Mulholland Drive: viaggio al termine dell’inconscio

Lorenzo Peroni
25 Novembre 2021

Un uomo legato, gambe e braccia, a un letto. Del suo aguzzino si vedono solo i piedi, con eleganti scarpe scure, e le mani, tra le dita una siringa. L’uomo è un detective alla ricerca di risposte, sulle tracce di un mistero che una giovane donna si è portata nella tomba lasciando dietro di sé solo pochi fumosi indizi. L’aguzzino è un medico affiliato con una misteriosa organizzazione criminale: «Le ha chiesto di ricordare. Cosa deve ricordare? Mentre sarà addormentato, il suo subconscio ci fornirà la risposta. Sogni d’oro».

Qui “inizia” *Mulholland Drive*: da una scena di *Un bacio e una pistola* di Robert Aldrich, una delle pietre tombali, insieme a *L’infernale Quinlan* di Orson Welles, del noir classico. Definito un “noir apocalittico” – per la sua tematica, certo, ma anche per gli effetti esplosivi che ha avuto sull’immaginario cinematografico a venire – il film denuncia la crisi dell’identità americana nell’era del maccartismo. Lynch lo saccheggia con gusto sia per *Strade perdute* che per *Mulholland Drive*, due manifesti della crisi psichica dell’uomo all’alba della globalizzazione.

Questo millennio cinematografico si è aperto con la celebrazione delle crisi identitarie, nazionali, sociali, personali. Guardando a quello classico, gli autori hanno smontato e rimontato il cinema in una nuova forma; in particolare *In the Mood for Love* (2000) e *Mulholland Drive* (2001) sono i titoli chiave di quella nuova era. Da allora sono passati vent’anni, queste opere sono tornate al cinema in versione restaurata e il loro contributo resta a oggi insuperato, risuonando ancora attuali e incredibilmente vitali. Esempi di cinema liberissimo, quindi sovversivo. Gli anni ‘90 hanno visto l’avanzare progressivo di una profonda crisi identitaria nell’idea stessa di “essere umano”, l’avvento della tecnologia nella vita quotidiana (prima idea futuribile e poi sempre più spaventosamente tangibile) ha iniziato a porre quesiti concreti sulla centralità dell’uomo all’interno della stessa

società umana.

Da *Ghost in The Shell* a *Blade Runner*, da *Matrix* a *eXistenZ*, l'audiovisivo postmoderno trova nella fantascienza il genere d'elezione per indagare gli effetti dell'avvento di un nuovo Dio (virtuale) che spinge l'essere umano nelle periferie del Creato. Se, in questo scenario transumano, il linguaggio fantascientifico è quello più ovvio (e didascalico, benché efficace), sono gli esiti dell'elaborazione del neo-noir ad aver intercettato, in mezzo a tutti questi scossoni, in maniera più lucida e profonda (ma anche più romantica) le incertezze e le fragilità della natura umana di fronte alla perdita del centro, indipendentemente dalla forma e dalle manifestazioni delle nuove identità pronte a sostituirlo. È lo spaesamento totale, senza antagonisti, ontologicamente esistenziale.

Con *Mulholland Drive* Lynch prosegue il suo lavoro di demolizione cinematografica "iniziato" con *Strade Perdute* (percorso che lo porta a un punto di non ritorno – letteralmente – con *INLAND EMPIRE*, ad oggi il suo ultimo lungometraggio); e se prima aveva portato il cinema in TV, con il mistero della scatola blu porta la TV al cinema.

Germinato inizialmente come spin-off di *Twin Peaks*, *Mulholland Drive* ha avuto un percorso accidentato, una genesi confusa e da prodotto seriale per la TV si è tramutato in un film cult, il più amato dalla critica e dai cinefili; un oggetto oscuro, beffardo, sfrontato. Di tutto è stato detto, di tutto è stato scritto. Nell'idea originale Audrey Horne (Sherilyn Fenn) abbandonate le nebbie e le foreste di Twin Peaks avrebbe dovuto sbarcare a Hollywood in cerca di fortuna, finendo così dalla padella alla brace. La ABC, i cui rapporti con Lynch erano già stati movimentati ai tempi di *Twin Peaks* boccia (anche) questo progetto, che viene poi salvato – ma in una nuova e definitiva forma di film – da StudioCanal, che nel frattempo aveva prodotto *Una storia vera*; a Cannes fischi, applausi e premio ex aequo per la Miglior regia (poi Miglior film straniero ai César, quattro nomination ai Golden Globe e una, Miglior regista, agli Oscar – battuto però da Ron Howard con *A Beautiful Mind*). Da lì in poi il culto.

Se *Strade perdute* manteneva ancora una "classica" struttura in tre atti, in *Mulholland Drive* Lynch confonde ancora di più i confini e i bordi della narrazione, allestendo un melodramma in due atti, il secondo dei quali ha il compito di accogliere – grazie ad alcuni flashback – il primo e l'ultimo, iniziando così direttamente dal secondo, in cui va in scena la manifestazione psicoanalitica (onirica) del trauma di Diane (protagonista, dark lady, vittima, tutto). Tutta la prima parte del film ruota attorno alla misteriosa identità di Rita (Laura Elena Harring), scampata a un misterioso attentato sulla Mulholland Drive di Los Angeles. Betty (Naomi Watts), aspirante attrice arrivata a Hollywood in cerca di fortuna, se la trova in casa, smemorata e disorientata, decide quindi di aiutarla a risolvere questo mistero. Ma è tutto un castello di incongruenze, di (chiari) indizi sulla collocazione della realtà a cui stiamo assistendo: è un teatro di identità fittizie. "It'll be just like in the movies – we'll pretend we were someone else" dice Betty a Rita. È, insomma, tutta una realtà sognata. Betty nella realtà della veglia è Diane, attrice di poco successo e amante di Camilla (la misteriosa Rita del suo subconscio), che però le preferisce un regista e la scarica. Il suo ego mortalmente ferito non può sopportare l'abbandono, e Diane decide di assumere un sicario.

Mulholland Drive è un film sul vuoto, sull'incapacità di elaborare un lutto (romantico) e sulla perdita della propria identità. L'impossibilità di riflettersi nell'altro, a seguito di una delusione amorosa, genera un corto circuito in cui l'identità di altera, si infrange, lo specchio non restituisce più qualcosa di conosciuto, ma ci proietta prima sull'orlo e poi nel centro di un vuoto siderale.

«Ancora più profondo il significato di quella storia di Narciso, che non potendo afferrare l’esasperante, lieve immagine che vedeva nella fonte ci si tuffò annegandovi. Ma quella stessa immagine, noi pure la vediamo in tutti i fiumi e in tutti gli oceani. È l’immagine dell'inafferrabile fantasma della vita; e questa è la chiave di tutto»: così Herman Melville in *Moby Dick*.

Lynch mette in scena una manifestazione articolata del rimosso, una manifestazione oscena del Super-io. Se per Michel Chion il “Mistery Man” di *Strade Perdute* è la manifestazione della cinepresa (impegnata in questo caso non nella ripresa della realtà fenomenica, ma di quella fantasmatica), così in *Mulholland Drive* Mr. Roque (interpretato da Michael J. Anderson, il nano ballerino di *Twin Peaks*) può essere considerato la cabina di regia. Il regista non evoca semplicemente la manifestazione di una dimensione altra, si muove al suo interno, facendola diventare teatro del reale. Abbraccia la logica incoerenza dell'inconscio: non è quindi un piano allegorico a sovrapporsi con quello del reale, ma quello interno ad alternarsi a quello esterno, entrambi reali, veri.

Presentato Fuori Concorso a Cannes 2002 (con giuria presieduta da Lynch), *Femme fatale* di Brian De Palma si muove su binari simili, pur nella distanza formale dei due mondi autoriali: un film dentro a un sogno, con indizi chiari a una

seconda (terza) visione, segnali di una incongruenza superficiale a un primo sguardo. Come per *Mulholland Drive*, i padri-film putativi sono i noir americani del dopoguerra, quelli che meglio incarnano la perdita di centro, la posizione di uno sguardo eccentrico sulla scia di una forte spinta perversa. Senza star qui a fare un bugiardino, *Mulholland* attraversa classici come *Viale del tramonto* di Billy Wilder, il già citato e fondamentale *Un bacio e una pistola* (che già innervava totalmente il corpo di *Strade Perdute*) e *Gilda*; mentre in *Femme fatale* troviamo un altro Wilder, *La fiamma del peccato*.

Il doppio regna, in tutti questi esempi, perché il doppio è la cifra dell'ambiguità. In *Mulholland* vi è una doppiezza anche nella caratterizzazione dei personaggi, nella loro scrittura, da una parte li vediamo agire (parlare, muoversi) secondo un codice di stereotipi banali ed esausti (ridicoli, grotteschi spesso), dall’altra hanno spinte, spesso improvvise (fulminee), perverse, violente, demoniache all'apparenza (fors’anche in sostanza). Già *Twin Peaks* ibridava gli stereotipi della soap con i toni dell’horror (il banale domestico e l’orrore dell’inconscio): il regista in questo modo fa collimare il piano del quotidiano con quello del rimosso, del perverso, cade il muro censorio, esterno e interno si ritrovano sullo stesso piano, senza soluzione di continuità. Proprio come osserva Slavoj Žižek nella sua lettura lacaniana di *Strade Perdute* (“Il ridicolo sublime”), *Mulholland Drive* «si fonda sull’impossibilità dell’incontro del protagonista con sé stesso» (in questo caso, della protagonista).

Nel film di Lynch trova spazio ovviamente anche l’Hitchcock di *La donna che visse due volte* (il completo grigio che Betty indossa per il provino ricorda, non a caso, quello di Madeleine/Kim Novak) e di *Notorious*. L’oggetto ricorrente è la chiave, da quella rinvenuta nello stomaco di un cadavere in *Un bacio e una pistola* a quella, appunto, tenuta in mano da Alicia/Ingrid Bergman: la prima portava a una scatola atomica, un vaso di Pandora per l'apocalisse nucleare, la seconda al disvelamento di un complotto nazista, ma anche alla definitiva dimostrazione di fiducia e lealtà (e vero amore) da parte della protagonista. La chiave ha quindi il compito di ristabilire l’ordine, fosse anche di natura apocalittica: quella di *Mulholland* apre la famosa e misteriosa scatola blu, momento cardine del film, cerniera che riporta la narrazione sul piano della veglia, nel mondo cosciente. L’apertura sbugiarda la realtà fantasmatica, non finta, reale nel suo essere espressione del represso, ma (moralmente) inaccettabile e (logicamente) incongruente sul piano del reale: «Il sogno non conosce contraddizioni. – scrive ancora Žižek – Chi sogna risolve la contraddizione immaginando consecutivamente due situazioni che si escludono a vicenda».

Vi è quindi un verismo nuovo in *Mulholland Drive* (e prim’ancora, più in generale, nella filmografia di Lynch), che si disinteressa della concezione materiale del reale, per posizionarsi all’interno di una realtà diversa quella fenomenica, ad essa complementare, non sottomessa, non immaginaria, ma concretamente radicata ed esistente all’interno dell’animo umano. Scriveva Enrico Ghezzi nel 1993,

intuendo anzitempo questo carattere anti-new age del cinema di Lynch: «Credo che, in qualche modo, l’unico grande cinema realistico americano degli ultimi anni sia proprio quello di David Lynch. E proprio per questo, proprio perché è costruito con elementi che ci appaiono tutti irreali, tutti fantastici, dove in realtà c’è – oddio, questa parola ‘realtà’, troppo! – dove c’è una fortissima evidenza».

copertina.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO