

Luca Malavasi, *David Lynch. Mulholland Drive*. Torino. Lindau. 2008. pp. 240. ISBN 978-88-7180-718-8

Per Luca Malavasi il destino critico di *Mulholland Drive* (*Id.*, 2001) possiede qualcosa di sottilmente ironico. Come rileva l'autore di questo recente e densissimo saggio sul penultimo lungometraggio di David Lynch, paradossalmente «a quella specie di avvertimento o consiglio su cui si chiude il film – *Silenzio* – ha infatti risposto il rumore a dir poco assordante di un fiume di parole (perlopiù scritte) che lo hanno a poco a poco circondato, fino a soffocarlo, di una fitta coltre di commenti e interpretazioni ormai inseparabili dal film stesso» (p. 83). Ma, del resto, come poteva essere altrimenti? Con il suo incipit frantumato ed elusivo in cui dall'effervescenza della gara di *jitterbug* si passa all'oscura profondità di un cuscino, testimone di “memorie falsate dal desiderio” fino al suadente serpeggiare di una limousine lungo l'omonima strada, *Mulholland Drive* ha decisamente inaugurato il nuovo millennio cinematografico. E la sua particolare struttura narrativa, così in linea con una sensibilità squisitamente postmoderna, ha sollecitato fin da subito un'infinita serie di ipotesi di lettura, quasi tutte consacrate a sciogliere il mistero della sua natura eminentemente enigmatica. Sottraendosi dunque a questo “gioco enigmistico” che ha segnato il destino analitico del film, il critico e docente Luca Malavasi s'incarica di condurre un'ampia e intensa analisi del capolavoro lynchiano. Sebbene la critica sembrasse avere ormai detto tutto su “i misteri dell'interpretazione” di *Mulholland Drive* – arrivando a scomodare perfino teorie fisiche, matematiche e filosofiche –, l'autore si rivela ugualmente spettatore dotato di uno sguardo originale e oltremodo innovativo. Nelle sue pagine le vicende dagli alterni destini di Betty/Diane e Rita/Camilla riemergono dall'indecifrabilità dello schermo e diventano oggetto del primo volume interamente dedicato a *Mulholland Drive* apparso sul mercato editoriale italiano.

Prima di giungere al vero e proprio cuore della sua analisi, ovvero di soffermarsi sul fiume critico letteralmente “straripato” all'uscita del film e contrapporvi l'originalità delle proprie intuizioni, Malavasi sceglie di aprire il suo saggio con due capitoli introduttivi.

Il primo, che è un rapido *excursus* sul percorso artistico di Lynch fino a oggi, ha il merito sia di fornire dei validi punti di riferimento e chiarificazione al lettore, sia di evitare divagazioni eccessivamente lunghe in proposito e tutto sommato inutili. Del resto, il percorso creativo del cineasta americano è già stato, in passato, ampiamente approfondito da altre importanti pubblicazioni, che comunque Malavasi non esita a segnalare e a citare. Nelle sue parole Lynch si configura, opera dopo come opera, come un autore invariabilmente «altro, outsider, freak» (p. 7). Nato artisticamente alla metà degli anni '70, ossia mentre il cinema statunitense vive una delle sue stagioni più gloriose grazie a una nuova generazione di autori (Cimino, Coppola, De Palma, Lucas,

Scorsese, Spielberg...), David Lynch, classe 1946, si presenta fin dall'inizio sotto il segno di un'evidente *alterità*, di cui il primo lungometraggio, *Eraserhead – La mente che cancella* (*Eraserhead*, 1976), è un concentrato spiazzante. Nel film, rapidamente dirottato dall'insuccesso commerciale alla lunga vita delle platee dei *midnight movies*, sono inoltre già prefigurate le principali linee di sviluppo di tutta la sua opera: dieci lungometraggi, un'ormai mitica serie televisiva, e una manciata di corti e mediometraggi realizzati in poco più di trent'anni, fino al recentissimo *INLAND EMPIRE – L'impero della mente* (*INLAND EMPIRE*, 2006), presentato alla 56^a Mostra Internazionale del Cinema di Venezia in occasione dell'attribuzione al regista del Leone d'oro alla carriera. *Altro*, del resto, è il percorso che avvicina Lynch al cinema: mentre i *movie brats* della Hollywood Renaissance vi arrivano in modo più lineare e coerente, armati di un'enciclopedia cinefila e con la consapevolezza anche teorica di un nuovo ruolo per l'autore cinematografico, Lynch, nativo di Missoula, piccola cittadina del Montana, comincia invece come disegnatore e pittore, sviluppando solo più tardi un interesse specifico per l'immagine in movimento, «quando il movimento, quasi per caso, soffiava sulla pittura, facendogli desiderare il cinema» (p. 8).

Questo primo capitolo, oltre a rendere conto delle varie tappe che hanno scandito l'apprendistato artistico di Lynch e del suo tortuoso rapporto con il *mainstream* nel corso degli anni, precisa quali siano le ossessioni tematiche destinate a divenire caratteristiche del “classicismo aberrante” del regista. Un classicismo fondato «su un impasto passionale di perturbante, *mystery* e *horror*» (p. 14). Altro aspetto molto importante che queste prime pagine indagano (e che torna utile per l'analisi vera e propria di *Mulholland Drive*) è quel continuo gioco di smottamento e manomissione che Lynch opera sul sistema dei generi. Per Malavasi «nelle mani di Lynch il sistema dei generi si disfa immediatamente e finisce per funzionare a regime ridotto come repertorio di forme, strutture e figure già polverizzate e svuotate di istruzioni» (p. 21). Ecco allora che l'intera filmografia dell'autore può essere letta come tentativo di confronto con la tradizione, ormai “in rovina” del cinema classico americano, col suo sistema di formule, motivi e stereotipi visivi e narrativi: il *mélo-gangster* in *Velluto blu* (*Blue Velvet*, 1986), il *road movie* in *Cuore Selvaggio* (*Wild at Heart*, 1990), l'inedita commistione tra *soap-opera* e *detective story* in *Twin Peaks* (*Id.*, 1990-91), il *mélo-noir* in *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1997) e poi i film sul cinema, *Mulholland Drive* e *INLAND EMPIRE – L'impero della mente*: «abbagli, rifrazioni e intermittenze, archeologia culturale e pre-visioni inscritte, nonostante e prima di tutto, sulla pagina bianca dello schermo» (p. 22).

Il capitolo successivo invece procede a una riesamina delle vicende produttive del film, portando alla luce particolari presumibilmente sconosciuti ai più, e che ampliano la prospettiva sulle dinamiche produttive entro cui l'autore Lynch si trova, suo malgrado, ad agire. Scopriamo così che

in origine *Mulholland Drive* avrebbe dovuto strutturarsi come serie televisiva e non come lungometraggio. Nelle intenzioni della ABC, finanziatrice del progetto iniziale, l'opera avrebbe dovuto essere una specie di *spin off* a distanza di *Twin Peaks*. Da notare, peraltro, che la struttura televisiva seriale sembra soddisfare quello che è sicuramente un costante desiderio di Lynch, ovvero sviluppare all'infinito, vertiginosamente, un proprio universo narrativo fino a perdersi in esso, senza mappa. Ma la possibilità di una nuova collaborazione tra il cineasta e la televisione naufraga nel giro di poco tempo. L'episodio pilota, girato da Lynch nell'agosto del '98, non pare infatti entusiasmare i dirigenti del network e *Mulholland Drive* sembra così destinato al triste status di progetto abortito. Senonché fortunatamente nel marzo del 2000 si fa avanti Canal Plus, che paga sette milioni di dollari alla ABC per ottenere i diritti e ne stanziava altri due per riprendere la produzione e dare al materiale fin lì girato la forma di un film. Con grande rigore filologico Malvasi conduce un confronto tra i due prodotti a audiovisivi, il *pilot* e il *feature*, ed evidenzia come quest'ultimo s'innesti sul primo, attuando delle operazioni di dilatazione e riscrittura di alcune figure, e soprattutto celebrando – in virtù di quella nuova carica erotica e spudoratezza visiva che lo permea – la rottura del vincolo contrattuale della ABC, che di *Mulholland Drive* voleva fare una serie americana da prima serata.

Dopo questi primi due capitoli aventi funzione introduttiva e di contestualizzazione dell'opera, l'autore ci introduce all'analisi vera e propria del film. Come si diceva, buona parte del testo si sofferma sul problema della decodifica, giacché *Mulholland Drive* è un'opera che «si deve interpretare *fin da subito*, mentre ancora scorre davanti a noi, richiamandoci a un impegno analitico e a una partecipazione cognitiva non comuni, per profondità e tempistica, e senza troppo aiutarci sulle manovre più giuste da compiere e senza mai pronunciarsi sulla maggiore o minore felicità delle conclusioni» (p. 87). Destreggiandosi tra le diverse interpretazioni date al film, Malvasi coglie immediatamente uno degli aspetti più a rischio di fraintendimento nel complesso della poetica del regista, vale a dire quella collisione di mondi possibili che ci forza, contemporaneamente, ad un lavoro “di testa” e “di pancia”, un'indagine alla quale siamo chiamati dalla *pienezza sensoriale* della messa in scena lynchiana, che ci chiede di non ridurla ad un'analisi intellettualistica, ma anche di non viverla soltanto come mero abbandono a una visione più o meno estatica. Afferma in proposito l'autore: «A spartirsi il campo, insomma, sono due opposti atteggiamenti estetici, due diversi modelli di relazione tra spettatore e film e, non da ultimo, due differenti idee sul ruolo della critica e del commento nella ricezione e divulgazione del film (non soltanto quello di Lynch). Ma spesso, in entrambi i casi, sui fronti opposti della lettura “sensibile” e dell'ossessione per la comprensione esaustiva della fabula, quel che manca è proprio l'interpretazione» (p.86). Il “mistero” di *Mulholland Drive* finirebbe insomma per concentrarsi sulle

dinamiche originarie della relazione estetica tra opera e fruitore, sollevando, prima di tutto, un problema relativo alle strategie con cui avvicinarsi al testo, appropriarsene, parlarne, e ponendo in secondo luogo la questione della definizione dell'opera e del suo godimento.

Da un lato, lo studioso mette quindi in guardia dall'errore di effettuare una sorta di autopsia clinica sul film, e propende per il rispetto dell'oscurità semantica, quando voluta, riconoscendo come la verbalizzazione sia sempre un po' riduzionista, e a maggior ragione nei confronti di un'opera che chiede continuamente al suo spettatore di elaborare un proprio *impero interiore*. Dall'altro lato, esprime perplessità su quello che sembra un atteggiamento comune anche tra molti appassionati della cinematografia di Lynch: imprigionare un universo in dissoluzione e in creazione costante nella gabbia interpretativa del sogno, che ne modifica lo statuto di aguzza riflessione sul reale. Se è pericoloso tentare di imbrigliare in narrazioni coerenti oggetti pulsanti e refrattari come le opere del regista (il discorso è applicabile anche a *Strade perdute* e a *INLAND EMPIRE*), doppiamente scivoloso è limitarsi all'assorta contemplazione di un supposto mondo onirico, allucinatorio o schizofrenico, rischiando di non riconoscere la logica rigorosa, allusiva e perfino spietata che sostiene le febbrili impalcature lynchiane.

Sotto la lente dell'analisi di Malavasi, *Mulholland Drive* è quindi ben lungi dal configurarsi come opera anarchica, disarticolata, tutta tesa alla pura sensazione, ma al contrario si rivela essere il film più concettuale, razionale e controllato dell'intera produzione del regista. Un film che funziona come *morality play*, come requiem laico per la realtà e le illusioni del mondo contemporaneo. Ed è su quest'ultimo aspetto che si concentrano le ultime riflessioni del volume. Citando il modello interpretativo del nastro di Moebius e senza tralasciare l'approccio di chi ha identificato nel precipitare di Diane/Betty il volto ormai putrefatto della macchina hollywoodiana, l'autore si avvicina, per passaggi ben argomentati, a una visione di *Mulholland Drive* come trattato di una *diagnostica della sparizione*. Le infelici vicissitudini di un'ingenua aspirante attricetta funzionerebbero come testimonianza dello sfinimento del soggetto, che, accantonata l'utopia di un'unica identità che non vacilli, si moltiplica non tanto in un caos incontrollato quanto in un affollamento di possibilità infinite. Ma la decomposizione del corpo di Diane/Betty non è solo quella delle speranze: al movimento di caduta del suo percorso corrisponde una vera e propria dissoluzione delle unità segniche del linguaggio verbale. La sequenza ambientata al Club Silencio, solo apparentemente indecifrabile, è emblematica di questa duplice sconfitta. La decomposizione avviene dunque anche sul piano teorico e il senso profondo di tutta l'operazione lynchiana viene colto dall'autore come «gesto distruttivo (anche se non violento) a cui segue non tanto una (ri)costruzione quanto, piuttosto, una liberazione spontanea e incontrollata di "materia" in vista di nuove possibilità esistenziali e combinatorie» (pp.152s.). Un senso che con il successivo *INLAND*

EMPIRE sfiderà i limiti dello spazio convenzionale della cinematografia, portando alle estreme conseguenze il discorso già cominciato da *Mulholland Drive*.

Diletta Pavesi

Via Bianchetti, 2

I – 44047 Sant’Agostino (Fe)

dilettapavesi@interfree.it