

COSE

A cura di
Manrica Rotili e Marco Tedeschini



MIMESIS

INDICE

Traduzioni di:
Tonino Griffiero e Manrica Rotili (C. Menke)

INTRODUZIONE	
SUL CAMPO: L'ONTOLOGIA COME INVENTARIO DELLA REALTÀ <i>di Manrica Rotili e Marco Tedeschini</i>	9
1. SCATOLE OSCURE DA BUÑUEL A LYNCH <i>di Alessandro Alfieri</i>	13
2. L'OLIPILA DI ERONE ALESSANDRINO. L'INTELLIGENZA DIMENTICATA DELL'INVENTORE <i>di Brunella Antomarini</i>	27
3. PONTI, STRADE E SENTIERI: ERMES, O LA DIFFICILE INCOMBENZA DEL RIUNIRE <i>di Stefano Bevacqua</i>	43
4. UNA SPECIE DI CHE COSA? LE MOSTRE D'ARTE COME ESPERIENZA E COME (TENTATIVO DI) DISCORSO CRITICO <i>di Luca Bortolotti</i>	55
5. UNA PIETRA. APPUNTI PER UN'ESTETICA ANTROPOLOGICA A PARTIRE DA HANS JONAS <i>di Alessandra Campo</i>	67
6. ONTOLOGIA DELL'ESPERIENZA FENOMENICA. IL NATURALISMO E IL PARADOSSO DELL'EPIFENOMENO MULTIFUNZIONALE <i>di Gianluca Consoli</i>	81

© 2013 – Mimesis Edizioni (Milano – Udine)

Isbn: 9788857519890

www.mimesisedizioni.it

Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Telefono +39 02 24861657 / 24416383

Fax: +39 02 89403935

E-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

di Gianluca Consoli, in cui viene messa a tema la paradossale contraddizione cui conduce una posizione filosofica quale quella naturalista, che nega l'esperienza fenomenica, di fronte ai dati forniti dalle più avanzate ricerche sulla mente, che si vedono invece costrette a invocarla come necessario presupposto dell'apparato cognitivo; e il saggio a più mani di Mattia Della Rocca, Gloria Galloni e Carmela Morabito, i quali si confrontano con il modello di mente che la *Auditory Scene Analysis* presenta nel campo della percezione uditiva, interrogandosi sul ruolo degli oggetti acustici nelle scienze cognitive.

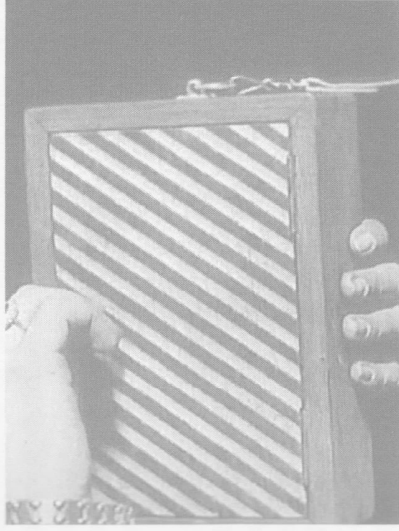
Sotto il titolo "natura" vanno a collocarsi agevolmente le *nuvole*, o più genericamente le "cose d'aria" di cui, nella lettura di Giovanna Pinna, Goethe è attento studioso; il *vento*, la descrizione del quale permette a Tonino Griffero di affiancare alla categoria delle "cose" quella, indubbiamente spiazzante (in generale, rispetto a qualunque idea di catalogo ontologico e, in particolare, rispetto agli intenti del presente volume) di "quasi-cose"; la *pietra*, che sintetizza in sé l'inerte e la radicale alterità alla materia vivente, scelta da Alessandra Campo come cosa da cui prendere le mosse per discutere dell'estetica antropologica a partire da Hans Jonas.

E come vi è un'indagine della "natura", non può non esservene una dello "spirito" (benché, infatti, questa parola sia stata oggi sostituita dal sostantivo «umano», il problema soggiacente alla divisione del mondo in natura e spirito o umano e, conseguentemente, delle scienze in naturali e spirituali, o umane, è rimasto pressoché il medesimo). È Elio Franzini a confrontarsi con siffatta questione trattando, a partire da Husserl, cui non a caso era caro il tema, delle cose *spirituali*.

Questo sesto volume di *Sensibilità* mette insomma a disposizione dello studioso un piccolo breviario ontologico, che senza pretese di completezza intende piuttosto mostrare la complessità di ogni ricerca seriamente *ontologica*. Serietà che costringe ad abbandonare la scrivania, le carte (per quanto rappresentino gli strumenti imprescindibili di ogni ricerca) dove nasce l'inchiesta filosofica, per cercare sempre la presa diretta sulle cose e dar così testimonianza di quel che sul campo accade, descrivendo e assegnando così al gesto descrittivo e al suo esito il privilegio d'essere banco di confronto e verifica per ogni altro sapere.

1. SCATOLE OSCENE DA BUÑUEL A LYNCH

di Alessandro Alfieri



Fotogramma da *Un Chien Andalou* di Buñuel.

In termini molto generali, lo spazio dell'inquadratura cinematografica è caratterizzato da due tipologie di cose, le prime che sono quelle su cui lo sguardo solitamente si concentra, trattandosi di oggetti determinanti per lo svolgimento della narrazione; sono queste le cose che assumono una loro fisionomia significante e un loro valore simbolico. Alla seconda tipologia, invece, appartengono le cose che compongono l'ambiente, che definiscono lo spazio ma che vengono recepite dal fruitore come un tutto indistinto. Si tratta dell'arredamento, degli oggetti che ostruiscono la vista ma che potrebbero essere anche altro da ciò che sono, sui quali si indugia raramente dandoli quasi per scontati. Ci sono poi cose particolari che in un certo senso si pongono a metà strada tra le due: sono i "contenitori", cose che contengono qualcosa d'altro, solitamente una cosa determinata della prima tipologia. Si tratta perciò di cose strutturalmente e concettualmente appartenenti alla seconda classe, perché l'osservatore tende a concentrarsi

sul contenuto e non sul contenitore, e allo stesso tempo però, spesso, tali contenitori non riducono la loro funzione a cosa tra le cose, ma catalizzano l'attenzione su loro stesse per il mistero che celano.

Attraverso il contenitore, perciò, si esprime al meglio la dialettica di interiorità ed exteriorità, visibilità ed invisibilità, il nascosto e ciò che nasconde, tutte figure che implicano sempre una loro reciprocità e complementarietà imprescindibile. Il cinema è quell'arte che si fonda ontologicamente su tale duplicità, che seppur sia sempre tipica della visione e dell'esperienza comune, trova nell'arte cinematografica la sua più piena valenza espressiva: la costruzione dell'inquadratura presuppone sempre un'alterità rispetto al visibile, che certamente è ciò che si pone al di là dei margini dell'immagine, ma che d'altronde è anche ciò che, seppur nell'inquadratura, resta nascosto da altre cose. Qui ci occuperemo di un caso particolare di contenitore, ovvero la "scatola", oggetto comunissimo che esaurisce la sua essenza nella sua funzione, che è quella molto banale di portare qualcosa al suo interno.

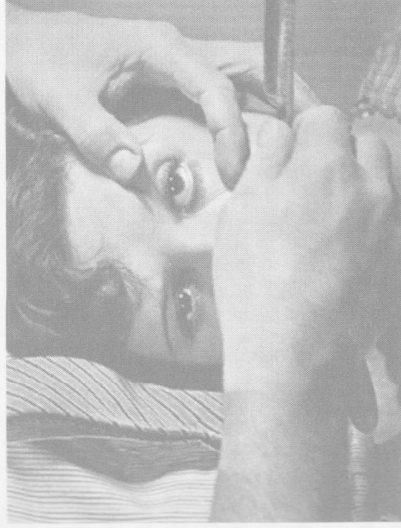
Nelle scatole di cui tratteremo viene mantenuto il mistero di ciò che si sottrae alla vista, e in questa maniera segna più nel profondo la nostra immaginazione e la nostra riflessione: in ciò che potrebbe "essere visto" (possiamo anche dire, ciò che si "dovrebbe vedere", o che "sarebbe facile vedere") ma che ci viene impedito di vedere, il film subisce una ferita interna. Queste scatole sono voragini spalancate nella costruzione filmica, interrompono la coerenza della struttura narrativa, e così facendo bloccano il gioco di seduzione e automazione caratteristico dello spettatore cinematografico.

1. Un cane andaluso: il palesarsi dell'inconscio e l'apertura della scatola

La prima scatola appartiene a *Un chien andalou* di Luis Buñuel del 1929, pellicola storica del cinema muto, che assieme a *L'âge d'or* (1930) del medesimo autore è espressione piena della poetica surrealista, e perciò dell'arte ispirata alle teorie psicoanalitiche freudiane. In questa fase della sua carriera, Buñuel è particolarmente vicino a Salvador Dalí, la cui estetica si distanzia dall'automatismo psichico promosso da Bréton e Aragon e che invece comprende nella prassi della sua creazione artistica una seconda fase di intervento cosciente e razionale sulla forma, dopo la fase impulsiva attraverso la quale, si presume, può passare la dimensione inconscia. Pur precisando perciò la presenza di un controllo razionale nella sua crea-

zione, in questa fase surrealista Buñuel (come Dalí) è convinto della possibilità di cogliere ciò che per definizione si pone al di là della forma e della comprensione intellettuale. Il risultato, tanto nel regista che nel pittore, rischia di scendere nel mero didascalismo, come se l'arte potesse prestarsi a mettere in scena e dare immagine a forze mentali, oniriche e fantasmatiche, in una parola inconsece. Tale fiducia (risultato di una determinata maniera di comprendere l'inconscio teorizzato da Freud), come vedremo, trova un corrispettivo nel modo in cui il regista tratta qui la sua scatola.

Buñuel apre il suo film (e il suo cinema, essendo questa la sua prima prova da regista) con l'immagine di un rasoio, manovrato con rudezza da lui stesso. Questo rasoio si presta a un gesto di inaudita violenza, persino seccante, ovvero il taglio di un occhio.



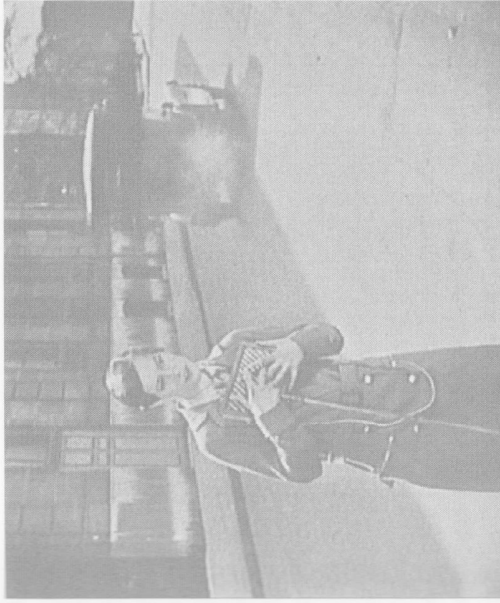
Questa inquadratura sembra in fondo annunciare un'opera ben diversa da quella a cui in realtà assisteremo, anticipando metaforicamente quell'emancipazione di Buñuel dalle teorie surrealiste classiche che caratterizzerà la produzione successiva, dove preferirà orientarsi verso un cinema sempre intriso di psicoanalisi, ma orientato più verso le riletture freudiane di Lacan. Paolo Bertetto (Bertetto 2001) offre una variegata serie di possibili interpretazioni di questa sequenza, comprese quelle di matrice psicoanalitica (la castrazione, il feticismo, l'atto sessuale violento, ecc.), optando decisamente per la tesi che intravede nell'atto del taglio una dichiarata configurazione fantasmatica (denunciata dalla mancata corrispondenza tra l'attore che affila il rasoio e quello che opera il taglio, per via della travattona) che si riferisce a un atto solo pensato, voluto, ma mai realizzato; si tratta della struttura tipica del desiderio, destinato ad autoalimentarsi at-

traverso il perpetuo spostamento del suo oggetto. Questa tesi riscatterebbe quella sorta di didascalismo ingenuo che avevamo rimproverato al regista in precedenza: la sequenza di introduzione sembra denunciare la coscienza che Buñuel stesso ha del conaturato fallimento di ogni tentativo di visualizzare l'inconscio. Bertetto non prende in considerazione l'interpretazione forse più immediata: il taglio dell'occhio come atto di sfida al dominio razionale del *logos*, alla comprensione del mondo in termini di calcolo, proponendo così una comprensione di ordine diverso. Si tratterebbe così dell'annuncio, da parte dell'artista, di un'opera dedicata a ciò che per definizione si sottrae all'occhio, che per sua stessa essenza si presenta ciò che è altro dalla *ratio*, ovvero l'inconscio e l'universo pulsionale. Ma solo di un annuncio si tratta, perché in fondo *Un chien andalou* non è che un tentativo di traduzione dell'inconscio in immagini filmiche.

Dopo il prologo, vediamo comparire un personaggio stranamente abbigliato in bicicletta, con una scatola appesa al collo. La scatola si pone subito come "oggetto-enigma" dalla valenza simbolica e oscura; la protagonista femminile estrae da essa una cravatta a righe diagonali, che come evidenza Bertetto si identifica con la cravatta che abbiamo visto indosso al personaggio alle spalle della donna nel prologo, a conferma del fatto che le due scene appartengono allo stesso regime di (ir)realtà fantasmatica. Ciò che a noi interessa, a questo punto, è che la scatola venga dischiusa per rivelare al pubblico il suo contenuto: l'oggetto-enigma viene come annullato consegnandosi a un nuovo interrogativo relativo al significato del contenuto, comunque mantenuto irrisolto e irrisolvibile.

L'apertura della scatola è l'emblema dell'intenzionalità surrealista dell'intera pellicola, perché riflette la fiducia che l'arte possa manifestare ciò che è invisibile e non rappresentabile. Ciò che è altro dalla visione viene svelato, o meglio tradotto in un'altra serie di immagini irrazionali e logicamente incomprensibili: la donna sistema sul letto il contenuto della scatola al fine di ricreare la sagoma del ciclista caduto dalla sua bicicletta. Si ripete perciò il paradosso: a prima vista si tratterebbe (come per il taglio) di una presa di distanza dalla fiducia di risolvere il senso in termini di corrispondenza razionale e di chiaro palesamento del significato, ma offrire delle immagini (per quanto stravaganti e assurde irruzioni dell'inconscio rese simbolicamente) ci riproietta nell'ordine dello svelamento e della fidelizzazione attraverso la messa in immagine.

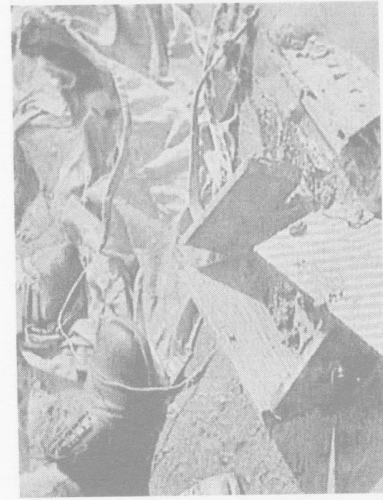
Qualche scena dopo, la scatola torna: una donna per la strada, circondata da un gruppo di persone, trova una mano mozzata a terra, e si rifiuta di raccogliertela preferendo toccarla con un bastone; un poliziotto decide così



di mettere la mano nella scatola per poi consegnarla a lei, che la prende stringendosela al petto.

La scatola diviene così mediazione nel conflitto tra Es e Super-Io, sostiene sempre Bertetto, perché la mano è simbolo di onanismo e perciò di autoerotismo, pratica socialmente vilipesa e ritenuta immorale ma che risponde alle più elementari pulsioni sessuali. L'accettazione del simbolo dell'autoerotismo è reso possibile attraverso la scatola, che ne nega la visione serbandolo al suo interno (proponendo, così, un doppio livello di sublimazione, il primo dato dalla mano in quanto simbolo, ben lontano dall'essere una rappresentazione esplicita e immediata dell'autoerotismo, il secondo dall'esclusione della visione della stessa per mezzo della scatola). La scatola recupera perciò la sua dimensione di "rifiuto" della visione, anche se, avendo visto l'azione precedente, siamo comunque ben consci di ciò che essa contenga. Questa esclusione dell'occhio però sembra "punita" nel film da un atto che investe la donna, evento che Bertetto legge come «nuovo intervento punitivo scatenato dal Super-Io» (ivi: 77).

La scatola è evidente accanto al corpo della donna stesa sulla strada, e ricompare dopo quando un uomo misterioso (una «figura paterna» sempre secondo Bertetto) giunge all'interno della stanza dove si trova il protagonista, privandolo degli indumenti femminili e della scatola stessa, gettando tutto dalla finestra. La nostra scatola ricompare nella sequenza finale, in riva al mare accanto a quegli indumenti, stavolta ridotta in pezzi.



L'oggetto predisposto non tanto alla conservazione, quanto alla protezione dalla visione di ciò che contiene, è stato maltrattato, gettato, ripudiato e alla fine eliminato: «Il percorso della scatola nel film è dunque quanto mai articolato, ma disegna certamente un itinerario verso la distruzione» (ivi: 80). L'interpretazione che Bertetto offre della scatola è ovviamente coerente alla sua generale lettura, collegata a quella che era la volontà del regista: la nostra, invece, è simbolica nel senso di vedere nelle vicende della scatola nel film e nel suo destino una manifestazione delle modalità attraverso le quali Buñuel maneggia e tratta qui l'inconscio, evidenziando anche ingenuità e limiti di tale approccio. Bertetto vede nella forma concreta della scatola uno scrigno inaccessibile; in realtà, questa ci sembra una forzatura, perché nel corso della pellicola Buñuel ci palesa sempre il suo effettivo contenuto. In questa scatola non v'è indefinizione, ma risoluzione, emersione in immagine di qualcosa che è stato strappato dalle profondità dell'irraffigurabile e dell'indicibile.

L'ultima memorabile e straordinaria immagine del film, forse, rappresenta un riscatto e una presa d'atto dell'autore, perché i personaggi sepolti nella sabbia quasi fossero due marionette, sono lì a testimoniare, forse, che nessuna analisi medica, teoria, rappresentazione, saranno mai sufficienti a spiegare e risolvere ciò a cui siamo da sempre condannati e che non possiamo in alcun modo comprendere.

2. Bella di giorno: l'oscenità invisibile della scatola del desiderio

Nel 1967 esce *Bella di giorno*, opera della piena maturità artistica di Buñuel; seppur le basi della costruzione del film restino le stesse degli

esordi, ovvero le teorie psicoanalitiche espresse attraverso l'irruzione di elementi e immagini appartenenti alla dimensione inconscia e pulsionale, qui Buñuel si è ormai lasciata alle spalle la fase dichiaratamente surrealista. Come sarà anche per *Il fascino discreto della borghesia* (1972), ma già da *Vertidiana* (1961), i temi della sessualità repressa, dell'atto mancato, del trauma infantile, della perversione e del sado-masochismo, diventano elementi della narrazione integrati nella costruzione complessiva, espressi non attraverso simbolismi astratti, ma a partire dalle vicende dei personaggi: «Si tratta di realtà psichiche [...] che non scatenano la forza figurale dell'inconscio per scardinare l'orizzonte del visibile» (Bertetto 2000: 161) cosa che, come abbiamo visto, era propria dello stile dell'autore al suo esordio. In *Bella di giorno* il regista monta sequenze relative al passato della protagonista Séverine (le molestie subite da bambina) con quelle dei suoi sogni e delle sue fantasie deviate, senza mai compromettere radicalmente la comprensibilità complessiva della storia: «Dentro l'universo della rappresentazione le figure del desiderio si danno come configurazioni di varia tensione che non alterano l'equilibrio e la continuità del discorso-racconto, ma al massimo ne intensificano alcuni passaggi con la forza della particolarità e della singolarità» (ivi: 162).

Come vedremo il paradosso consiste proprio nel fatto che è qui, e non in *Un cane andaluso*, a esprimersi in maniera più potente un'idea di alterità inconscia mai dominabile, nemmeno attraverso una qualche simbologia formale. Ed è tal proposito che ci sarà concesso di parlare, qui, di osceno e oscenità. Infatti, proprio lì dove «Le istanze ossessive dell'inconscio, i percorsi di devianza o di sublimazione del desiderio diventano elementi padroneggiabili dalla psiche e riarticolati dentro il flusso del simbolico» (*Ibidem*), perciò nel rifiuto di un amalgama caotico di immagini astratte, che incrementa la sua efficacia la dialettica tra interno ed esterno, tra visione e negazione, dimensione nella quale si colloca la strutturale ambiguità dell'osceno:

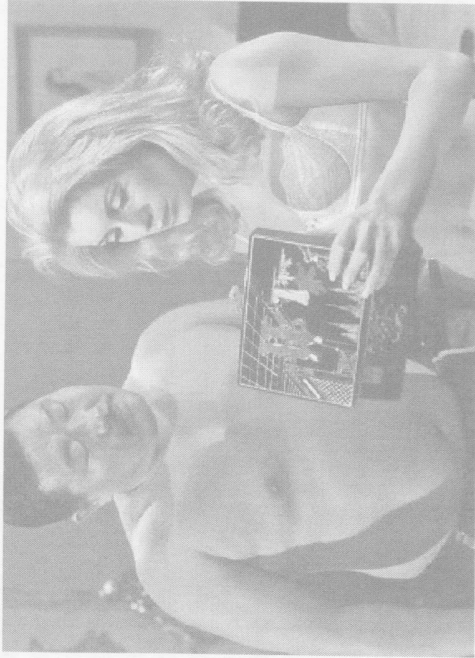
[...] l'osceno conserva una costitutiva ambivalenza: è liberatorio, in quanto allievrisce o libera il soggetto dal fardello e dai ceppi della cultura, supera le ristrettezze che le regole sociali e morali impongono al commercio erotico e all'uso sessuale del corpo; è angoscioso, in quanto minaccia la disgregazione dell'ordine culturale che rende possibile la vita, e si accompagna pertanto a sensi di vergogna (in quanto disapprovato socialmente) e di colpa (in quanto lesione del codice morale condiviso e interiorizzato). (Scafoglio 2005: 9)

Per questo Bertetto parla di conservazione dell'enigma, anche perché nella sua struttura il film mostra crepe e incongruenze nel rapporto tra real-

tà fenomenica e realtà psichica, come nel finale; l'assenza però di un terreno di solidità empirica, e di coerenza, fa cedere l'intera dialettica escludendo la possibilità stessa di rendere in immagine l'osceno, che è per definizione "oltre". Una costruzione interamente dedicata alle dinamiche psichiche dell'inconscio (come era per *Un cane andaluso*), banalizza quest'ultimo depotenziandolo e snaturandolo: solo all'interno della comprensione può offrirsi un effettivo scarto da essa, così come solo a partire da un'immagine può venire mostrato ciò che è altro dall'immagine:

L'osceno, qualunque sia il contenuto che lo definisce, non diventa tale se non nell'atto di mostrarsi: una locuzione abusata come «immagine oscena» si rivelerebbe forse meno logora e improduttiva se l'attenzione venisse spostata dall'aggettivo al sostantivo, se si pensasse che un'immagine oscena è, in primo luogo, per l'appunto, un'immagine: dispositivo ignaro della disciplina comunicativa propria del resoconto verbale, delle sue mediazioni e delle sue prese di distanza, dei filtri che assicurano il corretto equilibrio fra ammissioni ed omissioni. (Carrega 2005: 25)

Ora, questo punto diviene evidente nella sequenza del film della scatola cinese.



Nella scena della scatola in questione, Buñuel determina un punto di assoluta lontananza ed enigmaticità: la scatola qui mantiene il suo mistero interiore senza mai mostrarlo al pubblico, e rivelandosi solo agli occhi

dei protagonisti, e perciò mostrandosi solo dal lato dell'universo diegetico, confermando la frattura insanabile tra l'opera e la realtà. La scatola oscena è tale perché mostra il suo sottrarsi alla visione; anomalo il fatto che Bertetto non faccia alcun riferimento a questa sequenza, che ci obblighi a un confronto col suo primo film, anche perché, come annunciato, *Bella di giorno* determina il definitivo superamento del surrealismo per una riflessione di matrice più propriamente lacaniana. Per Lacan, senza voler qui introdursi nella complessità spesso inestricabile delle sue speculazioni, la natura dell'inconscio si identifica con quella del transfert del desiderio, per questo la presunzione di attingere direttamente a esso o al desiderio è una chimera derivante da una fiducia razionalistica. Il nostro inconscio è quanto di più inaccessibile a noi stessi, esso è "chiuso" e tuttavia, la sua aporetica importanza, consiste nel fatto che sia proprio l'inconscio il motore del nostro essere al mondo, è esso a determinare l'orizzonte simbolico nel quale ci troviamo gettati, a dare senso (e al contempo a negarlo) al nostro rapporto con le cose del mondo. Si tratta del perpetuo essere altro da sé del desiderio e dell'inconscio, alterità che struttura il soggetto; sostiene Lacan: «Possiamo concepire la chiusura dell'inconscio attraverso l'incidenza di qualcosa che svolge il ruolo di otturatore – l'oggetto *a*» (Lacan 1973: 141). Ebbene, nella scena dell'orientale che si presenta nella casa di appuntamenti con la sua scatola, che lascia interdetta tutte eccetto Séverine, questa scatola si presenta proprio come oggetto *a*, espressione oscena dell'alterità dell'inconscio e proprio per questo ne impedisce la visione esaustiva: «come è noto, l'attrazione fascinosa o la repulsione orrificica della scatola nera sta, per il regista, nel fatto che essa apre all'inconscio dei desideri più segreti dell'animo umano, per cui, se il lettore si domandasse cosa mai ci fosse in quella scatola portatile e parlante, probabilmente ognuno potrebbe aprirsi alle proprie fantasie erotiche o censurarle» (Canevacci 2002: 88).

D'altronde, l'oggetto che a noi si mostra lascia passare qualcosa, perché è nella conformità della scatola che si esprime la dialettica tra visibile e invisibile; ma il suo contenuto, essendo l'"oggetto del desiderio", è costretto a restare con la faccia rivolta al mondo fittizio del cinema. A noi è precluso questo accesso, e ciò come è facilmente prevedibile incrementa il potere di seduzione e il fascino perché ci spalanca sull'interrogativo irrisolto, sulla negazione intraducibile.

Perciò fa irruzione l'osceno, nell'unica modalità a essa concessa di irrompere, ovvero mostrandosi negando se stessa, rifiutandosi di venire assorbita dalle categorie mentali o anche solo dalla registrazione oculare della visione. L'osceno è ciò che esorbita la visione, ciò per il quale l'occhio e

le parole sono insufficienti: l'osceno va trattato con profonda cautela, bisogna parlarne a gente fidata e a bassa voce, non può mettersi in mostra ma deve restare nella scatola: «L'osceno costituisce infatti la dimensione disorientante del reale, perché sfugge alle classificazioni abituali e si colloca dal lato del mistero. [...] In un certo senso, l'osceno non è conoscibile» (Scafoglio 2005: 11).

In *Bella di giorno*, perciò, differenzialmente a quanto abbiamo visto con *Un chien andalou*, lo shock è determinato dall'impedimento alla visione, artificio perfetto per alimentare curiosità morbosa, soprattutto perché tale oggetto non viene precluso ai personaggi del film, che commentano la visione e si comportano di conseguenza; afferma Gabriella Moretti che «esibire il nascosto, esibire il nascondimento, diviene la quintessenza testuale e iconica dell'osceno: che sta tutto, come ognuno sa, negli occhi e nella mente di chi guarda» (Moretti 2005: 69).

3. Mulholland drive: l'immersione oscena nella scatola-mondo

Facciamo adesso un sostanzioso salto nel tempo. David Lynch, autore non certo estraneo allo stile surrealista classico e specie a quello buñueliano, ha ereditato molto dalle esperienze avanguardistiche per sfruttarle in produzioni spesso radicali, in netto contrasto con le logiche classiche del cinema commerciale. Qui intendiamo dedicarci a *Mulholland drive* (2001), non tanto a tutta la serie di interrogativi e questioni che la complessità del film fa emergere, quanto al carattere specifico che ci interessa nel merito di questa indagine: nel film di Lynch c'è una scatola che assume una funzione diegetica fondamentale, confermando un valore enigmatico e inquietante persino superiore a quello visto finora.

La complessità del film consiste nella sua paradossale "struttura duale": *Mulholland drive* è diviso in due grandi parti senza continuità logica, tra le quali, improvvisamente, si invertono i ruoli, cambiano i nomi, si trasformano personaggi e identità. A rendere tutto più intrigante sono numerosi elementi che interpellano il pensiero dello spettatore nel corso di entrambe le sezioni, nelle quali irrompono di continuo immagini, riferimenti, battute che suggeriscono una qualche corrispondenza, lasciando però insoddisfatto ogni tentativo esaustivo di spiegazione e razionalizzazione. Il tramite tra le due parti, tra i due universi paralleli, è una scatola blu, chiusa segretamente e che viene aperta da una chiave, e che determina la cesura nella pellicola: al momento dell'apertura veniamo risucchiati dalla scatola e catapultati in un altro film.



Una delle interpretazioni più consolidate dell'enigmaticità del film è offerta sempre da Bertetto, che sottolinea l'importanza della battuta detta da un personaggio misterioso proprio nella breve scena di tramite tra i due lunghi spezzoni: «*Ehi bella ragazza, è ora di svegliarsi*». La scatola sarebbe un accesso per ritornare dalla realtà onirica alla realtà empirica concreta, al presente, visto che le traslazioni e le trasformazioni rivelano una chiara attività compensatrice della protagonista Diane (chiamata Betty nel suo sogno) che genera nel sogno una realtà consolatoria in opposizione a una vita segnata dal fallimento e dall'umiliazione. In questo senso, la scatola blu sarebbe il ponte tra realtà psichica e traumatico ritorno al mondo oggettivo. Ma è lo stesso Bertetto a segnalare come il film possa venire letto in senso diverso, persino più estremo: il film sarebbe la messa in scena della differenza, della possibilità, costruita nell'interstizio e nello slittamento tra due dimensioni tra loro contraddittorie, ma aventi pari dignità ontologica e pari legittimità (Bertetto 2006; Malavasi 2008).

I due mondi paralleli, perciò, sono il modo attraverso il quale la possibilità del possibile viene messa in scena, o meglio l'opportunità (l'unica possibile) concessa alla differenza di presentarsi, perché, come sosteneva Deleuze, la differenza non ha consistenza ontologica se non attraverso la ripetizione, e viceversa. I due mondi paralleli, per via dei numerosi elementi di "somialianza", di "corrispondenza", di rinvio, costringono il fruitore a ricercare una ripetizione, e perciò stesso a restare colpiti dalle differenze. Anche perché una qualche tipologia di coerenza il film la mantiene sempre, in quanto Lynch non rinuncia mai alla narrazione: «L'emergenza del fantasma, delle ossessioni [...] non diventa mai in Lynch negazione della possibilità del racconto, ma semmai reinvenzione del modo di narrare,

sperimentazione di nuove forme di affabulazione. Lynch può arrivare al punto di disgregare la logica del racconto, di mutare i personaggi a metà della narrazione [...] ma non rinuncia mai alla forza e al fascino del racconto» (Bertetto 2008: 15-16).

Ritorna la connotazione dialettica del concetto di "oscenità": l'ambiguità del film, tra allucinazione e costruzione razionale, tra assurdità e sviluppo coerente, è lo spazio nel quale può generarsi la tensione del possibile, l'apertura sull'abisso del pensiero. Ne va dello stesso concetto di enigma: «Nei film senza narrazione, cioè senza un contesto logico di riferimento, senza strutture spazio temporali coordinate, non ci sarebbe la possibilità di creare un enigma. L'enigma è l'affermarsi di una condizione di irresoluzionabilità logica di un insieme di elementi strutturati: e nel cinema la garanzia di struttura è assicurata proprio dal racconto» (ivi: 17).

Ma torniamo alla nostra scatola blu, forti di questa serie di considerazioni: la scatola cela il suo contenuto, ma lo fa fino alla fine del film? Accade qualcosa di simile a *Bella di giorno*? Di certo essa stimola il medesimo potenziale di fascinazione, lo stesso scarto alla comprensione facendosi manifestazione oscena (come di oscenità è ricco tutto il cinema di Lynch), o come preferisce dire Umberto Curi manifestazione "inquietante" nel senso propriamente freudiano (Curi 2002). Ma la scatola a un certo punto viene aperta, e a ben vedere ci viene mostrato l'interno, perché veniamo risucchiati in essa. Per questo motivo, la tesi della dualità ontologica e degli universi paralleli subisce un'incrinatura, perché non prende in considerazione come effettivamente avvenga il "passaggio". L'interpretazione del sogno risulta riscattata solo in parte, ovvero ammettendo che il passaggio stesso resta nell'ambito onirico (e risultano irrisolvibili le scene di collegamento tra i due segmenti, con la zia di Betty che torna in casa ed entra in camera da letto dove giace la scatola).

Potremmo ancora sostenere che il film mostri due realtà indipendenti che producono senso nel loro stridere, ma non possiamo confermare la tesi del "ditico". Si tratterebbe di un dualismo particolare, dove un elemento si trova all'interno dell'altro. Un autentico gioco di scatole cinesi: il contenuto della scatola blu è infatti il secondo segmento del film, che ci mostra la stessa scatola creando un inestricabile incastro. Nella seconda parte, la scatola blu ci viene mostrata tra le mani di un barbone (figura mostruosa che attraversa tutto il film, comparando anche in alcuni fotogrammi nel finale), abbandonata e dimenticata in mezzo ai rifiuti; da quella stessa scatola, fuoriescono delle figure inquietanti di due minuscoli anziani, che si avventano contro la protagonista (della quale probabilmente sono le proiezioni dei genitori) assillandola e conducendola al suicidio. In questo senso, perciò, as-

sisteremo a una sorta di nastro di Möbius, dove la scatola si fa accesso tra due mondi che si situerebbero paradossalmente uno dentro l'altro.

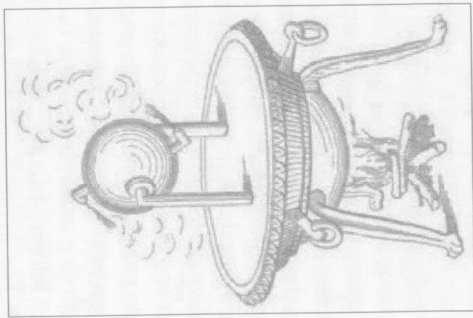
Se l'universo filmico buñueliano mantiene la sua identità, per quanto continuamente stuzzicata e messa in questione da emersioni fantasmatiche e surreali (fino alla prodigiosa confusione nell'epilogo che complica irrimediabilmente il nostro giudizio sulla statuto di realtà del film), e generando la ferita in quell'identità nella sottrazione alla visione dell'oggetto osceno, in *Mulholland drive* l'osceno "esplosivo" diventando il film stesso. Questo, ovviamente, non significa aver finalmente libero accesso all'oggetto della perversione del desiderio, poter svelare il mistero dell'inconscio, perché alla negazione della vista Lynch risponde con una "oltre-visione". La scatola, in maniera immaginifica, conteneva ciò che non potrebbe per sue essenze contenere, ovvero una realtà, un mondo, un universo distaccato e in qualche modo imparentato con quello che invece ha al suo esterno, e nel quale veniamo assorbiti. Allora lo schema di Bertetto sembrerebbe ribaltarsi: il passaggio tra le due realtà non sarebbe tanto un risveglio, quanto uno sprofondamento nella realtà dell'inconscio, che a differenza di *Bella di giorno* qui viene manifestato. Il desiderio inconfessabile e perverso della protagonista, dopo aver scoperto l'amore per Rita, con davanti una carriera brillante e una vita solare, sarebbe quello di sprofondare nell'incubo della solitudine, della repulsione, del disprezzo da parte della donna amata. Questa l'oscenità che viene rappresentata come racconto; *Mulholland drive*, così labile e articolato, rinnega un'identità forte del suo reale e piuttosto esprime sempre una chiara dimensione metacinematografica: si rivela film, si sconfessa in quanto costruzione fittizia, e in questo modo ci mette in scena "l'effetto" dell'incontro con l'oscenità. Osceno diventa il desiderio inconfessabile della bella protagonista, ma questo, sappiamo bene, una scatola non può contenerlo, ma il cinema può mostrarlo: in questa maniera, il secondo Buñuel e Lynch sono in accordo nell'escludere la visione dell'oggetto osceno attraverso la scatola, il primo limitandosi a mostrare quest'ultima, il secondo annullando l'oggetto e offrendoci piuttosto un'immersione nel contenitore, escludendo come il primo la possibilità di visualizzare un oggetto determinato, impossibilità strutturale al meccanismo del desiderio.

Bibliografia

- BERIETTO P.
2000 *Bella di giorno. L'immaginario, l'enigma*, in Luis Buñuel. *L'occhio anarchico del cinema*, V. Cordelli, L. De Giusti (ed.), pp. 160-179, Milano.
- 2001 *L'enigma del desiderio. Buñuel, Un chien andalou e L'âge d'or*, Venezia.
- 2006 *L'analisi interpretativa: «Mulholland Drive» e «Une femme mariée»*, in *Metodologie di analisi del film*, P. Bertetto (ed.), pp. 223-276, Roma-Bari.
- 2008 *Il cinema di David Lynch. L'enigma e l'eccesso*, in *David Lynch*, P. Bertetto (ed.), pp. 7-28, Venezia.
- CANEVACCI M.
2002 *Antropologia della comunicazione visuale*, Milano.
- CARREGA A.
2005 *L'"oscuro". All'origine del senso?* in «L'immagine riflessa», 1-2(14), pp. 21-33.
- CURI
2002 *Ombre delle idee*, Bologna.
- LACAN J.
1975 *Il seminario. Libro XI*, Torino 2003.
- MALAVASI L.
2008 *Mulholland Drive*, Torino.
- MORETTI G.
2005 *La scatola misteriosa (da Cicerone a Buñuel)* in «L'immagine riflessa», 1-2(14), pp. 57-69.
- SCAFOGLIO D.
2005 *Le forme lacerate. Fenomenologia e semantica dell'oscuro* in «L'immagine riflessa», 1-2(14), pp. 7-20.

2. L'EOLIPILA DI ERONE ALESSANDRINO. L'INTELLIGENZA DIMENTICATA DELL'INVENTORE

di *Brunella Antomarini*



L'eolipila di Erone Alessandrino.

1. Istruzioni per l'uso'

Si prenda una sfera cava di metallo, si facciano due fori agli estremi di uno stesso asse diametrale su cui si applicano due tubicini a elle, dai quali uscirà il vapore azionando il movimento rotatorio. Il vapore arriva dentro la sfera da due supporti cavi che la tengono sospesa, in modo che possa

1 L'immagine della eolipila è tratta dalla voce Eolipila di Wikipedia e la sua definizione dall'Enciclopedia Treccani online. Vorrei ringraziare Valentino Zeichen per le conversazioni e i suggerimenti illuminanti sull'argomento della tecnica.