

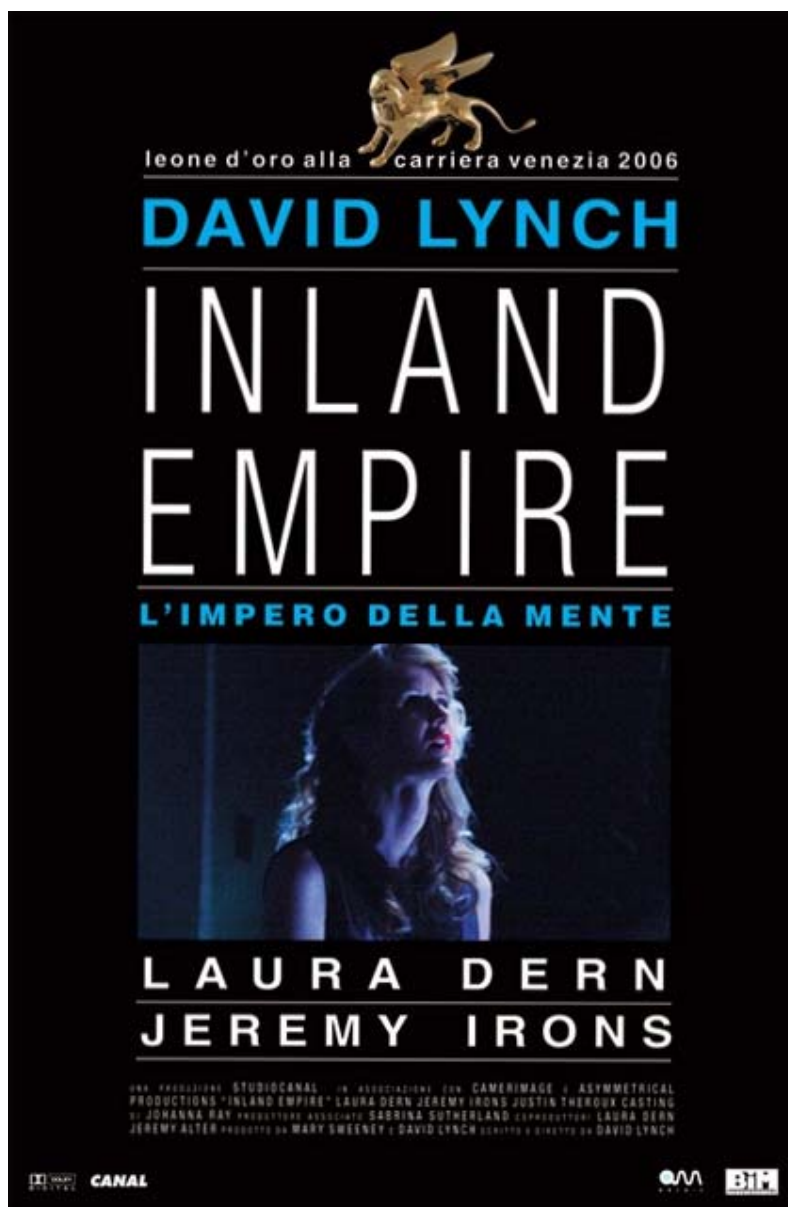
IL CINEMA E' UN'INVENZIONE SENZA FUTURO (LUMIERE)

CINEFORUM

La Fabbrica
dei Sogni

Anno 8
N° LIV

24/01/2008



*Sembra confinato nella vita notturna
ciò che un tempo dominava in pieno giorno.*

Sigmund Freud

Personaggio schivo e defilato, malgrado sia ormai acclamato come uno dei più importanti registi degli ultimi anni e malgrado la sua multiforme attività che lo vede di volta in volta anche nei panni dello sceneggiatore, del montatore, del disegnatore di fumetti, del pittore e addirittura compositore, David Lynch ci ha regalato negli ultimi anni alcuni memorabili capolavori.



Nato il 20 gennaio 1946

nel Montana, inizia gli studi di disegno alla Pennsylvania School of Fine Arts nel 1966 per poi dedicarsi con sempre maggior impegno alla settima arte.

Dopo una serie di cortometraggi ha l'occasione di realizzare il suo primo lungometraggio per l'American Film Institute, "Eraserhead", di cui cura personalmente tutte le fasi della lavorazione impiegando circa otto anni per la sua realizzazione.

Il film ottiene un discreto successo sia di pubblico che di critica, cosa che gli permette di realizzare il suo primo progetto ambizioso: "The elephant man" (1980), la ricostruzione romanzata della vita di un uomo, orrendamente deformato a causa di una malattia genetica, realmente esistito sul finire dell'Ottocento. Pellicola delicata e violenta al tempo stesso per via del tema trattato, altamente commovente, ottiene ben sette candidature all'Oscar.

Tra gli altri suoi film, tutti assai visionari ed esperimenti un universo immediatamente riconoscibile, colmo di situazioni grottesche o paradossali (di cui è un vero maestro), si annoverano "Dune" (fallimentare - rispetto alle aspettative - operazione di fantascienza d'autore, basato sul ciclo di romanzi di Franck Herbert), "Velluto blu", film scandalo con Isabella Rossellini, "Cuore Selvaggio" (1990), premiato con Palma d'oro al festival di Cannes, "Strade perdute" (1996), "Una storia vera" e, per i

soli circuiti televisivi, il capolavoro assoluto di tutti i telefilm: "Twin Peaks" (trasmesso in Italia da Canale 5 tra il 1990 e il 1991).

Come già ricordato l'attività artistica di David Lynch si esprime a 360 gradi abbracciando anche altre arti, in maniera per nulla dilettantesca: non a caso i suoi quadri sono stati anche esposti alla Biennale di arte contemporanea di Venezia.

Tra i suoi lavori "Mulholland drive", datato 2001, ha ottenuto il premio della giuria al festival di Cannes. @Inland Empire - L'impero della mente" (2007) è il suo ultimo lavoro.

FILMOGRAFIA ESSENZIALE

Six Figures Getting Sick (1966)
Eraserhead - La mente che cancella (1977)
The Elephant Man (1980)
Dune (1984)
Velluto blu (Blue Velvet) (1986)
Twin Peaks (1990-1991)
Cuore selvaggio (1990)
Fuoco cammina con me (1992)
Strade perdute (Lost Highway) (1997)
Una storia vera (1999)
Mulholland Dr. (2001)
Dumb Land (2002)
INLAND EMPIRE (2006)

Inland Empire

Titolo originale: Inland Empire
 Nazione: U.S.A.
 Anno: 2006
 Genere: Drammatico
 Durata: 168'
 Regia: David Lynch
 Cast: Laura Dern, Jeremy Irons, Justin Theroux, Julia Ormond, Harry Dean Stanton, Scott Coffey, Mikhaila Aaseng, Jordan Ladd
 Produzione: Studio Canal
 Distribuzione: Bim Film
 Data di uscita: Venezia 2006

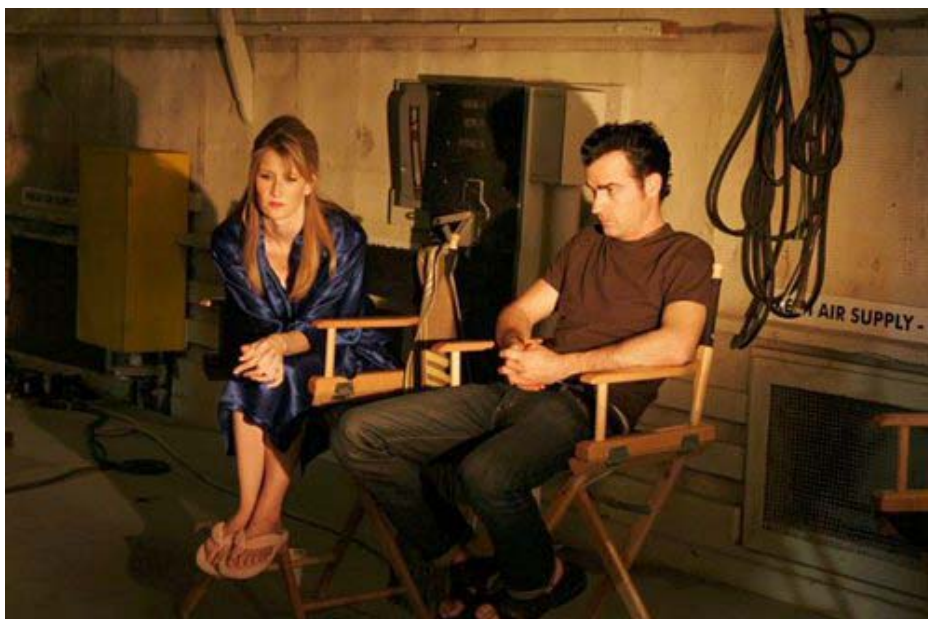
L'impero dei misteri

Di Alberto Crespi, L'Unità

Jackson Pollock dipingeva su grandi tele stese sul pavimento, sulle quali schizzava ghirlande di colore; Piet Mondrian tracciava sulla tela linee geometriche, componendo rettangoli che a volte venivano riempiti di colori brillanti, a volte rimanevano bianchi. Nessuno di noi, davanti a un Pollock o a un Mondrian, si chiederebbe «cosa significano», anche se le interpretazioni più varie potrebbero venire alla mente (Pollock: il brulichio della folla; Mondrian campi coltivati visti dall'aeroplano). Allo stesso modo non sembra utile domandarsi «cosa significhi» *Inland Empire*, il nuovo film di David Lynch. Né appare utile chiederlo a lui, che ieri a Venezia ha ricevuto il Leone alla carriera: vi dirà che «ogni film è un viaggio in un altro mondo che va compiuto con mente aperta e disponibile»; e aggiungerà, non a torto, che «la bellezza del cinema è nella sua capacità di stimolare sia i sensi, sia l'intelletto. Il cinema è come la musica, è una forma d'arte in cui logica e intuizione debbono lavorare insieme». Sempre Lynch risponde in modo arguto al giornalista che gli chiede «questo film non vuole avere alcun senso o vorrebbe avere un senso?». La replica: «It's supposed to make perfect sense», ovvero «vuole avere un senso perfettamente compiuto», ma quale sia questo senso non ve lo direbbe mai. E forse ha ragione Justin Theroux, l'attore che assieme alla protagonista Laura Dern lo

affianca in conferenza stampa al Lido: «Lasciate che sia il film a guardare voi». Bel paradosso. Proviamo a seguirlo, dicendovi che *Inland Empire* ci ha guardato ieri dalle 8.30 alle 11.25 di mattina (dura quasi 3 ore) lasciandoci estenuati ma affascinati. È un film al confronto del quale *Mulholland Drive* era lineare: là, almeno, c'era una traccia narrativa iniziale (la prima ora era il «pilota» di una serie Tv mai realizzata, e aveva quindi una grammatica riconoscibile); qui, è come se fossimo fin dall'inizio dentro la scatola blu nella quale implodeva *Mulholland Drive*. *Inland Empire* (ma sappiate che Lynch lo vorrebbe scritto *INLAND EMPIRE*, tutto maiuscolo, e non chiedeteci perché) comincia all'interno della soap-opera radiofonica Axxon n, «popolarissima nei paesi baltici», poi si trasforma in una sitcom (con le irritanti risate in colonna sonora) con tre attori mascherati da conigli, e finalmente giunge in una lussuosa villa dove Laura Dern riceve un'inquietante vicina/indovina che le racconta cosa le succederà il giorno dopo. Solo ora, dopo mezzora di film, capiamo lentamente che Laura Dam è una diva di Hollywood convocata dal regista Jeremy Irons per il remake di un vecchio film mai fatto intitolato 47: un'opera maledetta perché i due attori protagonisti furono uccisi durante le riprese; e anche sul set della nuova accadono cose bizzarre, a cominciare da una scenografia che - come la scatola di *Mulholland Drive* - sembra portare nei più stravaganti universi paralleli.

Il film, girato in video, è una carrellata onirica con momenti inquietanti e parentesi di noia. È una chiarissima (sì, chiarissima!) riflessione sul cinema come mondo di infinite possibilità, ed è quindi un limpido esempio di arte postmoderna. Non per tutti (tanto che i produttori di Studio Canal l'hanno giudicato «indistribuibile») ma in qualche modo «su» tutti, perché siamo tutti dentro quel gioco di immagini auto-riflettenti. Certo, lo stile di Lynch è ormai talmente personale che sarebbe bello vederlo alle prese con un soggetto più convenzionale. Laura Dern, che sogna un nuovo *Cuore selvaggio*, è d'accordo. Se non lo convince lei...



Alice nel paese delle llucinazioni

Di Francesco Bernardini,
Voce Repubblica

Se per caso qualcuno nutrisse ancora dei dubbi sulla natura di grande marginale di David Lynch nel panorama cinematografico americano contemporaneo, dopo la visione dell'ultimo, gigantesco, grandioso *Inland Empire*, avrà messo da parte ogni dubbio. Nel senso che Lynch ha messo a lato il suo essere, per l'appunto, al lato del grande star system: è andato oltre, senza timore di nulla. La navigazione procede dunque per binari suoi propri, esclusivi, che non si curano del resto, che quasi non si curano di spettatore (ma non lo dannano) o eventuale critico (dannato già in partenza). Facendo ciò che più gli aggrada, Lynch sigla un capolavoro estremo e futuro, una delle possibilità di cinema di domani. E non tanto per l'uso integrale dell'elettronica - questo già esiste da anni - ma per la libertà assoluta che si prende nel montare il materiale, per le volute narrative che divengono plastilina da modellare nelle sue mani. Ora è un intervento di fino, come una pennellata d'autore, ora è lo sbalzo di grandi masse, ora è pura action painting, ora metafisica (ma satanica) contemplazione alla Ozu, specie nella sezione di questo film monstre dedicata a inquadrare soprammobili, con particolare attrazione per le abat-jour (fulminati, esplosive).

Cose mai viste

Detto questo, detto che il digitale totale non è novità, si dovrà convenire che la fotografia di *Inland Empire* presenta una risoluzione di una finezza mai vista, una grana pura anche quando l'illuminazione è ridotta al minimo o assente, una palette che va da un tizianesco illividito, al cristallo nordico, all'esplosione acida. Il tutto, dal mero punto di vista tecnico, rappresenta un raggiungimento senza precedenti nella storia del cinema. E non crediamo di esagerare. Lynch, che per la prima

volta gira in digitale (e siede dietro l'obiettivo assieme ad altri tre operatori) si muove, ad esempio, sulla scorta del parto - solo parzialmente riuscito - di Steven Soderbergh, *Bubble*, ove l'elettronica integrale aveva un tono contestatario e pauperistico, talvolta suggestivo nelle irrealistiche sgranature di paesaggio. Lynch, nel caso, non contesta né fa pauperismi di sorta. *Inland Empire* è un canto lirico e allucinato che ci sembra richiamare, come forza d'impatto (condita peraltro da un colonna sonora superba e dialogante con l'immagine), i fuochi artificiali delle avanguardie di inizio Novecento, su su fino agli esiti ultimi di Kenneth Anger, col suo devastante montaggio delle attrazioni in chiave hollywoodianamente anti-hollywoodiana.

La trama? In fondo c'è

A tutti coloro che hanno sottolineato, come fosse elemento fondamentale, dopo le anteprime, che non c'è una trama nel film, ci sentiamo di rispondere che, invece, una trama c'è. Innanzi tutto poiché è evidente l'esistenza della stessa sin dalle prime battute, e poi perché con lo sprofondare in questo sogno o incubo, come vi aggrada, il raccontare è proposto attraverso grandi blocchi che non necessariamente sono vincolati dal nesso classico causa-effetto. Insomma, qui, il raccontare, in maniera evidente, è dato dalla potenza combinata e messa a punto, caricata, satura come non mai, di suono e immagine. *Inland Empire* è un mantra implacabile immagine-suono, lungo tre ore, programmato per spaccare la resistenza stessa dello spettatore, rubarlo a sé, lavarlo dentro, lavorandolo, stordendolo e poi riposizionandolo sulle proprie gambe. Ha scritto magnificamente su "Libération" Didier Péron, che del resto loda tutta l'impresa: "Al termine del supplizio figurativo, una gioia senza nome si libra e il film pianta nelle nostre teste la punta affilata di una lucidità nuova". Il che è vero, e questo scuotimento, che può condurre alle risa o al pianto o entrambi, è ottenuto con mezzi ipnotici, impressionanti, se vogliamo massacranti. Siamo all'opposto, ad esempio, dello stesso traguardo - il

toccare cose nascoste, far vibrare particole d'anima che credevamo morte - raggiunto da un Bunuel, che usava, però, mezzi diversi, parchi, di delineata oggettività e di combinazione alchemica però sulfurea, spiazzante, rivelatrice. Lynch provoca lo spettatore, che vorrà avere fiducia in lui, nella maniera che conosce, da principe di un digitale delle tenebre, da mago manipolatore, oscuro e imperioso, da direttore d'orchestra che piega al suo volere masse orchestrali immani, dopo averle sguinzagliate e riportate nel solco di una partitura. Accidenatata, labirintica,

(Continua a pagina 5)



certo, ma sempre partitura uscita da un lavoro di editing e postproduzione che ci si immagina, come minimo, immane. Immane e centrale nella riuscita dell'opera.

Arriva lei

Parlare di Lynch, del digitale, dei suoi sogni, delle sue visioni (qui molto oltre lo stesso penultimo *Mulholland Drive*, che ad alcuni era parso fin troppo azzardato - ma con questo ultimo parto, come si è detto, si è andati ben oltre l'azzardo) è parlare di metà del film. L'altra parte è occupata da un'attrice strepitosa, Laura Dern, brava oltre l'immaginazione e che figura come co-produttrice del film assieme al regista. Una scelta che la colloca, almeno intellettualmente, molto al di là delle sue colleghe hollywoodiane. Restando fermo il fatto che la Dern resta in qualche modo inserita nella comunità delle stelle. Brilla di luce tutta sua, come è evidente. Drammatica e modernissima, totale e mai di superficie, controcanto flessibile e consapevole alle volontà del regista. L'attrice Dern interpreta qui un'attrice, Nikki Grace, alle prese con una nuova produzione, dove avrà come partner uno sciupafemmine, Devon Berk (è Justin Theroux). Ma Nikki ha un marito geloso, potente, che minaccia il nostro attore consigliandolo di stare lontano dalla consorte. Partono le riprese - il regista è Jeremy Irons - e il rimescolamento realtà finzione (i due che si innamorano) è quasi programmatico. Il regista, inoltre, rivela ai due attori che il film è in realtà il remake di una pellicola che non fu mai portata a termine, perché i due attori principali furono uccisi, per gelosia, dal di lei marito. È come se bastasse il riemergere di questo sottofondo maledetto, per provocare e favorire lo scollamento di tempi, azioni, sensi, emozioni. E il processo è irreversibile. La troupe si sente spiata, ma si scopre che a spiare il tutto è la stessa Nikki Grace, che vive in una sorta di storia e dunque dimensione parallela. Ma parallela a cosa? E dove situare una sorta di raggelante sit-com che ogni tanto appare, dove i protagonisti sono attori con la testa da coniglio? E perché questi conigli che non fanno ridere, ma pare divertano molto un pubblico virtuale, dissolvono in un'altra storia, una storia polacca, magari degli anni Trenta, che si rovescia in ambientazioni irrorate di luce baltica e betulle, dove vediamo il geloso marito di Nikki trasformato in una sorta di killer mafioso al soldo di non si sa chi? E ancora: perché una medium (polacca anch'ella), scompare dopo aver fatto il suo vaticinio? Ma, di più: cosa alimenta la trasformazione di Laura Dern in una prostituta di Hollywood, che si becca un cacciavite in pancia e muore assistita da una derelitta di colore che le dice di non preoccuparsi: sta solo morendo. Una scena, quest'ultima, che è uno dei vertici registici del film, una sequenza che pare avere la cadenza di una pagina romanzesca di altissima qualità. Insomma, il percorso è, evidentemente, ben al di là dell'accidentato. Ma con un po' di buona volontà l'esperienza merita di essere vissuta. Poiché, alla fine, non si sa come, il filo

d'Arianna ci viene per un momento porto. Bisogna afferrarlo: si comprenderà come - forse - tutto l'incubo sia nella mente di una spettatrice televisiva che abbiamo intravisto di tanto in tanto seguire le vicende, su uno schermo, in preda alle lacrime. Che la stessa sia contenta, anzi felice (e immagini un'esistenza piccolo borghese con figli e marito) dopo che la sua donna preferita, l'attrice, il suo specchio, cioè Nikki Grace, cioè Laura Dern, l'ha baciata sulla bocca, poi dissolvendosi, mentre intanto una musica celestiale raggiunge il suo culmine, e ci sentiamo tutti distesi, ma non sapremmo dire perché.

La fabbrica delle stelle

Il discorso di Lynch, anche nel caos, resta comunque una meditazione su Hollywood, la fabbrica delle stelle. Qui, in *Inland Empire*, la sua Hoollywood è una città di morti, cadente e lugubre, fatta di corridoi scuri, inframmezzati dai saloni che paiono usciti dalla *Marienbad* di un Resnais dimentico della sua educazione illuministica e altoborghese. Con, ai fianchi, perché no, anche il Fellini delle donne dalle tette prosperose, qui immaginate come un gruppo di ragazze che ballano intorno a una Laura Dern che non trattiene l'urlo della disperazione. E, nel paradosso, Lynch fabbrica la sua stella personale, e che stella. La Dern, appunto, impegnata in questo inferno digitale con la modernità del suo offrirsi, indifferente ad un obiettivo che la coglie da vicino, la deforma, la piega ma senza spezzare la sua longilinea figura quasi da cartone animato. È la stella numero uno, che arde in un cielo di terrore, una Alice che nel paese delle allucinazioni si è persa ormai da tempo e che ci fa da guida in questo labirinto posto nell'altrove di uno schermo esplosivo.

Gli spettatori di un film si trovano spesso in una situazione simile a quella di un uomo al suo risveglio. Si sono lasciati prendere da visioni straordinarie, sono stati travolti dallo svolgersi di vicende impreviste; si sono abbandonati alla corrente irresistibile delle immagini e quando in sala torna la luce, si stupiscono di aver ceduto alla suggestione di quelle ombre folli. Sorridono della loro credulità. Rinasce il loro senso critico. Il contatto con la realtà banale li riporta all'abitudine della loro logica...Un'arte che riesce a trascinare il pensiero tanto lontano dalle sue regioni abituali, non è un'arte da nulla.

René Clair



Buio: luogo della visione

Di Giona Nazzaro, Rumore

Ritorniamo immediatamente sul *Inland Empire* di Lynch, già film del mese di Visioni da Venezia, perché abbiamo rischiato di non vederlo, questo film. Troppo diverso, troppo lynchiano, troppo aperto, per rientrare nella promozione merceologica che oggi in Italia continua impunemente a fregiarsi del titolo di cultura (cinematografica e non). E la tentazione di farlo sparire è stata davvero forte. Eppure *Inland Empire* è un film straordinariamente accessibile e fruibile. Come una visione di Maya Deren avvolta su un drone elettronico in bassa frequenza, Lynch traccia sensuali traiettorie di desiderio che si stratificano instancabilmente. Abbandonando la pretestuosa divisione tra filmico e profilmico, tra testo e paratesto (categorie che il regista comunque ha sempre rifiutato), Lynch crea un luogo della visione assoluta che, in maniera molto sottile, è soprattutto un luogo molto buio. Bisogna sforzarsi per vedere attraverso le coltri di nero di *Inland Empire* perché Lynch sa che la visione è soprattutto il luogo dove non si vede più. Dove si ricomincia a vedere. E ricominciare a vedere significa sempre ricominciare a

innamorarsi. Sublime melodramma, con irresistibili echi lubitschiani, tutte le porte contenute in altre porte che si aprono per più non richiudersi, Lynch firma il film che finalmente ci porta compiutamente fuori dall'alveo sempre più asfittico della postmodernità autoreferenziale per costruire uno spazio filmico assoluto dove il cinema torna a essere magistero lumieriano (nel senso proprio di luce e rivelazione). In *Inland Empire* c'è Brakhage, Anger, Méliès, Warhol, i Lumière, senza però mal

incorrere nel citazionismo. *Inland Empire* è un corpo vivo. Siete voi che lo fate funzionare. Lynch sa esattamente cosa ha voluto "dire" e "fare" con *Inland Empire*: ma ha scelto di regalare la sua creazione più coraggiosa a chi avesse deciso di convivere. E così il suo film può rischiare di morire perché qualche critico troppo zelante suggerisce di tagliuzzarlo (testimone oculare...) o vivere per sempre perché diventa oggetto d'amore di chi ha avuto il coraggio di ricominciare a guardare. A voi la scelta.

Non so,
ma il mio essere
Mi si rese estraneo,
E io sogno, senza vederli,
I sogni che ho.

Fernando Pessoa

David l'oscuro si è perso a Los Angeles

Di Callisto Casulich, *Left*

Per David Lynch *INLAND EMPIRE* (l'autore prega di scriverlo tutto in maiuscolo) sembra una sorta di ritorno sul luogo del delitto, ovvero sul primo lungometraggio, *Erasehead*, la mente che cancella, che qui il regista americano rivisita con i mezzi offerti dal duttilissimo digitale. Nel suo nuovo film Lynch torna nella luminosa Los Angeles, dove filmò anche *Mulholland drive*, eppure il sole lo si avverte poco, visto che gli esterni sono stati ripresi normalmente di notte e gli interni in ambienti poco illuminati. Ma *INLAND EMPIRE* non è un film noir. Piuttosto è un'incursione nella materia oscura, di cui in gran parte è formato l'universo. E un po' come fa l'astronomo, Lynch procede a tentoni, senza seguire un piano prestabilito. Basti pensare che *INLAND EMPIRE* è partito senza un soggetto, senza neppure un'idea precisa, solo su una proposta dell'attrice Laura Dern, desiderosa di lavorare di nuovo con Lynch, dopo le confortanti esperienze di *Velluto blu* e *Cuore selvaggio*. La lavorazione è durata tre anni, con criteri più consoni alla pagina scritta che alla sequenza filmata. Del resto, anche la lavorazione di *Erasehead* era durata tanto, ma si trattava di un filmetto a costo quasi zero di novanta minuti, dov'era questione di una coppia di minorati mentali, che aveva messo al mondo un essere mostruoso, con il corpo stretto da luride fasce e la testa simile a quella di un coniglio scuoiato: un film provocatorio, come si usava nella produzione di nicchia degli anni '70, poi divenuto di culto. Anche *INLAND EMPIRE* è un film "autorale", nel senso radicale del termine. Come in *Erasehead*, troviamo la firma di Lynch in tutte le fasi della gestazione: nella regia, nella produzione, nella sceneggiatura, nella musica. Ma non è un piccolo film per la nicchia: dura oltre tre ore e si avvale di un cast di attori famosi. Ma è un film più temerario del primo, perché si rivolge a un pubblico più vasto e meno preparato, che resta affascinato ma anche spiazzato. Al



centro della storia c'è una star (Laura Dern) che scopre che il film in cui recita è il remake di un precedente, mai terminato per l'assassinio dei due interpreti principali. Ma questo canovaccio di storia si perde per strada come chi tenta di decifrarla. Ed è proprio questo il limite del film.

Che tu venga dal cielo
o dall'inferno,
che importa,
Bellezza! Mostro enorme,
spaventoso, ingenuo
Se i tuoi occhi, il sorriso,
il piede, m'aprono la porta
Di un Infinito che amo
e che non ho mai conosciuto?

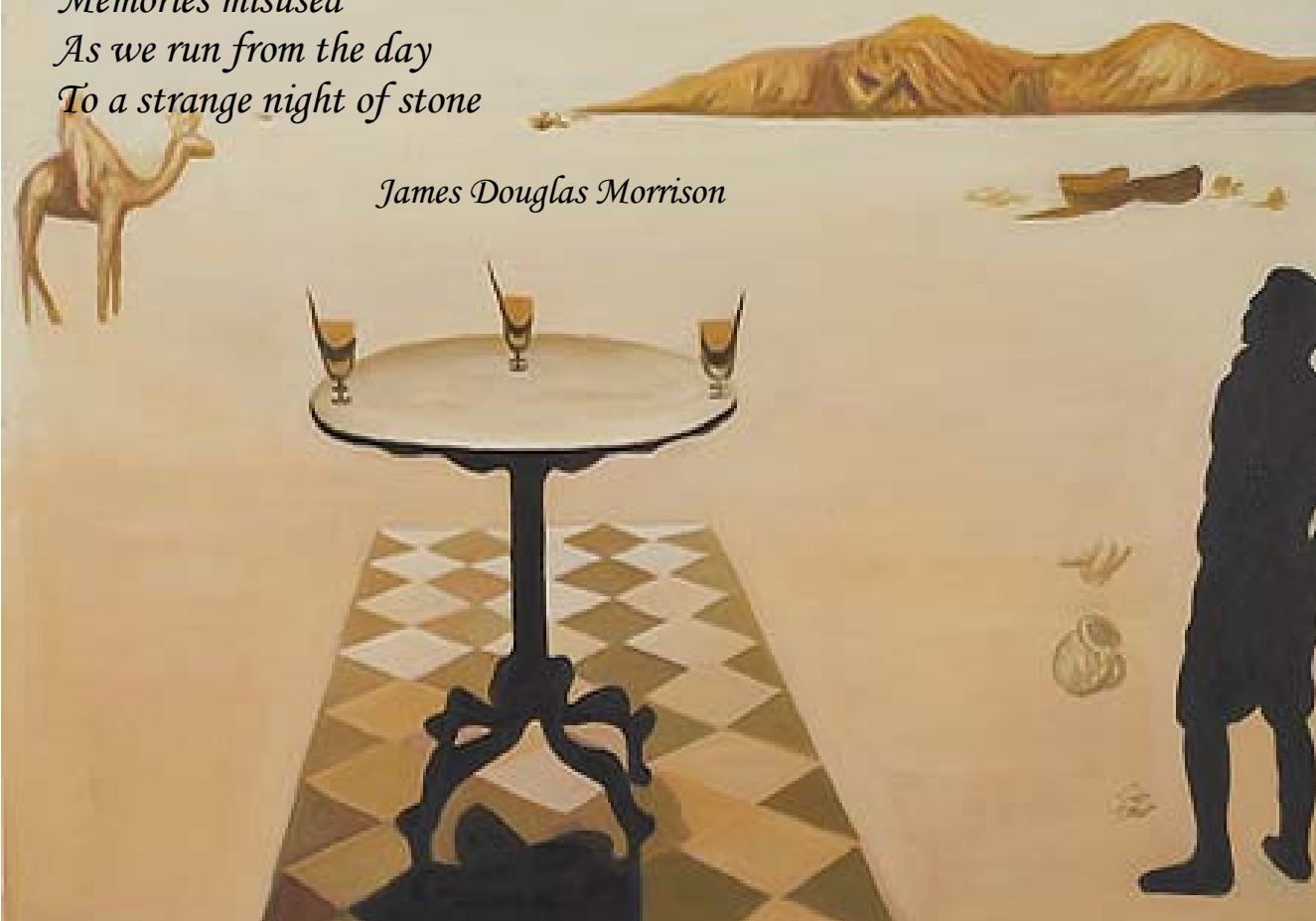
Charles Baudelaire

*Strange days have found us
Strange days have tracked us down
They're going to destroy our casual joys
We shall go on playing or find a new
town*

*Strange eyes fill strange rooms
Voices will signal their tired end
The hostess is grinning
Her guests sleep from sinning
Hear me talk of sin and you know this is
it*

*Strange days have found us
And through their strange hours
We linger alone
Bodies confused
Memories misused
As we run from the day
To a strange night of stone*

James Douglas Morrison



La Fabbrica dei Sogni

Sara Savio

Il cinema è sempre stato definito, fin dalle origini, una "fabbrica dei sogni", una macchina che produce artificialmente sogni.

Tuttora tale espressione è ben radicata nel linguaggio comune: il cinema viene visto come il più grande strumento di evasione, in grado di rappresentare e fare prendere corpo ai desideri degli spettatori, anche i più irrealizzabili.

Già nel cinema delle origini era presente la consapevolezza che tra dispositivo cinematografico e sogno c'erano delle relazioni: se il cinema serviva a riprodurre la realtà, poteva anche "riprodurre" i sogni.

Il cinema primitivo ha infatti tentato di trasporre sullo schermo il sogno stesso e una serie di stati onirici, come l'allucinazione, la follia, i deliri. Si è trattato spesso di una simulazione, se pur "inconsapevole", del sogno: lo spegnersi della luce in sala corrisponde, infatti, alla chiusura delle palpebre.

Come il dormiente, lo spettatore ha bisogno che gli siano "offerte" alcune condizioni, una sala oscura, appunto, priva di rumori, in cui possa lasciarsi andare e sospendere quella vigile attenzione, che gli è normalmente richiesta nella vita reale.

La sala oscura equivale ad una "caduta nell'inconscio", con un conseguente distacco dal mondo esterno. Quando si illumina lo schermo, il film evoca il sogno, in quanto una serie di immagini compaiono e ricompaiono, accavallandosi, proprio come accade nei sogni.

In questo senso il cinema è costitutivamente onirico, e, quindi, in teoria, non avrebbe neppure

Ma una così esile,
Così sparuta razza
Non poteva restare nei sogni,
Non poteva restare
Razza di estranee vittime
Nell'angusta contrada della testa,
Più di quanto la strega
Nel suo tugurio di fango

Sylvia Plath

bisogno di mettere in scena dei sogni.

Il cinema offre ad un gran numero di persone la possibilità di sognare insieme lo stesso sogno e mostra i fantasmi dell'irreale. Si potrebbe parlare, in questo senso, di onnipotenza del cinema.

Tuttavia il sogno cinematografico risulta artificioso, perchè "marca" la natura "mentale" delle immagini che mostra. La messa in scena del sogno, infatti crea un certo imbarazzo, trattandosi di una rappresentazione mentale. Imbarazzo in quanto il sogno filmico induce lo spettatore ad attribuire al personaggio un "regime di credulità", che, presente nelle altre sequenze, nel sogno viene a cadere. Di fronte alla sequenza onirica c'è una scissione di credulità tra personaggio e spettatore, "un effetto di rottura involontaria prodotto (...) dalla rappresentazione del sogno".

La sequenza onirica "costringe" ad attribuire il sogno stesso ad un sognatore e il reale ("la coscienza del sogno") allo spettatore.

Il sogno è un'esperienza soggettiva (noi vediamo con i nostri occhi le visioni "mentali" del personaggio"), determinata da una dose di irrazionalità, fertile elemento narrativo che il cinema utilizza tuttora abbondantemente.

I sogni presenti nella storia del cinema sono veramente numerosi e spaziano fra i più diversi generi e autori, sebbene sia stato rilevato, forse a torto, che le sequenze oniriche vere e proprie sono rare. Anche se un certo onirismo è stato utilizzato fin dalle origini, prevalentemente nei generi noir e musical.

Il sogno nel film diventa un sogno alla seconda potenza, dal momento che il cinema è già di per sé sogno.

Il sogno filmico è la rappresentazione (possibile) di un ipotetico sogno, attribuito ad un



personaggio. Si tratta di un sogno finto, costruito "come se" fosse un sogno vero, discendente da una serie di assunti e postulati inerenti la natura, le caratteristiche e le funzioni del fenomeno-sogno. Ecco da cosa deriva, allora (e non dall'inconscio di qualcuno) il sogno filmico. Da questa idea di partenza se ne può ricostruire il senso e le ascendenze.

Tenendo conto del fatto che la situazione dello spettatore è stata



studiata da un punto di vista cognitivo, percettivo, dalla psicologia della gestalt e attraverso riscontri psicofisiologici, ci interessa, anzitutto, in questa sede esporre il punto di vista dinamico.

Lo spettatore al cinema si trova di fronte ad uno spazio fittizio (non reale), ma che presenta tutti i caratteri della realtà: la sua percezione si sposta da una situazione concreta, (la sala, lo schermo bidimensionale) ad una fittizia, ma non meno reale, a livello psicologico, della prima (la storia del film).

Il cinema è una "macchina dei sogni", anche nel senso che ha un'influenza sul pubblico maggiore di qualsiasi arte, in quanto trasporta lo spettatore in un'altra realtà, ideale, ma, al tempo stesso, reale. Lo spettatore cinematografico prova un'"impressione di realtà", derivante dal fatto che le immagini in movimento sullo schermo "prendono corpo", si materializzano.

Secondo Musatti, ad esempio, il cinema parla direttamente all'inconscio dello spettatore, in quanto esso (l'inconscio) ha la capacità di risuonare emotivamente di fronte alle immagini filmiche e questo per la particolare somiglianza che presentano con le fantasie inconse. (C. Musatti, 1971)

Tale risonanza è forse uno dei principali fattori della diffusione del cinema, la forma d'arte che più si rivolge ad un pubblico di massa. Molti resti diurni dei sogni sono brani filmici. Ciò viene favorito dal fatto che la situazione dello spettatore si può definire "oniroide": durante il film lo spettatore sperimenta già una situazione onirica, che nel sogno amplifica.

Lo spettatore partecipa alla situazione cinematografica attraverso i meccanismi dell'identificazione e della proiezione. Riportando le parole di Musatti: "per effetto dell'identificazione, lo spettatore è di volta in volta tutti i singoli

personaggi, mentre per effetto della proiezione i singoli personaggi sono sempre lo stesso spettatore".

Per quanto riguarda i vari punti di contatto fra cinema e sogno si rileva innanzitutto che l'uno e l'altro trasportano l'individuo in una situazione diversa da quella della vita reale. Per entrambi è necessaria una sospensione dell'attività vigile (la sala oscura, una certa immobilità dello spettatore, che presta attenzione alla visione, ricordano la condizione del sognatore).

Sia il sogno sia il cinema rappresentano delle forme di evasione dalla realtà. I film, come i sogni, consentono di soddisfare desideri latenti, a seguito di un allentamento della vigilanza sul mondo esterno. Anche i film, inoltre, come i sogni si dimenticano facilmente e restano dei sedimenti nella memoria, andando a costituire il nostro background culturale.

Fra sogno e film vi sono, però, anche delle fondamentali differenze. Innanzitutto, dal punto di vista della posizione dello spettatore, si può osservare che questi è fondamentalmente passivo, al contrario del sognatore, che "costruisce" i propri sogni. Mentre il sogno è individuale, il sogno cinematografico è collettivo, perchè rivolto ad un pubblico.

Altra rilevante differenza è data dalla consapevolezza del soggetto: chi sogna non è consapevole di stare sognando, finchè non si sveglia, lo spettatore sa sempre di trovarsi al cinema (è pur sempre un sognatore sveglio). L'immagine filmica è un'immagine reale e non mentale, come quella del sogno. Da un punto di vista psicoanalitico, il sogno si rifà al processo primario, che risponde al principio di piacere; il cinema al principio di realtà, anche se permette di realizzare desideri inconsci, altrimenti irrealizzabili. Il film non è allucinatorio come il sogno

(il sogno è la realizzazione allucinatoria di un desiderio), è semmai immaginario.

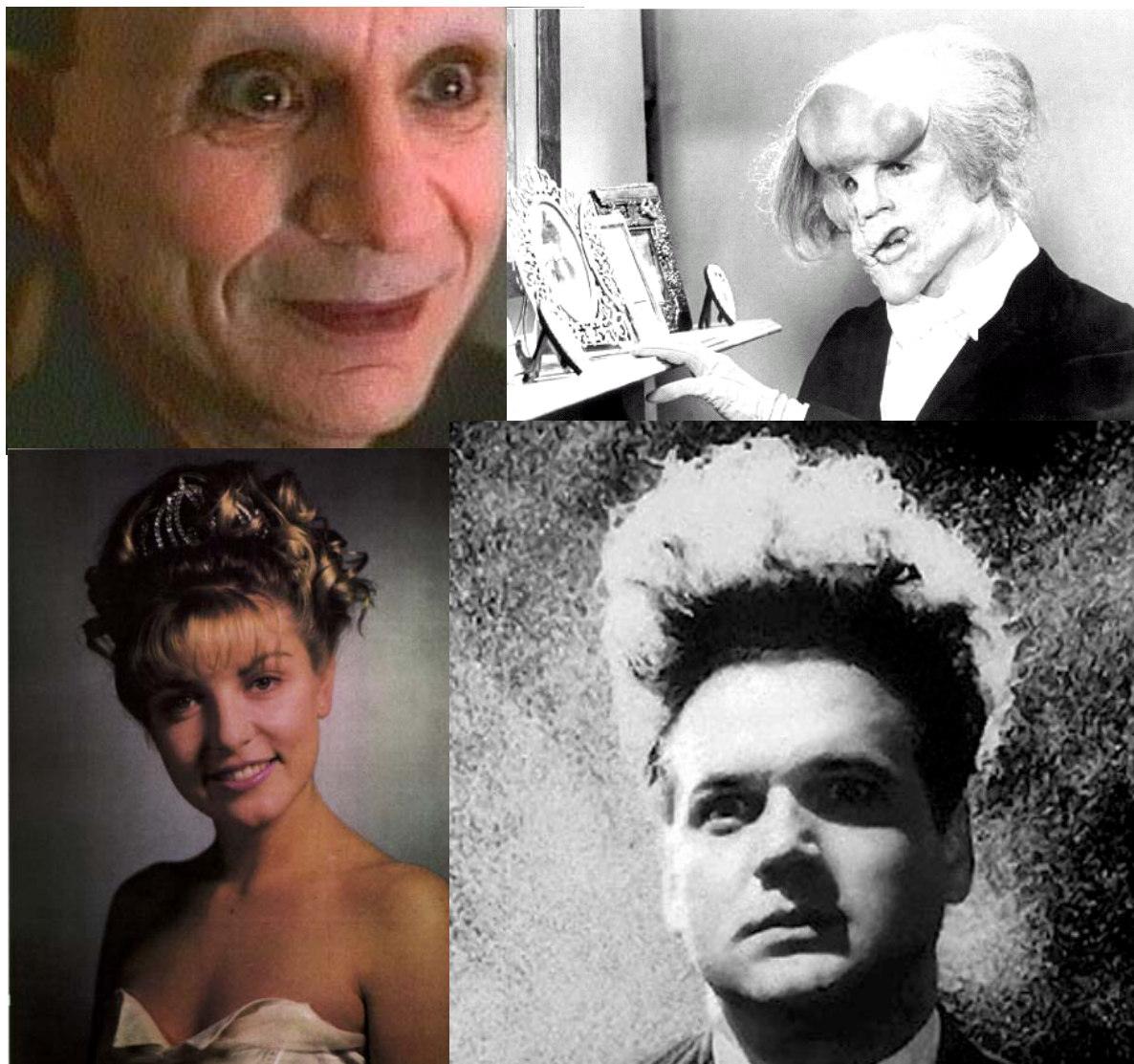
In realtà non si può parlare di una vera e propria teoria psicoanalitica sul sogno cui fare riferimento, ma di contributi sparsi di diversi autori sull'argomento. Sul fenomeno del sogno esiste una eterogeneità di interpretazioni, che riflette vari e diffusi interessi, che vanno dalla tradizione popolare al sogno nella letteratura, al mito, alla fiaba.

Allo stesso modo non esiste un genere specifico di "film onirico", ma una serie di film (e sono veramente tanti!) in cui il sogno è in qualche modo presente, al suo interno. Nella storia del cinema il mezzo più utilizzato e, forse il più "comodo", in quanto non confonde lo spettatore, spiazzandolo, è di contestualizzare il sogno attraverso la visione del personaggio che si addormenta (se la marcatura è a priori) o che si risveglia (se la marcatura è a posteriori).

Vari film, tuttavia, presentano tracce di onirismo (quegli elementi come l'allucinazione, i deliri, le visioni), in cui i sogni veri e propri non sono riconoscibili e in cui sogno e realtà sono fattori spesso inestricabili. In questa sede si è cercato di

evitare di "psicoanalizzare" il sogno filmico (anche se la tentazione per un neofita è forte), attraverso una lettura dei vari punti di vista psicoanalitici. Un'interpretazione del genere sarebbe scorretta, in quanto siamo in presenza di un prodotto filmico, quindi di finzione, un "somnia fictum". E' errato considerare il sogno come "vero", reale, appartenente a qualcuno e quindi interpretabile, come fa lo psicoanalista con i sogni del paziente. Si tratterebbe di un grosso errore metodologico, dovuto forse ad un approccio superficiale all'argomento, visto che vengono a mancare sia il sognatore reale (abbiamo solo un personaggio che fa un sogno, costruito e pensato da altri), sia il contesto entro cui collocare il sogno come evento psichico significativo.

L'intento, invece, è di esaminare gli elementi delle diverse sequenze oniriche presenti nei film, rintracciandovi gli echi di un'enciclopedia popolare, comprendente divulgazioni, semplificazioni di dottrine scientifiche, pregiudizi popolari, resti di teorie dell'antichità, ma anche, dove ciò risulta possibile, riferimenti alle specifiche teorie oniriche.



David Lynch, Confessioni di una mente contorta

Se qualcuno si aspettava che il maestro dell'enigma rivelasse anche solo qualche dettaglio oscuro del suo ultimo (capo)lavoro si sbagliava. "Il mio film è chiarissimo!" ha detto facendo scoppiare la sala in frustranti risatine. Perché oltre ad aver affinato il suo personalissimo viaggio nei

meandri di una mente sempre più contorta ma così meravigliosamente imprevedibile e originale, il regista di Twin Peaks e Velluto Blu ha anche messo a punto un copione contenente risposte adatte a ogni tipo di domanda.

Qualcuno prova a fare un paragone con un altro grande amante del mistero, al quale Lynch deve essere ormai abituato. "Hitchcock è considerato da tutti il maestro della suspense, ma il cinema ha ormai 100 anni, c'è spazio per lui e per molti altri". Sulla sua visione del cinema è più loquace: "Mi piace entrare in un nuovo mondo quando si spengono le luci in sala. Ogni qualvolta che inizio un film è come se entrassi in un universo ignoto. E vorrei che anche il pubblico provasse la stessa cosa. Non deve aver paura di fare uso dell'intuito e di vivere un'esperienza sconosciuta. Ognuno di noi ha il dono del linguaggio, ma il cinema va al di là delle parole. Lasciarsi andare al cinema è come lasciarsi andare alla musica".

A proposito di musica, nei titoli di coda di INLAND EMPIRE il regista compare come cantante. "Sì è vero" rivela. "Le due canzoni che ho interpretato sono "Ghost Of Love" e "Walking On The Sky", ma non sono un cantante, mi sono aiutato elettronicamente. Sono un grande appassionato di musica, e ho anche un piccolo studio di registrazione dove mi occupo delle musiche dei miei film. Il suono nel cinema deve essenzialmente



andare di pari passo alle immagini. Anche il suono delle parole è importantissimo, per questo bisognerebbe smettere di tradurre i film, e introdurre i sottotitoli in tutte le pellicole. Le voci sono estremamente rilevanti, quello che si dice, come lo si dice può cambiare il senso di una frase. Io, Laura e Justin ci conosciamo da tempo e succede che ci si capisca comunicando con poche parole, quasi avessimo trovato un linguaggio

E' questo il regno
dell'apparizione che svanisce,
fantasma oracolare che,
su gambe a spillo
digrada
a un nodo di biancheria,
il classico mucchietto
di lenzuola
alzato su, come una mano
in segno di addio.
A questa congiuntura
tra due mondi e due modi di tempo
incompatibili,
la materia grezza
dei nostri più prosaici
pensieri assume un'aureola
di sublime rivelazione.