiva si fa via via più intensa.

Betty, sconvolta sino alle lacrime, fruga nella sua borsa, forse alla ricerca di un fazzoletto per asciugarsi le lacrime, ma vi trova un misterioso cubo blu.

E' noto che Lynch, in questo come in altri suoi film, sottolinea fortemente la pregnanza di singoli oggetti, che peculiarmente connotano un'esperienza drammatica.

E' il caso, appunto, del cubo che, benché faccia la sua prima comparsa, apparentemente fuori contesto, a teatro, appare chiaramente collegato o collegabile ad altri oggetti (specie la chiave blu) già apparsi prima.

La chiave, in particolare, viene mostrata in diverse sequenze.

Essa compare fin dall'inizio.

In una delle prime sequenze vediamo le due donne che frugano dentro la borsa della misteriosa Rita, alla ricerca di qualche indizio che ne sveli l'identità.

Vi trovano invece un'insospettata quantità di denaro e una strana chiave blu.

L'entità della somma, la sua composizione e disposizione (in ben ordinate fascette di banconote dello stesso taglio) rimandano alla mente scene spesso viste in film *noir* e

polizieschi. Somme generalmente destinate a mandanti di omicidi o al pagamento di ricatti o riscatti, ecc.

Deduciamo così che la somma e la chiave non appartengono in realtà a Rita, bensì a Betty, che le ha utilizzate per l'omicidio dell'amante.

Questi oggetti di morte, non riescono a superare neanche la soglia della censura onirica ed emergono solo a patto d'essere "spostati". Betty si libera così del suo senso di colpa attribuendo a Rita gli oggetti-simbolo dell'omicidio di cui lei stessa è la mandante.

Infine, nella sequenza del ritorno delle due donne dal teatro, la chiave viene chiaramente associata al misterioso cubo e al suo problematico significato.

Il contesto narrativo sembra collegare la misteriosa scatola al tema del dissolvimento, della scomparsa, del nulla.

E' innanzitutto da sottolineare che, dopo la sua scoperta, passa dalle mani di Betty a quelle di Rita.

La donna, tornata precipitosamente a casa insieme all'amante, cerca e trova la chiave blu dentro la sua borsa, nascosta nella cappelliera.

La chiave è, d'altronde, un altro "oggetto-simbolo", legato alla sparizione e alla morte.

Betty scompare, come dissolta nel nulla. Rita apre il cubo con la chiave ed è inghiottita dalla misteriosa scatola.

Il sogno di Betty sta per terminare e svanire e la sua fine non coinciderà certo con l'inizio di una nuova fase di vita della sognatrice, ma, al contrario, sarà segnata da un orizzonte di distruzione e nientificazione.

Il cubo, che costituisce la risolvibile del sogno, conduce ancora una volta all'assenza, al fantasma e al fantasma per eccellenza che è, appunto, la morte.

E' interessante notare che Lynch, che si serve frequentemente del nero, avvolga

nell'oscurità specie le sequenze del teatro *Silencio* e del cubo.

Dalla prospettiva dell'analisi psicologica del colore, questa prevalenza è fortemente significativa.

Il nero è infatti un colore *definitivo*, costituendo il polo estremo dell'oscurità (M. Luscher, 1983).

Così come il bianco si pone all'estremità della luminosità, il nero ne rappresenta la speculare polarità del buio e delle tenebre.

Il nero è un colore che, in una situazione drammatica o critica, s'impone come agente slatentizzante che esita in una esplosione irriflessiva e incontrollabile.

Esso è un colore arcaico che esprime l'accanita aggressività.

In particolare si addice a persone e a situazioni esposte a forte o insopportabile carico psichico, che rischia l'esplosione.

Sempre secondo Luscher questo colore rappresenta la negazione e il confine con il quale cessa la vita "colorata"

Per questo il nero esprime l'idea del nulla.

In ultima analisi il nero è il colore della morte.

Anche il cubo rimanda al nulla e al *Thanatos*.

Come forma può rinviare ad altri contenitori, e può anche avere custodito un bene immateriale o un tesoro (soldi o loro correlati simbolici), ma ora è del tutto vuoto, destituito di ogni valore, ombra di una spoglia.

E' ora un vuoto e un nero che inghiottisce altri vuoti, altri neri, altre spoglie, altre vite sprecate o vanificate.

Queste immagini richiamano, nell'orizzonte psicodinamico, il tema dell'assenza, della



perdita, del lutto e del *Thanatos*.

I vissuti, che segnano l'ultima parte del sogno, sembrano così annientanti da produrre una sorta di raggelamento, per cui l'esistenza non è che un percorso di morte, un simulacro rappresentato in funzione della perdita e del congedo

## 5. Il risveglio dal sogno. Il mutamento di identità e il senso di colpa<sup>12</sup>.

Il risveglio della protagonista di *Mulholland Drive* segna un punto di svolta nella trama narrativa, coincidendo con un suo mutamento radicale.

La prima sequenza ci mostra –come già richiamato- una stanza in penombra, ove una donna distesa sul letto sembra dormire.

Si sente bussare alla porta e “Il cowboy”, già comparso nel sogno, rivolgendosi a lei la invita a svegliarsi e a tornare alla realtà.

La persona che dormiva è quella sinora chiamata Betty. Ma al risveglio assistiamo a una di quelle imprevedibili lacerazioni e discontinuità a cui Lynch ci ha abituato nei suoi precedenti film.

Innanzitutto notiamo un cambiamento ambientale: la casa non è più l'elegante dimora hollywoodiana di zia Ruth. L'abitazione appare ora modesta, spoglia, priva di luminosità e di colore.

Ma soprattutto si è colpiti dalla trasformazione della protagonista, che ha perduto ogni traccia di grazia, freschezza e vitalità, mostrandosi spenta, dimessa e trascurata.

La tristezza del volto, la scarsa mobilità mimica, la lentezza e l'inerzia dei movimenti, la trascuratezza della persona, la evidenziano come una donna prostrata e disperata.

Il suo modo di camminare, strascicato, penosamente astenico, come gravato da un peso insopportabile che ne incurva la postura, completa la trasformazione, segnalando un viraggio verso una profonda sofferenza psichica.

Destata dal bussare insistente, quella che è solo il pallido ricordo della giovane Betty, si avvia stancamente alla porta.

---

<sup>12</sup> In questo paragrafo, in cui è descritto il cambiamento identitario, chiameremo la protagonista con il suo vero nome di Diane Selwyn e la donna di cui è innamorata Camilla Rhodes.

Sulla soglia incontra una donna dall'aspetto mascolino che sembra essere stata legata a lei da una relazione ormai finita.

L'ex amante, mentre si riprende i propri oggetti ed effetti personali, in una brusca cerimonia degli addii, si rivolge alla padrona di casa chiamandola Diane.

Capiamo così il *rovesciamento di identità*: la Betty del sogno è, al risveglio, diventata la misteriosa Diane Selwyn.

Questo cambiamento identitario, espressione simbolica di un Sé diviso, ci mostra ora un nuovo volto della protagonista.

Lontana dall'immagine di una futura e luminosa *star*, come il sogno illusoriamente la presentava, è ora davanti a noi la figura di un'attrice sfortunata, segnata dall'insuccesso, che vive una vita marginale, in un luogo poco appagante di residenzialità inferiore.

Ma non solo questo sembra turbarla. Mentre è in cucina a prepararsi un caffè, è colta all'improvviso da un'allucinazione visiva: l'indimenticata Camilla è davanti a lei, più bella e affascinante che mai.

In preda ad un'intensa emozione, quasi piangendo, la donna prorompe in un'esclamazione: "Camilla... sei tornata!".

Apprendiamo così che anche la Rita del sogno ha cambiato identità. La bellissima e seducente donna che Diane ha, a suo modo, amato e che ancora inconsciamente attende è, appunto, Camilla Rhodes, *star* affermata nel firmamento di Hollywood.

Ma la gioia e la sorpresa per il suo ritorno, che per un attimo animano il volto dell'amante, si rovesciano presto in un'espressione di orrore e di disperazione: l'immagine allucinatoria svanisce e Diane ritorna alla realtà.

La donna vede poi, sul tavolo, una chiave blu (l'oggetto-segnale dell'uccisione di Camilla) che la sprofonda nell'angoscia e nella colpa.

E' noto che per Freud il senso di colpa può riferirsi sia ad un'azione riprovevole (realmente commessa o vissuta come tale), oppure può generalizzarsi in un sentimento globale, non attribuibile ad un'azione specifica.

Per il fondatore della Psicoanalisi il senso di colpa può inoltre essere uno *stato motivazionale inconscio*, che spinge il soggetto ad autopunirsi.

Sotto tale forma si può evidenziare in sogni ricorrenti e punitivi, in sintomi ossessivi e in atteggiamenti autodenigratori, che caratterizzano disturbi psichici gravi.

Proprio la focalizzazione di questa dinamica motivazionale inconscia, che sottende severi sentimenti di colpevolezza, ha condotto Freud ad una originale analisi dei vissuti sottostanti, in relazione alla pulsione di morte (*Thanatos*).

E' evidente che chi entra in un tunnel così pernicioso, come quello del sentimento di colpa, diviene un soggetto ad alto rischio suicidario.

Poiché anche la protagonista di *Mulholland Drive* sembra aver percorso un itinerario di morte, che esita in un suicidio finale, il discorso della relazione tra vissuto di colpa e autosoppressione, diventa quasi ineludibile.

Senza entrare a fondo nella complessa psicodinamica del suicidio, ai fini del nostro discorso è sufficiente richiamarne schematicamente alcune linee interpretative.

Per Freud l'atto suicidario è la risultante di un ripiegamento dell'aggressività, originariamente indirizzata verso un "oggetto" esterno, che, successivamente, si ritorce sul soggetto stesso.

In altre parole il suicidio sarebbe, secondo la sua classica definizione, un *omicidio mancato*.

Nel caso di Diane questa asserzione non trova un diretto riscontro, poiché la donna, prima di suicidarsi, uccide Camilla.

Si tratterebbe quindi non di un *omicidio mancato*, ma di un *suicidio differito* che segue

un atto omicidiario.

Ma è da considerare che, dato il forte legame narcisistico e fusionale con l'amante e la sua identificazione con il suo oggetto d'amore, lo stesso omicidio di Camilla sembra, in un certo senso, declinarsi in termini autosoppressivi (internalizzazione all'aggressività).

In altre parole Diane, incapace di sopportare la intollerabile separazione, uccide in Camilla una parte di sé stessa e, più precisamente, quella che si era identificata completamente in lei.

Anche per la Klein, che elabora e radicalizza alcune posizioni freudiane, il suicidio è un'autoripiegamento dell'aggressività, originariamente deflessa all'esterno, e, successivamente, rivolta contro sé stessi.

Il suicidio rappresenterebbe quindi lo scacco dei meccanismi e delle strategie di difesa che ciascuno di noi mette in atto contro la paura dell'annichilimento e dell'annullamento.

Queste dinamiche, accompagnate dal sentimento di colpa, sono appannaggio universale dell'essere umano.

Nel pensiero della Klein c'è dunque un allargamento del discorso, che fuoriesce dal quadro strettamente depressivo, per estendersi soprattutto alla *colpa persecutoria*, che si manifesta negli stadi narcisistici più regrediti.

E questo sarebbe, appunto, il caso della protagonista di *Mulholland Drive*.

Alla base del suicidio si evidenzerebbe, comunque e sempre, l'incapacità di tollerare la perdita e la separazione.

In tal senso la morte rappresenterebbe l'estremo tentativo di ritrovare l'unione perduta.

Anche in Diane, come in altri soggetti suicidi, reali o rappresentati, si agiterebbe così la spinta fantasmatica onnipotente di riuscire ad attraversare magicamente il confine della morte, per raggiungere lo stato narcisistico primario, la quiete fusionale.

## 6. La rievocazione degli eventi di vita e il loro esito.

Ma la storia di Diane non è ancora finita

La protagonista di *Mulholland Drive* comincia a ricordare gli eventi che l'hanno portata alla rovina.

L'inizio della fine della sua triste vicenda risale al suo incontro con Camilla, tipica *star* hollywoodiana. Diane la conosce su un set degli *studios*, ove la giovane aspirante attrice si aggira nella speranza di trovare un varco d'ingresso per la sognata carriera cinematografica.

Diane è subito attratta dalla lucente *star*, oltre che per la sua bellezza e il suo fascino, anche perché la diva impersona il modello di ciò che lei stessa vuole diventare.

Tra le due donne si instaura un *feeling*, e Camilla, personalità strutturalmente seduttiva, non impiega molto a far innamorare di sé la giovane provinciale. Intreccia con lei una relazione poco impegnativa e quasi effimera, una delle tante che le consentono di rinforzare la propria autostima e il proprio consenso professionale e mediatico.

Per Diane, invece, il significato della relazione è forse più profondo, specie per l'identificazione narcisistica con una figura "ideale".

Ma un tale legame è destinato a incrinarsi e a rompersi e, di fatto, si rompe.

Il film ci mostra, in proposito, un passaggio eloquente.

Adam, giovane ma già affermato regista, durante la lavorazione di un suo film, bacia Camilla (la protagonista) nell'intento di spiegare all'attore come deve baciare la sua partner.

Per ottenere un'atmosfera più consona e più intima tra i due interpreti, il regista chiede

alla *troupe* di allontanarsi.

Ma Camilla, quasi sadicamente, ottiene che Diane (la quale ha probabilmente un ruolo di figurante nello stesso *cast*) presenzi alla scena d'amore.

Adam, forse già complice di una strategia atta ad allontanare l'ormai scomoda ex amante della sua *star*, acconsente.

Diane assiste così, in preda a una tempesta di emozioni (gelosia, rabbia, dolore, delusione, rancore, invidia, ecc), allo scambio amoroso fra Camilla e Adam.

Questo suona, per lei, come tradimento, fine di una relazione sentimentale, ma anche come schiaffo professionale e scacco esistenziale.

Le provocazioni non sono tuttavia ancora finite.

Dopo aver respinto le *avances* dell'ex amante, che vorrebbe ritornare con lei, Camilla la invita -come ricordato- ad un *party* nella sontuosa villa di Adam, forse già suo fidanzato.

Il suo intento è quello di farle comprendere la conclusione definitiva della loro relazione.

La grande festa assume perciò un significativo rilievo nella trama narrativa.

Lo stesso modo in cui Diane raggiunge la grande villa della festa appare denso di valenze simboliche.

Camilla, dopo un invito telefonico, manda a prenderla un autista alla guida di una lussuosa Limousine.

Questo gesto, che potrebbe essere scambiato per un atto di gentilezza e quasi di riguardo, rivela presto ulteriori significati.

Diane, dopo aver percorso la Mulholland Drive, incontra Camilla e insieme proseguono

inspiegabilmente a piedi.

Attraversano così una fitta boscaglia, oscura ed intricata.

La strada scoscesa, che si inerpica verso la villa, posta in una posizione alta e dominante, è esplicitamente definita una “scorciatoia”.

Il percorso sembra assumere il valore di un’ascesa verso un mondo elevato, verso un mondo parallelo alla realtà quotidiana, sotto il dominio del sogno.

Inoltre il “prendere una scorciatoia” non solo rimanda al concetto letterale di percorrere una via più breve e secondaria rispetto a quella principale, ma rinvia al significato metaforico di usare un mezzo più sbrigativo (e forse non del tutto legittimo) per ottenere qualcosa.

Il mondo del cinema e dello spettacolo, in cui attrici e attori cercano di farsi strada, ha particolare fama di scarsa chiarezza e trasparenza. Esso, spesso, si mostra segnato ed inquinato da dubbi, pettegolezzi, scandali e raccomandazioni che frequentemente accompagnano ingiustificate carriere.

E proprio a questo inquinamento sembra volersi riferire Lynch. Forse le due attrici hanno conseguito, o hanno cercato di conseguire, le loro mete di successo prendendo, appunto, delle scorciatoie, in termini di compiacenti cedimenti, compromessi o strappi alla propria dignità personale.

Il regista sembra qui alludere alle difficoltà, insidie, rischi ed esposizioni che la carriera di attrice, nella giungla cinematografica, spesso nasconde, così come la boscaglia, oscura e aggrovigliata, cela altri pericoli.

La festa, a cui Diane è invitata, si rivela sin dall’inizio un vero e proprio rito collettivo di crudeltà ai suoi danni.

Adam, come padrone di casa, la accoglie in modo apparentemente cortese, con un brindisi (“All’amore!” - esclama).



Ma già in questo atto formale di benvenuto si nasconde il veleno. Egli innalza la coppa di champagne e la porge a Camilla, con un'evidente allusione al loro legame sentimentale. Questo sarà ufficializzato più tardi con un probabile annuncio di matrimonio.

Diane, costretta a stare al gioco, si associa al brindisi, ma accosta il suo bicchiere soltanto a quello della sua ex.

Dopo questo inizio insidioso, la festa continua in maniera sempre più dolorosa per l'infelice ospite.

Il *party* consiste innanzitutto in una cena e in questa cena si esibisce il *potere*, anzi, una delle forme più arcaiche ed elementari del potere: quello connesso strettamente al mangiare<sup>13</sup>.

Lynch sembra però volere andare oltre questo legame originario, mostrando un potere mediatico, in un certo senso sostitutivo del primario potere materiale collegato al cibo.

Adam offre ai suoi ospiti, oltre alle prelibatezze della sua mensa, anche la possibilità di fruire di “cibi” artistici, professionali, culturali, mediatici, ecc.

Diane, che per non sfigurare ha indossato il suo abito buono, è solo formalmente invitata a condividere il pasto.

In realtà è esclusa dal banchetto del potere e della vita.

L'intento di chi l'ha chiamata non è infatti quello di accoglierla, ma semmai quello di allontanarla, respingerla e rifiutarla.

La coppia potente e vincente (Adam-Camilla) si degna di elargire un grande festino, quale espressione di opulenza, successo e potere.

---

<sup>13</sup> Il cibo, incluso negli “organi del potere”, trova, nell'illuminante analisi psicologica del mangiare di Elias Canetti, pagine di sorprendente originalità ed attualità. Il grande saggista e romanziere, Premio Nobel per la letteratura (1981), individua nella strutturale complementarietà della massa e il potere il fenomeno cruciale del Novecento.

Il potente, figura a tratti paranoicale, tende a incorporare in sé e comandare la massa, desiderando di essere l'unico uomo a sopravvivere. Cfr. E. Canetti, *Massa e Potere*, Adelphi, Milano, 1981.

Il cibo è ricco e abbondante, forse sovrabbondante e forse andrà persino sprecato.

Ma anche la sua eventuale distruzione non intacca, ma anzi esalta, il suo legame con il potere.

D'altronde, non a caso, il potente era classicamente un "mangiatore", un consumatore di cibo, un cibo che poteva offrire e persino sprecare.

Si poteva così vantare di avere e di dispensare il superfluo (massima esibizione di potere).

Anche oggi il potente è simbolicamente un "mangiatore" che offre ai suoi accoliti un cibo immateriale.

Diane, inferiorizzata da queste e da molte altre manifestazioni e circostanze, pur invitata alla tavola dei potenti, non partecipa al potere. Inoltre non gode del rispetto di chi condivide con lei il pasto.

I invitati, infatti, in quanto appartenenti alla stessa mensa, alla stessa cerchia di potere, usufruiscono, generalmente, di pari e reciproco rispetto. Ma a Diane ciò è negato.

In realtà la giovane donna, lungi dall'essere trattata alla pari, è considerata quasi un'intrusa, una *outsider*.

Camilla non le rivolge la parola, Adam la trascura visibilmente. Gli altri ospiti, integrati nel gruppo, le indirizzano neglentemente qualche domanda sulla sua vita, come in un distratto e informale "interrogatorio", ma poi ridono e scherzano tra loro, ignorando la giovane donna.

Questa è quasi costretta a una "pubblica confessione" sulle sue modeste origini e sulla sua sfortunata carriera.

Il suo racconto è accolto con sufficienza, se non con malcelata ostilità.

Altre provocazioni (bacio di Camilla all'attricetta raccomandata, nel sogno, dalla

mafia) e altre umiliazioni si aggiungono.

Se il sogno della protagonista si è rivelato terribilmente angoscioso, la cena della realtà diviene un vero e proprio incubo.

Ed è appunto in questo clima da incubo che Diane cova una rabbia, un desiderio di vendetta, un impulso incontrollabile di ribellione e violenza che esiteranno nel tragico finale.

Stretta in un conflitto interiore irrisolvibile e costretta in una trappola esteriore altrettanto coercitiva e insopportabile, Diane decide di tagliare alla radice il doppio vincolo, uccidendo.

Si accorda così con un killer (che nel sogno uccideva l'uomo dall'agenda segreta) per eliminare Camilla.

Eseguito l'incarico, l'assassino farà ritrovare alla mandante una chiave in un luogo prestabilito.

Ed è questo, appunto, l'oggetto che Diane guarda sul tavolino, dopo il suo risveglio, e che le fa prendere coscienza dell'avvenuto omicidio.

Nuovamente i suoi fantasmi la assalgono. Vede così il misterioso cubo blu nelle mani del barbone/"mostro" (il mostruoso "reietto", che con la sua presenza premonitrice, aveva spaventato e ucciso Dan, proiezione onirica di Diane).

Il barbone mette il cubo in una comune busta e la lascia cadere per terra. Il suo sembra essere un gesto definitivo: pare quasi abbandonare una cosa (o una vita) al proprio destino di nientificazione.

Dalla busta fuoriescono le probabili figure parentali, fortemente rimpicciolite, meccanizzate e feticizzate, simili a striduli e grotteschi automi.

La svalutazione delle figure (rimpicciolimento), il loro agire meccanico, non umano, sembrano alludere alla loro reale insufficienza e inadeguatezza come genitori.

Ma sottolineano anche la loro carenza e disumanità nel ruolo e nella capacità empatico-affettiva, formativa ed educativa.

Forse il padre e la madre di Diane non sono stati dei genitori amorevoli, né punti di riferimento per la figlia, rappresentando l'anello fragile all'interno della rete interpersonale già attraversata dalla condizione di crisi generale della famiglia.

Non supportata da validi sostegni, incalzata da angosce fantasmatiche del passato e da sentimenti di colpa, Diane cade in un vuoto esistenziale che esita nell'atto autosoppressivo.

Un colpo di pistola in bocca mette fine alla sua disperata vicenda.

E cala il silenzio.

## 7. “Silenzio!”.

Nel teatro, che significativamente si chiama *Silencio*, questa parola definitiva chiude il sipario.

Ma a quale silenzio allude Lynch?

Prima di rispondere a questa decisiva domanda, alcune considerazioni sono forse opportune.

Al termine di un itinerario che ha tentato di analizzare e interpretare il testo filmico, avvertiamo che il lavoro sin qui svolto non ha svelato i molti enigmi che *Mulholland Drive* racchiude. La nostra riflessione, più che dare delle risposte, ha sollevato altri dubbi e posto altre domande, che richiederebbero una ulteriore lettura e una nuova interpretazione in un processo pressoché infinito.

Il che era d'altronde prevedibile.

La ricostruzione di un percorso psichico, in gran parte onirico, denso di grumi fantasmatici, conflitti e tensioni, che il grande talento di Lynch ha trasfigurato in linguaggio artistico, è cosa ardua per non dire impossibile.

Per di più la ricomposizione interpretativa è necessariamente avvenuta in modo astratto, essendo stata estrapolata dal suo naturale contesto relazionale.

E' possibile tuttavia sottolineare che Lynch pone preferenzialmente il suo sguardo sul versante interno e profondo dei suoi personaggi.

Anzi proprio questa predilezione per l'immaginario, l'invisibile, il conflittuale orizzonte soggettivo è la cifra della sua opera. Egli non si limita a far emergere questa segreta interiorità, ma sovverte lo stesso ordine tradizionale della "realtà".

Mischiando visione diurna con quella onirica, percezioni con allucinazioni, eventi concreti con proiezioni deliranti, il maestro del cinema fa subentrare un mondo altro, dotato di pari se non superiore credibilità.

Malgrado questa sua tenace propensione di tipo introspezzionistico, il mondo interiore, per quanto segreto e occulto, non è mai soltanto singolare, privato e separato, ma è anche sempre un mondo plurale, situato e collocato socialmente, culturalmente e storicamente.

Lynch d'altronde appare perfettamente consapevole che la sfera soggettiva e profonda di Diane Selwyn non è una monade a sé stante, ma è sempre correlata ad un contesto esterno.

La sua vicenda esistenziale, che si intreccia con altre vicende e altre esistenze, avviene in un determinato ambiente.

In realtà *Mulholland Drive* racconta, a suo modo, ma comunque racconta, l'esistenza della sua protagonista e l'esistenza è sempre *storicità*.

Da una prospettiva psicologica questa storicità è stata variamente interpretata.

Ma qualunque indirizzo si segua (psicoanalitico, antropfenomenologico, cognitivista, sistemico-priocessuale, ecc.) si giunge sempre ad un punto.

E questo punto si colloca all'intersezione tra mondo "interno", individuale e privato, e mondo "esterno", collettivo, culturale e sociale.

D'altronde importanti studiosi di cinema hanno con decisione affermato che Lynch non rinuncia mai alla *narrazione* (P. Bertetto, 2007).

E la narrazione rimanda di nuovo alla storicità

Per di più Lynch ambienta questo film nel mondo del cinema, altro grande immaginario, che è anche il suo mondo.

La storia di Diane Selwyn si svolge a Los Angeles/Hollywood, nel luogo più significativamente e radicalmente legato al cinema e alla sua “fabbrica di sogni”.

Ma anche gli altri personaggi, tutte figure del cinema, abitano nella sua capitale.

Diane, aspirante attrice, l’ha scelta ed è venuta a viverci.

E’ ovvio che per lei abitare a Hollywood è un risiedere qualitativamente diverso da quello di un turista o di un visitatore di passaggio.

Se, in generale, l’*abitare* non è il semplice “stare dentro quattro mura” di un edificio compreso in una mappa catastale, anche per Diane Selwyn lo stare nella mecca del cinema, oltre a motivi funzionali e pratici, assume numerosi significati simbolici<sup>14</sup>.

Vediamo così che la giovane donna, nel sogno, abita con gioia e soddisfazione la casa della zia Ruth, non solo perché è bella, confortevole e prestigiosa, ma per tutti gli altri significati profondi che essa racchiude.

Abita quella casa non come ospite, ma la occupa e la ama come luogo proprio, in cui può ripetere abitualmente le operazioni del suo possesso e, soprattutto, per i significati di tale possesso.

La predilige perché è un luogo legato al cinema, verso cui si orientano le sue aspirazioni, aspettative e speranze.

Non a caso, al risveglio dal sogno, Lynch ci mostra, contestualmente al cambiamento identitario (Betty diventa Diane Selwyn), anche il cambiamento spaziale-abitativo: la casa è più modesta, più buia e quasi squallida. Il bungalow 17, precario edificio di residenzialità inferiore, è già il luogo dell’emarginazione, dell’abbandono e dell’esilio.

---

<sup>14</sup> L’abitare rivela il suo carattere di verbo frequentativo dell’*habere* latino (avere, possedere). Cfr. Paolo Prini, che riprende e rielabora le note tesi di H. Heidegger, in *Edificare ed abitare*, relazione svolta al V Congresso della Società Italiana di Psichiatria Sociale: *Metropoli e oltre. Equilibri e scompensi* (Trieste, 25-27 Settembre 1994), Andrea Tentati Editore, Milano, 1995.

Tutto ciò conferma come le vicende di *Mulholland Drive* non solo hanno come generico sfondo Hollywood, ma sono radicalmente inserite in essa, da cui restano inseparabili.

In tal senso, il lungo sogno di Diane Selwyn è parte inscindibile del più generale “American Dream” che il cinema, come grande cinghia di trasmissione mass mediatica, alimenta e rinforza.

E’ forse proprio questo strutturale legame, che innerva tutto il tessuto narrativo, a conferire alla pellicola la compiutezza, la complessità e l’elevato respiro che ne fanno un’opera d’arte e, insieme, una testimonianza di intrinseca attualità e veridicità.

Così *Mulholland Drive* cessa d’essere solo un bellissimo, originale, labirintico *noir*, incentrato sull’itinerario lesbico di due attrici, per diventare qualcosa di molto di più<sup>15</sup>.

Spesso si è parlato della dimensione artistica del cinema e della sua evoluzione nella diacronia.

Un’analisi di questi pur importanti aspetti esula dal nostro discorso.

Ci limitiamo ad osservare che nel cinema classico, e comunque in quello precedente l’attuale era tecnologica avanzata, ai film di spessore artistico, specie a quelli di denuncia sociale, venivano generalmente riconosciuti accenti di verità.

Ai capolavori del passato si attribuiva il merito di possedere la magica capacità di trascendere e contemporaneamente approfondire la realtà quotidiana.

Molti di questi capolavori ci hanno mostrato la faccia nascosta, falsa, mutilata e inautentica della società del proprio tempo.

In tal senso il cinema come arte è stato capace di evidenziare la coscienza infelice di individui e di mondi divisi, ingiusti e alienati.

---

<sup>15</sup> *Mulholland Drive* rievoca le cupe ma sofisticate atmosfere della letteratura *hard boiled* degli anni ’30 e ’40 e soprattutto i romanzi di Dashiell Hammett e Raymond Chandler, l’inventore dell’investigatore privato Philip Marlowe, che hanno trovato numerose e significative trasposizioni cinematografiche.



Ma questo discorso è ancora valido nell'oggi?

Alcuni lo mettono in dubbio.

Senza entrare in tale spinoso terreno, più importante è, per il nostro discorso, comprendere quale sia il pensiero di Lynch in proposito e come egli sia riuscito ad esprimerlo in *Mulholland Drive*.

E' infatti indubbio che il film è, in ultima analisi, un discorso sul cinema.

La pellicola ci trasmette, pur tra le righe di inquietanti latenze e oscure metafore, una visione pessimistica del mondo cinematografico, attraversato da corruzioni, manipolazioni e violenze.

Ancor più esso è mostrato come universo disumanizzato, mercificato, alienato e crudele.

In senso più generale, Lynch sembra condividere il preoccupato giudizio che il cinema, come sistema culturale *mass mediatico*, possa diventare un "cattivo maestro". Possa cioè influenzare negativamente i *patterns* culturali, gli atteggiamenti, i comportamenti e la stessa struttura dei valori, contribuendo a suggerire "falsi bisogni", a modulare le aspirazioni individuali e a rinforzare una "falsa coscienza" collettiva.

L'ombra di questo giudizio negativo parte dai produttori, rappresentati come "mafiosi". Si estende poi alle attrici, ossessionate dalla celebrità divistica, promotrici e vittime dell'artificioso e illusivo *star-system*, che fa di loro delle false icone e degli stereotipati simulacri<sup>16</sup>.

Colpisce quindi lo stesso regista, sino ad arrivare al pubblico, fruitore spesso passivo della comunicazione *mass mediatica*.

In *Mulholland Drive* il regista Adam Kesher, privo di ogni potere decisionale, è totalmente asservito alla produzione e al potere tecnologico-politico di un sistema

---

<sup>16</sup> Per un'analisi classica, ma sempre attuale dello *star-system* e della sua trasformazione da divismo come spettacolo a divismo come mercato, cfr. C. Sartori, *La fabbrica delle stelle. Divismo, mercato, mass-media negli anni '80*, Mondadori Editore, Milano, 1983.

invasivo, ossessionato dall'idea e dalla pratica del controllo su significative sfere dell'agire umano.

Adam, lungi dall'essere un'intellettuale libero, possibile agente di mutamento e portatore di un'idea o di una proposta alternativa di società, è un soggetto-oggetto eterodiretto, dominato e schiacciato da sovrastanti poteri forti.

La sua paralisi e la sua afasia sembrano l'espressione della paralisi e dell'afasia della critica, in una società ridotta –come si è detto- “a una dimensione” (H. Marcuse, 1964).

In una società, cioè, così ricca e soddisfatta da essere priva di una reale opposizione e possibilità di modificazioni alternative.

La situazione statunitense, dai tempi dell'analisi marcusiana, è notevolmente cambiata.

Ci si può, quindi, legittimamente domandare se le categorie usate da Marcuse siano ancora valide e applicabili alla società statunitense, a cui si riferisce Lynch.

Ci si può ad esempio chiedere se la situazione dell'America sia tuttora così opulenta e così capace di soddisfare, con la sovrabbondanza dei beni (assicurata dallo straordinario sviluppo produttivo-tecnologico), i bisogni primari e persino superflui dei suoi abitanti.

Cioè se essa sia ancora nell'oggi “una società confortevole, metà società del benessere e metà caserma” –per dirla con le parole di una voce sociologica critica- in un contesto in cui l'uomo diventa passivo, sedato e indifferente, trasformandosi “in un consumatore, anche egli confezionato in serie come i prodotti, i divertimenti, i valori che assorbe” (C. Wright Mills, 1976).

Un discorso d'analisi comparativa delle due situazioni esula per complessità dai nostri intenti.

Si può forse affermare che anche nell'oggi, a risorse sempre floride ma più limitate, e in un clima più insicuro e preoccupato, non manchino alcuni problemi che la sociologia critica statunitense ha puntualmente sottolineato.

A livello *mass mediatico* continua la tendenza consumistica e la ricerca del successo e del consenso.

Anche i modelli predominanti di vita e i codici simbolici sottostanti, non sembrano trovare spazi alternativi.

In tal senso la società statunitense rimane -a detta di molti- una società straordinariamente “obbediente” o, se si vuole, conformistica.

In essa le forme del controllo e della limitazione della libertà sono relativamente aumentate “benché rimangano non direttamente riconoscibili, dato il carattere astratto ed impersonale dell’ autorità” (P. Marongiu, G. Newman, 1995).

Il discorso torna così ai suoi presupposti e tende a concludersi con la domanda iniziale.

A quale silenzio allude Lynch in chiusura di *Mulholland Drive*?

Domanda che a sua volta rimanda a una gamma estesissima di risposte.

Non vi è, infatti, un solo silenzio, ma mille e più silenzi.

La parola racchiude significati, situazioni e condizioni multiformi.

E’ tuttavia possibile distinguere almeno due categorie di silenzio, raggruppabili in due poli estremi di un *continuum* che ammette infinite sfumature.

Nel primo polo si condensa il “grande silenzio”: la scelta-di essere-soli-con-se stessi.

Il grande silenzio esprime la modalità privilegiata e arricchente, tramite la quale la persona può attingere liberamente al proprio fondo, alla propria segreta interiorità e vivere autenticamente la propria identità e la propria storia.

E’ il silenzio che si accompagna alla solitudine attiva e feconda e risponde ad un insopprimibile bisogno dell’uomo: il bisogno-d’essere-solo-con se stesso.

Questo bisogno, peculiarmente umano, quale ritorno al Sé è, ovviamente, in costante

interazione con un bisogno altrettanto fondamentale: il bisogno d'essere-con-gli altri.

Il grande silenzio, condizione principe degli artisti (anche del cinema), dei filosofi, degli uomini di scienza e religione (specie dei mistici) è strettamente legato alla creatività.

Questo legame, anticamente intuito, ha trovato specifiche moderne conferme. L'analisi biografica di grandi creativi ha, ad esempio, evidenziato che essi avevano fruito di una condizione di solitudine e di silenzio in periodi cruciali e fecondi della loro vita (A. Storr, 1989).

Questo grande silenzio non era mai autoreferenzialmente centrato su se stessi, ma era sempre aperto (simbolicamente e metaforicamente) all'Altro.

Non solo i grandi talenti, ma anche le persone comuni possono ricercare e ottenere il grande silenzio, quale recupero del Sé, riparo da un'eccessiva esposizione agli *stressors* della vita moderna.

Non sembra tuttavia che il discorso di Lynch alluda a questo silenzio e a questa solitudine.

Egli tende piuttosto ad indirizzarsi verso l'altro polo del silenzio.

I personaggi di *Mulholland Drive* non appaiono inclini al grande silenzio, rimanendo per lo più impigliati nell'affannosa rincorsa al successo e nel tumulto insensato e rumoroso della vita moderna.

Particolarmente significativa, in tal senso, appare la condizione della protagonista, evidenziata nella sequenza iniziale e in quella finale del film, che racchiudono il suo percorso esistenziale e lo stesso iter narrativo.

Inizialmente vediamo dei ballerini che danzano freneticamente in un ambiente chiassoso e caotico.

La scena è dominata dal movimento, dal rumore e dalla confusione.

Subito dopo assistiamo alla sequenza in cui Diane, insieme alle due figure genitoriali, sembra ringraziare un pubblico che applaude e grida con entusiasmo.

Nella parte finale si respira, invece un'atmosfera dominata dal silenzio.

Così confrontate le due sequenze appaiono di senso oppositivo.

Un'analisi più approfondita dell'esordio e della fine dell'iter professionale ed esistenziale dell'attrice, mette in luce ulteriori elementi.

Nella prima scena presupponiamo che Diane faccia parte del gruppo dei ballerini coinvolti dal turbine del ballo. Ma questo suo ipotetico abbandono, questa sua dispersione esistenziale, più che un'autentica partecipazione alla danza e ai suoi significati, sembra invece esprimere un'eccitata adesione mondana, non priva di finalità competitive.

La giovane donna si declina superficialmente e confusivamente in un clima momentaneo e promiscuo, privo di reali possibilità di articolazione e di scambio con gli altri.

Pur nutrendo sogni d'arte, Diane non appare neanche in seguito ricercare sé stessa, fruendo del grande silenzio.

Ossessionata dal successo, insegue smaniosamente le sue mete.

Alla conclusione della sua vicenda, che esita in un totale scacco, la vediamo precipitare solidariamente nel vuoto.

Diane sperimenta così l'infelice e umiliata condizione d'essere stata lasciata sola, d'essere stata abbandonata e rifiutata.

Si tratta dunque di una solitudine abbandonica che si accompagna a sentimenti di impotenza e di caduta dell'autostima.

Il silenzio che vi è sotteso è anch'esso imposto: non è scelta libera, ma sofferta

prevaricazione, mutilazione e mortificazione.

Nasce dallo stesso ordine di vissuti di dolorosa inutilità e di autosvalutazione e si condensa nella tragica coscienza dell'essere stata ridotta al silenzio, senza più voce, né volto.

In altre parole Diane Selwyn vive una condizione angosciosa e difettiva d'essere-nel-mondo, e poi scivola in una zona d'ombra, in un orizzonte di disrealtà, aggressività e morte.

A lei, spettatrice privilegiata del teatro *Silenzio*, e insieme a lei, a una moltitudine immaginaria di un pubblico di soggetti ridotti al silenzio passivo, deprivati delle loro più autentiche potenzialità, si rivolge forse la "dama dai capelli blu".

Questa grottesca figura, ambigua e onnicomprensiva nella sua apparente ermafroditicità, che forse rappresenta proprio il regista, pronuncia la parola *silenzio*: parola definitiva e quasi ammonitrice.

Parola che forse annuncia non solo la conclusione della storia, ma la più generale fine del ruolo del cinema, come fattore critico e innovativo della società.

## Bibliografia.

S. Arieti, *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma, 1979.

S. Arieti, J. Bemporad, *La depressione grave e lieve*, Feltrinelli, Milano, 1981.

G. Aristarco, *Guida al film*, Fabbri Editori, Milano, 1979.

R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1957.

P. Bertetto, *L'analisi interpretativa. "Mulholland Drive" e "Une femme mariée"*, in P. Bertetto (a cura di) *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2007;

P. Bertetto, *Il cinema di David Lynch. L'enigma e l'eccesso*, in P. Bertetto (a cura di), *David Lynch*, Marsilio Editori, Venezia, 2008.

M. Bloch, *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 1950.

J. Bowlby, *Attachment and Loss* (trad. it. *Attaccamento e perdita*), Boringhieri, Torino, 1983.

E. Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano, 1981.

G. Canova (a cura di), *L'Universale – La grande enciclopedia tematica (cinema)*, vol. II, voce David Lynch, Garzanti Libri, Milano, 2005.

A. Crespi (intervista a D. Lynch a cura di), dal quotidiano *Il Sardegna* del 7 Settembre 2006.

F. Di Giammatteo (a cura di), *Il dizionario universale del cinema*, vol. II, voce David Lynch, Editori Riuniti, Roma, 1985.

J. Chasseguet-Smirgel, *Per una psicoanalisi dell'arte e della creatività*, Raffaello Cortina, Milano, 1989.

D. De Martis, *Appunti e osservazioni intorno all'impostura*, in "Psichiatria e medicina", anno II, n. 6, Giugno, 1988.

E. H. Erikson, *The problem of the Ego Identity*, in "Journ. Am. Psychoanal.", IV, 35, 1956.

E. H. Erikson, *Infanzia e società*, Armando, Roma, 1966.



E. Flajano, *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli Editore, Milano, 1983.

F. Fornari, *Genialità e cultura*, Feltrinelli, Milano, 1979.

S. Freud, *Il poeta e i sogni ad occhi aperti*, in S. Freud, *Psicoanalisi del genio*, Newton Compton, Roma, 1969.

S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Opere Boringhieri, Torino, 1971.

S. Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in S. Freud, *Opere*, Boringhieri, Torino, 1972.

S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino, 1971.

S. Freud, *Il Perturbante*, in S. Freud, *Opere*, Boringhieri, Torino, 1972.

S. Freud, *Mosè e il monoteismo*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1980.

A. Grasso (a cura di), *L'Universale - La Grande Enciclopedia Tematica (televisione)*, voce *Twin Peaks*, Garzanti Libri, Milano, 2006.

M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1997.

M. Horkheimer, *Eclissi della ragione*, Einaudi, Torino, 1969.

O. Kernberg, *Disturbi gravi della personalità*, Boringhieri, Torino, 1987.

M. Klein, *Invidia e gratitudine*, Martinelli, Firenze, 1969.

M. Klein, *Amore, colpa e riparazione*, in M. Klein, J. Riviere, *Amore odio e riparazione*, Astrolabio, Roma, 1969.

H. Kohut, *Narcisismo e analisi del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974.

S. Lusardi (intervista a D. Lynch a cura di), in *Ciak* n. 2, Mondadori, Milano, 2002.

M. Luscher, *Colori e forme nell'indagine psicologica*, Piovan Editore, Abano Terme (Padova), 1983.

H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 1964.

H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione* (con una nota di L. Gallino), Einaudi, Torino, 1967.

P. Marongiu, G. Newman, *Vengeance: The Fight Against Injustice*, Rowman and Littlefield, New Jersey (USA), 1987 (trad. it. riveduta: *Vendetta*, Giuffré, Milano, 1995).

C. Wright Mills, *La élite del potere*, Feltrinelli, Milano, 1976.

E. Morin, *L'uomo e la morte*, Newton Compton, Milano, 1980.

C. Musatti, *Trattato di Psicoanalisi* (vol. I), Einaudi, Torino, 1957.

K. Popper, *Cattiva maestra televisione*, Marsilio, Venezia, 2006.

P. Prini, *Edificare ed abitare*, in "Metropoli e oltre. Equilibri e scompensi". Atti V Congresso della Società Italiana di Psichiatria Sociale (Trieste 25-27 Settembre 1994), Andrea Tancati Editore, Milano, 1995.

O. Rank, *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Interpretation of Mythology*, R. Brunner, New York, 1952.

O. Rank, *Il Doppio*, SugarCo, Milano, 1979.

N. Rudas, *Inurbamento e psicopatologia: dal malessere urbano al disturbo mentale*, in Atti XXXV Congresso Nazionale della Società Italiana di Psichiatria (S. Margherita di Pula – Cagliari, 28 ott.-2 nov. 1982), Vol. III, Il Pensiero Scientifico, Roma, 1983.

N. Rudas, *L'émigration envisagée comme perte*, in *Migration et Psychopathologie*, vol. monogr., sous la direction de N. Rudas, R. Collignon et M. Carta, vol. XXIII, in "Psychopathologie Africaine", Paris-Dakar, 1991.

N. Rudas, *L'adolescenza come "organizzatore". Brevi note psicologiche e psicopatologiche*, in "Neurologia, Psichiatria e Scienze Umane", Il Pensiero Scientifico, Supp. al Vol. IV, n. 1, gennaio-marzo, Roma, 1984.

N. Rudas, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*. Carocci, Roma, 2004.

C. Sartori, *La fabbrica delle stelle. Divismo, mercato e mass media negli anni '80*, Mondadori, Milano, 1983.

A. Storr, *Solitude, a return to the Self*, Ballantine Books, New York, 1989.

## Notizie su Lynch e la sua opera

David Lynch nasce a Missoula, piccolo centro del Montana (USA), nel 1946.

Attratto precocemente dalle arti figurative, abbandona gli studi per dedicarsi alla pittura.

Frequenta prima la *Boston Museum School* e quindi si iscrive (1965) alla *Pennsylvania Academy of Fine Arts* di Philadelphia.

Questa esperienza artistica iniziale, che si esprime in opere astratte di ispirazione materica, influenzerà la sua successiva maturazione registica.

Proprio a Philadelphia, Lynch comincia a interessarsi al cinema, ricercando nuove modalità espressive, capaci di coniugare le arti figurative con quelle cinematografiche.

Dal 1966 realizza cortometraggi sperimentali, basati sul rapporto del disegno con le arti in movimento, tra i quali si distinguono: *The Alphabet* (1965), *Six Men Getting sick. Figures* (1966).

Nel 1970 realizza un breve film, *The Grandmother*, in cui comincia a delineare alcune tematiche che caratterizzeranno la sua filmografia.

Trasferitosi a Los Angeles (1971), frequenta il Conservatorio dell'*American Film Institute*.

Nel 1973 aderisce al programma di meditazione trascendentale di Maharishi Mahesh Yogi, pratica che Lynch non ha mai abbandonato.

Ottenuto un finanziamento, inizia nel 1972 il primo lungometraggio, *Eraserhead* (tit. it. *Eraserhead, la mente che cancella*).

E' un film *horror* in bianco e nero, di marca surrealistica, che ci mostra una Filadelfia

degradata e decadente. La città fa da sfondo alla tragica vicenda di Henry Spencer, al quale nasce un bambino prematuro e deforme. Abbandonato dalla partner, l'uomo è costretto a occuparsi in prima persona del problematico allevamento e delle difficili cure necessarie all'infelice neonato.

*Eraserhead* è un inquietante film sulla condizione paterna, che porta il protagonista ad evadere mentalmente dalle proprie responsabilità, in un disperato tentativo di sopravvivenza e alla ricerca di un proprio campo vitale.

Il film, tra alti e bassi, richiede una lunga lavorazione e potrà essere distribuito solo nel 1976.

Durante questo travagliato periodo Lynch gira un corto, *The Amputee* (1974): la macabra storia di una donna che, mentre sembra intenta a scrivere una dolorosa lettera d'amore, viene amputata delle gambe da un chirurgo, interpretato dallo stesso Lynch.

Intanto *Eraserhead*, che incontra notevoli difficoltà di distribuzione, ottiene un forte riconoscimento dalla critica.

Dopo questa brillante prova, esce *The Elephant Man* (1980), in cui gli incubi e le allucinazioni lasciano il posto al dramma esistenziale.

Il film, ambientato nell'Inghilterra vittoriana, narra la vera storia di John Merrick, colpito da una grave malattia che gli ha deformato il volto e la figura. A causa di questa deformità, l'uomo è vittima di severi pregiudizi e di pesanti soprusi che gli infliggono una forte sofferenza, acuita dal fatto che egli è dotato di un'acuta sensibilità.

La pellicola, biografia filmata di un uomo realmente vissuto, è quasi un saggio sociologico sulla crudeltà umana.

Fotografata, come già *Eraserhead*, in un suggestivo bianco e nero, l'opera ottiene significativi consensi e diverse *nominations* all'Oscar.

Confrontandosi poi con l'omonimo romanzo di Frank Herbert, Lynch realizza un

kolossal (prodotto da un ingombrante Dino De Laurentiis) dove il fantastico, il medioevale, il fantapolitico, l'antropologico, il mistico e il filosofico s'intrecciano in una dimensione difficilmente gestibile. Il film in questione, culturalmente ambizioso, spettacolare, ma non convincente, è *Dune* (1984).

Dopo questo insuccesso di pubblico e di critica, il regista sceglie di girare solo film in cui può esprimere più liberamente il proprio talento di Autore ed esercitare un maggior controllo realizzativo.

Nel 1986 dirige *Blue Velvet* (tit. it. *Velluto Blu*), sordida vicenda di violenza e di psicopatologia sessuale, a forti tinte masochistiche, ambientata in una cittadina perbenista degli Stati Uniti.

Il film, che segna l'inizio di una nuova fase di creatività artistica, si avvale dell'interpretazione di Isabella Rossellini e di Dennis Hopper. Significativo è l'apporto del musicista Angelo Badalamenti, che firmerà le inquietanti colonne sonore anche delle successive opere lynchiane.

*Blue Velvet*, che ottiene un ottimo successo, assicura al regista una nuova *nomination* all'Oscar.

Del 1990 è *Wild at Heart* (tit. it. *Cuore selvaggio*), un barocco e violento *road-movie*, una sorta di *Romeo e Giulietta* di fine millennio.

La coppia è qui costituita da un carcerato in libertà vigilata (Sailor) che incontra e si unisce a una giovanissima ragazza (Lula), fuggita da casa.

Liberamente tratto da un romanzo di Barry Gifford (*The Story of Sailor and Lula*), la pellicola narra la spericolata fuga dei due amanti verso il Texas.

*Wild at Heart*, che si aggiudica la Palma d'Oro al Festival di Cannes (per il miglior film), è un viaggio attraverso l'inferno dell'immaginario cinematografico statunitense e dei suoi modelli comportamentali.



Dello stesso anno è il serial tv *Twin Peaks*, opera atipica e inquietante che si discosta dalla consueta e melensa programmazione televisiva. Il telefilm, apparentemente illogico e incomprensibile, disorienta e insieme affascina lo spettatore, che si appassiona al mistero della scomparsa della giovane studentessa Laura Palmer.

*Twin Peaks*, serial originale e innovativo, è considerato un prodotto del dopo-*Dallas*, soap opera che permetteva la precisa individuazione del “cattivo”, emblematicamente rappresentato dal cinico J.R..

*Twin Peak*, invece, è sconvolgente perché banalizza e, insieme, annulla i confini del male. Permettendo l'identificazione con gli ambigui personaggi lynchiani, il serial smaschera la componente aggressiva e crudele che può albergare in ciascuno di noi.

*Twin Peaks* è la parodia più intelligente e tagliente che la televisione abbia prodotto su se stessa: l'eccesso dei comportamenti e delle situazioni rivela la finzione degli altri telefilm e dei loro modelli falsi ed edulcorati.

Dopo il fallimento artistico e commerciale, *Fire, Walk With Me* (tit. it. *Fuoco, cammina con me!*) del 1992, prologo “chiarificatore” di *Twin Peaks*, il cinema di Lynch “diventa sempre più oscuro, destrutturato nella trama narrativa.

I film successivi: *Lost Highway* (tit. it. *Strade perdute*) del 1996, e *Mulholland Drive* (2001), confermano tale tendenza.

*Lost Highway* (quasi una continuazione di *Velluto blu* e un preludio di *Mulholland Drive*) è un'opera in cui rabbia, sangue e atmosfera da incubo sono gli ingredienti principali della storia.

In questa pellicola, di difficile interpretazione, Lynch ci mostra un testo filmico ambiguo, con intrecci e scambi di identità. Il protagonista Fred, all'improvviso, si tramuta nel ragazzo Pete, che inizialmente sembra essere del tutto estraneo alla sua vicenda esistenziale.

Il successivo *The Straight Story* (tit. it. *Una storia vera*) del 1999, sembra rappresentare

una parentesi nello stile narrativo e nella carriera cinematografica di Lynch.

L'opera racconta il lunghissimo viaggio di un uomo anziano ed ostinato che, a bordo della sua motofalciatrice, va a trovare, dopo molti anni, il fratello, colpito da un grave infarto. Il film, dai toni quasi neorealistici, è fondamentalmente una storia di sentimenti, semplice e spoglia di retorica.

La pellicola, sceneggiata da Mary Sweeney, già assistente per *Blue Velvet* e poi montatrice e produttrice di molte successive pellicole di Lynch, conquista, specie per il suo inconsueto stile, asciutto ed essenziale, ulteriori consensi.

*Mulholland Drive* è del 2001.

Di questo film, a cui è dedicato questo saggio si è già parlato. Si forniscono qui ulteriori notizie relative alla sua genesi e al rapporto con la restante produzione di Lynch.

L'opera non doveva essere, nei suoi progetti iniziali, un film, bensì un serial televisivo, un bizzarro e funereo *feuilleton*.

Nel 1999 la potente rete televisiva americana ABC, commissiona la regista, dopo il suo clamoroso successo di *Twin Peaks*, una nuova serie: *Mulholland Drive*.

Lynch gira, con un primo finanziamento, il *pilot*, che viene però bocciato dallo stato maggiore della rete, perché considerato troppo violento e, soprattutto, incomprensibile.

Qualche mese dopo intervengono la casa di produzione francese *Canal Plus* e il produttore Alain Sarde, che mettono a disposizione del regista un'ulteriore somma, che gli permette di trasformare i primi episodi della serie televisiva in un lungometraggio.

Il film finito è una coproduzione franco-statunitense.

*Mulholland Drive* accentua ed amplifica, armonizzandole e generalizzandole, alcune tendenze già presenti nella filmografia Lynchiana, quale la decostruzione, la visionarietà e la labirinticità narrativa.

Racconto onirico e allucinato di una crisi identitaria e della lacerazione del Sé della aspirante attrice Diane Selwyn, l'opera non si limita a sottolineare la singola e dolorosa esperienza di un sogno infranto, ma allarga il suo sguardo alla fallacità dell'*American Dream*.

Del grande sogno collettivo, Lynch mette in luce la faccia nascosta, ingannevole e delusiva.

Da molti considerato il suo capolavoro, il film vince la Palma d'oro per la regia al Festival di Cannes (2001).

*Inland Empire* del 2006, discussa pellicola che disorienta il pubblico, ma anche la critica ufficiale realizza alcune tematiche presenti in *Mulholland Drive*.

Girata in Digital Video, dal linguaggio più onirico e oscuro che mai, è un'opera da studiare e ridiscutere.

Con *Inland Empire* Lynch sembra volerci dire che la vita di ciascun uomo è comunque e sempre rappresentazione e spettacolo e che tutti siamo esseri insignificanti in balia delle nostre passioni e del Destino.

Ma forse è solo l'autore che ce ne può parlare.

Nel mensile *Ciak* del Settembre 2006 Lynch così si esprime: “La pellicola è lenta e non ti permette di cambiare velocemente idea. Col Digital Video puoi. Immagine sgranata, qualcuno dice brutta. Ma quando l'immagine è povera hai molte più ragioni per sognare”.

E in un'altra intervista (ad Alberto Crespi per il quotidiano *Sardegna* del 7 settembre 2006), rilasciata in occasione del Leone d'Oro alla carriera conferitogli al Festival di Venezia, il regista afferma: “Ogni film è un mondo nuovo. Non bisogna avere paura delle proprie intuizioni e della propria interiorità.

Abbandonatevi. Siate aperti. Entrate nel film e lasciatevi andare. Il bello del cinema è

che in esso le parole e l'intelletto coesistono con le immagini, con le libere associazioni. (...). Il film è un viaggio, non abbiate paura di compierlo”.

## Indice

1. Scheda introduttiva	pag. 3
2. Una ricostruzione della trama narrativa e della configurazione temporale	pag. 4
2.1. Il sogno della protagonista	pag. 5
2.2. Il risveglio dal sogno	pag. 12
2.3. La rievocazione degli eventi di vita	pag. 13
3. L'orizzonte interpretativo psicodinamico	pag. 16
4. Aspetti strutturali e dinamici del sogno	pag. 19
4.1. Identità e disidentità. L'asse narcisistico	pag. 19
4.2. Enigmaticità, ambiguità e straniamento	
L'irruzione del Perturbante	pag. 26
4.3. Vettorialità vendicative e invidiose. Il Sé diviso	pag. 33
4.4. Il Teatro <i>Silenzio</i> e il cubo blu	pag. 42
5. Il risveglio dal sogno. Il mutamento di identità e il senso di colpa	pag. 50
6. La rievocazione degli eventi di vita e il loro esito	pag. 54
7. "Silenzio!"	pag. 61
Bibliografia	pag. 71
Notizie su Lynch e la sua opera	pag. 78

Nereide Rudas, laureata in medicina, si è specializzata in neurologia e psichiatria all'Università di Bologna.

Conseguite due Libere Docenze in Clinica Psichiatrica e Psichiatria Forense, si è dedicata all'insegnamento e alla ricerca scientifica.

Docente di psicologia, psicopatologia e psichiatria in diverse facoltà, ha fondato e diretto per molti anni la Clinica Psichiatrica e l'annessa Scuola di Specializzazione dell'Università di Cagliari.

Nel 1986 ha istituito a Milano la Società Italiana di Psichiatria Forense, di cui è Presidente.

Ha rappresentato la psichiatria italiana in numerose assisi internazionali.

Professore emerito, oltre le numerose pubblicazioni scientifiche, ha pubblicato *L'isola dei coralli. Itinerari dell'Identità* (Carocci, Roma, 1997), premiato con medaglia d'oro del Presidente della Repubblica. Dello stesso editore è la raccolta di poesie e racconti *Storie senza* (2001).

Appassionata di cinema, ha scritto in passato alcuni articoli su importanti pellicole della storia del cinema.

Questo su *Mulholland Drive* rimane il suo primo saggio di argomento cinematografico.

Andrea La Cava è nato a Cagliari nel 1968.

Qualche anno dopo aver conseguito la maturità linguistica ha frequentato i corsi di sceneggiatura e regia alla Scuola Europea di Teatro e Cinema a Milano.

Del 1996 è il suo primo cortometraggio, *Esther* (rimontato nel 2002 con musiche originali), di cui La Cava ha curato la regia e la sceneggiatura originale. Il corto viene presentato al Concorso Nazionale del Cortometraggio di Fano, alla Rassegna Internazionale del film e del video di Castrocara Terme e al I Concorso Nazionale Videoproduzioni Indipendenti V Art, ottenendo un buon successo.

Negli anni successivi La Cava ha insegnato sceneggiatura ed è stato supervisore delle

sceneggiature dei corsisti di varie associazioni culturali underground milanesi.

Del 2002 è il cortometraggio *Il cuore rivelatore*, tratto dal racconto di E. A. Poe. Il film è la registrazione video di un monologo teatrale di cui La Cava ha realizzato la regia e gli effetti visivi.

Nel 2008 ha prodotto alcuni cortometraggi per la Jovefilm, casa di produzione indipendente da lui co-fondata (presente su MySpace).

**Finito di stampare a Cagliari il 3 Marzo 2009.**