



Paolo Bertetto
Il riflesso, la lacrima, il nero

Prendiamo alcuni micro-segmenti di film molto diversi – *Tartuff* (*Tartufo*, Wilhelm Murnau, 1925), *The Woman in the Window* (*La donna del ritratto*, Fritz Lang, 1944), *Mulholland Drive* (*Id.*, 2001) e proviamo ad avviare una interpretazione finalizzata non solo alla comprensione dei film, ma anche alla individuazione di alcuni caratteri strutturali del cinema. È una prospettiva di lavoro che coordina fortemente l'analisi del film allo sviluppo di percorsi di microteoria del film. È un'esperienza di ermeneutica allargata del film.




Vediamo.

Tartufo

1. PR Elmire è sola nella propria stanza, di sera. Pensa. Poi si sfilava la collana con un pendaglio e apre il portaritratti.
2. Dett. Il portaritratti aperto mostra la figura dipinta di Orgon inquadrata in una cornice barocca.
3. PP Elmire con il portaritratti in mano.
4. Dett. L'immagine di Orgon nel ritratto è bagnata da una goccia di pianto. La lacrima altera i contorni del volto di Orgon.
5. P. Elmire bacia il ritratto di Orgon.
6. PR (leggermente dall'alto) Elmire piange stringendo al cuore il portaritratti.

Elmire è nella sua stanza, di sera. La macchina da presa l'ha inquadrata di spalle e poi, con uno scavalcamento di campo, l'ha mostrata dall'esterno, attraverso la fessura della porta appena aperta, in una sorta di *recadrage* verticale, in cui la luce rivela la donna seduta e pensosa. La porta si chiude e la macchina da presa entra nuovamente nella stanza per inquadrare, in piano ravvicinato, Elmire che indossa





un elegante abito con un'ampia scollatura. I capelli chiari raccolti sulla testa contribuiscono a delineare una purezza di linee che definisce i profili con grande precisione. La donna, pensosa e sognante, è immersa in una penombra avvolgente che sembra bagnare gli oggetti e gli arredi. Alla destra di Elmirè una stoffa disposta su un tavolo dà all'ambiente un'eleganza ulteriore e al tempo stesso introduce un bianco opaco nell'orizzonte visivo. È un elemento di arredo che non solo rafforza il rapporto di Elmirè con l'ambiente, ma segna una opzione per l'immersione del personaggio nelle cose eleganti del palazzo. La stoffa dell'arredo resta visibile anche nelle successive tre inquadrature della donna e ne sottolinea la collocazione all'interno del suo contesto abituale con una finalità illustrativa evidente. Questa configurazione delinea un'immagine fondata sulla varietà e sulla fusione degli elementi nel quadro: contrariamente ad altri modelli di figurazione (ad esempio la stilizzazione simmetrica di Lang nel periodo del muto), Murnau impregna il visibile dell'atmosfera fluida del mondo descritto, realizzando un orizzonte visivo segnato insieme dalla pittoricità e dall'organicità. Da un lato, la strutturazione del visibile riflette una volontà di comporre un quadro figurativo coerente e lo spazio diventa una componente attiva nella ricomposizione dell'insieme. Dall'altro, lo spazio e la presenza antropomorfa sono proposti in un'unità, in una condizione di interazione e di corrispondenze che creano un rapporto organico e naturale tra tutte le componenti dell'universo.

Mentre nelle prime inquadrature la donna ha un vestito scollato con le maniche che arrivano fino alle spalle, le inquadrature successive in primo piano giocano sul candore della carne e del petto e delle spalle (le maniche sono più basse) e sul fascino femminile, valorizzando la suggestione del corpo bianco strappato alla penombra diffusa. Murnau e Karl Freund disegnano un gioco di morbida opposizione tra luce ed ombra, evitando la contrapposizione forte, il contrasto tra il visibile e l'oscuro, ma privilegiando piuttosto un effetto chiaroscurale, in cui i contorni restano visibili, ma appaiono avvolti dalla tonalità

morbida di una figurazione rarefatta. La luce assume una densità pittorica particolare, dà il senso del digradare delle tonalità e degli effetti luministici.

La donna estrae dalla propria scollatura un pendaglio, lo apre e osserva con emozione il ritratto di Orgon. Due dettagli in soggettiva del pendaglio con l'immagine dell'innamorato sono inseriti nella successione delle inquadrature di Elmire. Sono immagini nell'immagine che ad un tempo introducono un elemento ulteriore e delineano un gioco di visione di nuova complessità.

Le due inquadrature dedicate al ritratto di Orgon appaiono invero costruite diversamente, con un insieme differenziato di elementi.

La prima inquadratura mostra infatti : a) l'immagine di Orgon come in primo piano nel portaritratti ; b) la cornice barocca del portaritratti medesimo; c) lo sfondo in alto con l'oscurità che avvolge il portaritratti. La seconda inquadratura sostituisce invece lo sfondo nero con la mano della donna che regge l'oggetto osservato. È una variante che sottolinea la presenza e la partecipazione psicologica della donna, ma è insieme anche un elemento visivo che sostituisce il nero con il grigio chiaro della carne della mano, sottolineando ulteriormente il carattere eterogeneo degli elementi visivi.

Nella seconda inquadratura il ritratto di Orgon è improvvisamente alterato da una lacrima che cade sull'immagine e ne confonde i tratti. È un'inquadratura di grande intensità in cui il *gioco della visione* e le *dinamiche della figurazione* cinematografica sembrano rivelarsi in un *meccanismo eidetico stratificato* e molteplice.

Innanzitutto l'immagine di Orgon che appare è evidentemente un ritratto che non può non essere dipinto, ma che insieme ha la nitidezza di una fotografia. Il ritratto deve risultare dipinto – vista l'ambientazione storica –, ma al tempo stesso pare avere la configurazione di una fotografia. È probabile che si tratti di una fotografia, proposta come un dipinto figurativo che ha l'evidenza di una fotografia. In questo gioco interno di illusioni e di verità sembra svilupparsi una prima dinamica

di illusione e di menzogna, di messa in scena e di occultamento della verità, che investe in qualche misura la struttura stessa dell'immagine cinematografica. Il ritratto fotografato è dato come dipinto, cioè figurato. E l'immagine che noi vediamo è il risultato di un micro-inganno intenzionale. Lo spettatore accetta la visione del dipinto laddove vede la fotografia, proprio come accetta l'impressione di realtà che il film gli propone illusivamente.

L'immagine di Orgon dipinto introduce poi nella dinamica visiva un altro elemento: perché Orgon sembra guardare verso la macchina da presa e verso lo spettatore, introdurre uno sguardo in macchina per rendere ancora più intricata la dialettica del vedere. Ma l'immagine che lo spettatore vede non è limitata al ritratto di Orgon: è un'immagine più distanziata e più ricca in cui compaiono la cornice barocca e il buio e la mano di Elmire. L'effetto-ritratto è quindi iscritto in una struttura visiva più rettamente articolata e figurata. Non basta il ritratto a comporre l'immagine: servono anche altri elementi che riqualificano l'effetto visivo. Alla nitidezza del ritratto si sommano la decorazione barocca della cornice e i giochi di luce che possiamo vedervi iscritti, il buio e la mano della donna sullo sfondo. Soprattutto la mano della donna introduce un elemento ulteriore che contestualizza e psicologizza la visione, ma ne altera anche l'economia visiva. La mano infatti sottolinea il rapporto tra il ritratto e il contesto, rendendo meno assoluta l'immagine, e insieme accompagna un elemento nuovo che irrompe nel campo visivo.

Si tratta di una lacrima della donna che cade sul ritratto, una goccia di pianto che viola l'equilibrio visivo e determina una modificazione, *una rottura a tre livelli*: 1) *l'orizzonte del visibile*; 2) *la sua mobilità*; 3) *l'altro, il fuori campo*.

Il ritratto appare infatti improvvisamente alterato: la goccia ne modifica alcuni contorni rendendoli meno nitidi e più confusi. Lo spettatore deduce che si tratta di una goccia di pianto e ricontestualizza sotto il profilo psicologico l'immagine. Ma l'introduzione nel campo del visibile della goccia di pianto provoca di fatto tre mutazioni.

Innanzitutto è *l'irruzione dell'altro*, di qualcosa che era escluso dal campo visivo, ma viene a giocarvi un ruolo essenziale: è *il fuori campo che irrompe* in campo e lo altera. È inoltre la contestualizzazione dell'*immagine* e la rivelazione della sua componente relazionale, del suo essere 'entre'.

Qui non c'è nulla di rappresentato, nessuna riproduzione mimetica di oggetti, solo la configurazione *di una rifrazione visiva*, di una micro-mobilità dell'immagine. Insieme è l'introduzione di una alterazione del visibile, prodotta da un agente inatteso. L'oggetto percepito viene modificato dalla presenza di una goccia d'acqua che distorce i contorni e li rende incerti. L'immagine appare come sottoposta ad un intervento che deforma il visibile, fa perdere la nitidezza dei profili e rende incerta la percezione. È l'irruzione di un altro che rende diversa, se non altra, l'immagine degli oggetti. È la visualizzazione di un elemento, che altera la configurazione complessiva e cambia la percezione. Questa irruzione è un prodotto della messa in scena, che supera la mera riproduzione dell'oggetto e ne trasforma l'aspetto, modificando l'immagine. È una procedura che *sembra defigurare il visibile per rifigurarlo* in una maniera differente.

Ma questo percorso, a ben vedere, va oltre la figurazione/defigurazione dell'immagine. È qualcosa che non implica la rappresentazione imitativa, né la figurazione, pur avvalendosi anche di alcune componenti di quelle procedure. È un'immagine che solo il lavoro sul visivo può permettere e che è il risultato di una visualizzazione anomala e particolare, che è una delle forme più significative e più avanzate che il cinema può realizzare, una *visualizzazione eido-generativa*: cioè una visualizzazione che oltrepassa l'oggetto, lo trasforma grazie alle capacità ottico-dinamiche del cinema e lo fa diventare qualcos'altro: in questo caso un'immagine-tensione, un'immagine/forma/idea, un *eidos*.

In terzo luogo, la lacrima, che cade sul ritratto e poi scivola giù, introduce anche una ulteriore variabile estremamente significativa:



trasforma un'immagine statica in un'immagine segnata dalla mobilità. In realtà, non si tratta di una vera e propria introduzione del movimento, perché nessun oggetto è mosso nel campo visivo, ma *dell'iscrizione della mobilità, del (micro)dinamismo nell'immagine statica*. La goccia scivola sul ritratto, sul vetro che lo racchiude. È solo un riflesso, una macchia, una *micro-rifrazione*, ma è in grado di mutare i lineamenti, di sdoppiarli, di sottoporli ad una variazione di luminosità. Senza muovere alcun oggetto introduce la trasformazione, il mutamento, la cangianza. *Mostra la mobilità intrinseca alle cose, senza muovere nessuna cosa.*

Ma questa mobilità sottolinea come il movimento del cinema sia mobilità, trasformabilità degli oggetti, non necessariamente dislocazione nello spazio: una *mobilità che rifica il visibile*, un micro-dinamismo che ridisegna i profili, una visualizzazione che porta in sé la mutazione.

In questa oggettivazione di un micro-movimento attivato nell'inquadratura, invero la *mobilità* propria del cinema è rivelata insieme (a) come possibilità di variazione visiva e luministica-figurativa, (b) come capacità dell'immagine di produrre significazione nel contesto del montaggio, e (c) come oggettivazione della temporalità del cinema.

La mobilità della lacrima, infatti, è qualcosa di meno e qualcosa di più di un movimento di un oggetto. È *una mobilità dell'essere*, più che di un oggetto, è una *mobilità del tempo e nel tempo*. È una mobilità dell'essere nel tempo, è una particolare mobilità dell'essere che lo costituisce come *divenire*.

Quello che si vede attraverso una minima variazione visiva è una rivelazione del divenire, anzi *una visualizzazione del divenire*. E la visualizzazione del divenire mostra di essere quello che è il cinema: un oltrepassamento della rappresentazione visivo-dinamica nella configurazione della mobilità. *La visualizzazione del divenire è uno dei modi strutturali del cinema.*



Questo processo, mentre rivela una micro-trasformazione, sottolinea come i micro-movimenti nell'immagine filmica siano anche ampliamenti, ingigantimenti di una micro-mobilità costitutiva, che nella minima variabilità visiva fonda il cambiamento proprio del cinema. Quello che cambia sul ritratto di Orgon è una rifrazione, è una vibrazione luministica, il deformarsi di un profilo: tracce visive, mutamenti che rivelano il carattere luministico e di visualizzazione dell'immagine filmica.

La complessità del tutto singolare della sequenza di Murnau attesa in ogni modo alcuni caratteri imprescindibili dell'immagine-movimento. In particolare il carattere fondamentale di configurazione visiva del fotogramma e le modalità di determinazione della mobilità del visibile sottolineano uno degli aspetti fondamentali del cinema, il suo *essere visualizzazione, che insieme si avvale e oltrepassa i modi della figurazione e della rappresentazione.*

Naturalmente la singolarità del segmento analizzato mette in luce un aspetto particolare del cinema, ma certo si tratta di un aspetto fondamentale, che distingue l'essenzialità della visualizzazione, del rendere forma visibile nel processo estetico proprio del cinema, rispetto alle modalità funzionali, ma subalterne e inessenziali della rappresentazione.

Nella breve sequenza c'è un altro elemento fondamentale. L'opposizione delle due immagini del ritratto di Orgon è situata fra tre sguardi di Elmire, che si sfilano dal collo il pendaglio, lo apre e lo guarda con intensità e con amore. Il ritratto è investito dall'intensità dello sguardo di Elmire e da questo sguardo trae forza emozionale aggiuntiva. Tuttavia noi non vediamo gli occhi di Elmire, ma vediamo il volto e gli occhi di Orgon nel ritratto. Il ritratto di Orgon anzi sembra quasi privilegiare gli occhi. E tra lo sguardo di Elmire e quello dipinto di Orgon si stabilisce uno scambio intensivo realizzato in una sorta di campo/controcampo anomalo e particolare tra il primo piano di Elmire e il ritratto di Orgon, il volto di Elmire e il volto figurato di Orgon.



Il volto del ritratto diventa una parte di volto vivente che si attiva in una fittizia dialettica di sguardi con Elmire. In questa dinamica il ritratto diventa il sostituto della persona, il simulacro del soggetto, che può addirittura partecipare a uno scambio di sguardi e quindi a un modo linguistico particolare del cinema.

Ma insieme quello che noi vediamo è un altro aspetto fondamentale del ritratto. Il ritratto di Orgon è quasi animato dallo sguardo e dalla dinamica di sguardi che si pone in atto: una dinamica illusiva e fittizia, certo, ma non per questo meno significativa. Questa dinamica dello sguardo e questa implicita attività di sguardi attestano invero la centralità dello sguardo nel ritratto, il fatto che lo sguardo è il centro attorno a cui si organizza la figura nel ritratto e il ritratto stesso.

Ma nelle inquadrature analizzate il ritratto appare dentro i modi e le possibilità del sistema segnico del cinema, diventa parte del cinema.

Il suo sguardo che si incrocia con lo sguardo di Elmire. E il risultato del lavoro di messa in scena cinematografica, è una trasformazione della natura dello sguardo del ritratto pittorico, dentro la struttura testuale del cinema.

Sono i lavori della messa in scena e del montaggio, sono le dinamiche dei raccordi, le correlazioni tra le inquadrature che producono l'attivazione dello sguardo. Il cinema si afferma come un meccanismo visivo e comunicativo che trova nello sguardo relazionale e interattivo uno dei suoi modi essenziali, e, insieme, come un motore relazionale forte che impone le sue leggi interne a tutti i materiali inglobati nel testo filmico.

Lo sguardo che sullo schermo paiono scambiarsi Elmire e l'Orgon del ritratto è uno sguardo in parte fittizio. Il ritratto di Orgon non guarda nessuno. Non potrebbe guardare nessuno. Eppure nella dinamica del film pare guardare esso stesso e pare guardare Elmire, in un interscambio visivo di una indubbia intensità. Insieme lo sguardo di Orgon è direttamente verso la macchina da presa ed è quindi uno sguardo



verso lo spettatore. Orgon guarda nello stesso tempo verso Elmiré – nell'orizzonte diegetico del film – e verso lo spettatore – nell'orizzonte extra-diegetico, nel riferimento al dispositivo spettatoriale.

Questo doppio regime di sguardi legati al ritratto di Orgon presenta invero più aspetti significativi. Innanzitutto è uno sguardo che investe lo spettatore e opera nella prospettiva del rapporto diretto con lo spettatore. Lo sguardo del ritratto nel film e lo sguardo dello spettatore del film si incrociano, sembrano guardarsi e quasi vedersi l'un l'altro. Ma mentre lo sguardo verso la macchina dei film di Lang ad esempio – da *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Il dottor Mabuse*, 1922) a *Kriemhilds Rache* (*La vendetta di Krimilde*, 1924) a *Metropolis* (*Id.*, 1926) – è uno sguardo direttamente fascinativo o addirittura ipnotico in *Mabuse*, lo sguardo del ritratto di Orgon è uno sguardo che viene dal fittizio, dal non umano, dal non vivente, che tuttavia sembra quasi vivente: è *lo sguardo di un automa*.

Questa capacità del cinema di produzione di uno sguardo non umano è un elemento innovativo essenziale. Perché nell'oggettivazione dello sguardo fittizio di Orgon, Murnau coglie un altro carattere fondante del cinema, il suo attivarsi non solo come dispositivo, ma come automa produttivo che ci permette di sviluppare esperienze percettive, emozionali e conoscitive nuove.

Lo sguardo del ritratto di Orgon è da un lato un segno forte dell'artificialità dell'immagine filmica, della sua possibilità di creare l'irreale. È il segno dell'automata che è il cinema.

Ma il cinema è un automa che produce partecipazione, emozione, fascinazione, identificazione, conoscenza nello spettatore. Il cinema è un *automa meccanico produttivo e significante che produce un automa spirituale*, permette di «conoscere la nostra potenza di conoscere» (Deleuze).

Quello che si determina è quindi un'interazione tra il cinema come automa produttivo e lo spettatore come automa spirituale (percettivo, emotivo, conoscitivo).

Il cinema si dà come macchina che produce un'immagine artificiale e uno sguardo artificiale e insieme produce un automa spirituale, che raggiunge modi di conoscenza nuovi e ulteriori.

Come sottolineava già Ejzenštejn nel suo progetto di attrazione intellettuale e di cinema intellettuale, il cinema produce conoscenza nel senso che produce la conoscenza nello spettatore, determina un'attivazione conoscitiva nuova nello spettatore, produce un *automa intellettuale*.

La donna del ritratto

Ne *La donna del ritratto*, Lang ci presenta il protagonista che guarda in una vetrina il ritratto di una donna e poi trova la stessa donna viva accanto a sé. Lang articola la visualizzazione del rapporto complesso tra le diverse configurazioni della donna del ritratto, elaborando immagini a valenza multipla che giocano sul raddoppiamento della figura femminile e sulle potenzialità di rifrazione della vetrina. Nel film la moltiplicazione dell'immagine della donna in tre figure diverse, il corpo concreto, il ritratto e la rifrazione nella vetrina, crea un effetto di ambiguità radicale e di sovrapposizione di percezione e allucinazione, di reale e di immaginario.

Vale la pena di trascrivere il nucleo essenziale della sequenza, che è costituita da 21 inquadrature.

1. FI Wanley esce dal club e si avvicina alla vetrina in cui è esposto il ritratto di una bella donna, che indossa un abito scollato. Il taglio del ritratto è un MPP.
2. Dett. del ritratto (soggettiva di Wanley).
3. MPP Wanley guarda il ritratto che è anche riflesso sul vetro. Poi Wanley appare stupito.
4. Dett. Soggettiva di Wanley sul ritratto. Sul vetro, accanto al ritratto, appare riflessa l'immagine della donna, vestita diversamente.
5. MPP Wanley guarda ancora con attenzione, molto stupito, mentre sul vetro appare ancora l'immagine del ritratto.

6. Dett. Soggettiva di Wanley sul ritratto, con l'immagine della donna riflessa sul vetro, accanto al ritratto. Poi un movimento della macchina da presa verso sinistra inquadra in MPP (7 bis) la donna accanto alla vetrina, mentre il ritratto scompare dal campo visivo.

7. MPP Wanley inizia una conversazione con la donna. Wanley: «È davvero straordinario. Ma... ha posato lei per il quadro?».

Le inquadrature successive sono costituite prevalentemente da campi e controcampi dell'uomo e della donna (Alice), tranne le inquadrature 9 e 19, che mostrano insieme Alice, il ritratto e Wanley di spalle, e l'inquadratura conclusiva (21), che riprende Wanley e Alice che si allontanano.

Nella visualizzazione e nei dinamismi di luce e di colore, non si gioca solo una partita legata all'estetica, si gioca anche una questione che investe la complessità e lo statuto dell'immaginario filmico. Il protagonista, il professor Wanley, sta guardando il ritratto di una donna in una vetrina. L'immagine del ritratto è anche riflessa nel vetro.

A un certo punto, con grande stupore di Wanley, compare riflessa sulla superficie trasparente del vetro, oltre all'immagine del ritratto, anche l'immagine di una donna che è la stessa donna del dipinto.

La rifrazione del vetro mostra la donna che sta guardando il proprio ritratto e il ritratto stesso in un doppio raddoppiamento dell'immagine. Wanley, attraverso l'immagine riflessa nel vetro, scopre con stupore la donna in carne ed ossa vicino a sé.

Quello che si realizza, attraverso le immagini moltiplicate della donna, è un duplice riconoscimento in cui il sé e l'altro sono variamente implicati. Da un lato l'uomo vede nell'immagine riflessa della donna un inveramento dell'immagine della donna vista nel ritratto. L'uomo vede il ritratto e l'immagine riflessa nella vetrina e l'immagini della donna viva sempre riflessa nella vetrina.

L'immagine riflessa nella vetrina è dunque la donna viva e la donna del ritratto. Cioè è *una duplice duplicazione, un doppio raddoppiamento*. L'immagine duplicata riflessa nella vetrina è alternativamente,



cioè in inquadrature successive, l'immagine del ritratto e l'immagine della donna vera.

È insomma un effetto di duplicazione che figura e visualizza la donna del ritratto nel vetro e la donna (viva) ancora nel vetro. Il vetro si pone come spazio impalpabile, in cui ombre fantasmatiche appaiono in rapporto con il soggetto, il suo ritratto e le loro rispettive duplicazioni.

L'immagine riflessa diventa segno, traccia della riflessività del vedere in una duplice accezione: come visione attraverso il riflesso e come oggettivazione del vedere stesso.

Questo lavoro doppio e complesso di duplicazione visibile/invisibile, di riflessività del vedere e di immagine raddoppiata produce uno spazio in cui la rappresentazione diventa visualizzazione e si lega all'immaginario e al fantasmatico. Questa operazione è un atto che oltrepassa nettamente la rappresentazione, ma va in fondo aldilà della stessa figurazione, poiché produce la configurazione di uno strato di figure illusive pienamente significanti. Queste figure non giocano sulla impressione di realtà, ma danno vita ad un piano più complesso di configurazione visiva e di percezione.

Le dinamiche di rifrazione, di raddoppiamento e di delineazione delle ombre non hanno nulla di rappresentativo, sono interventi di visualizzazione dell'impalpabile, del non concreto e dei riflessi. Questa attività compositiva si pone direttamente in rapporto non con i fenomeni del mondo, ma con l'orizzonte delle attività mentali (percezione/allucinazione), in quanto si intreccia con la dimensione del fantasma.

Quello che è in gioco non ha nulla in comune con la rappresentazione per somiglianza di un oggetto, ma con le dinamiche dell'illusivo, dell'impalpabile, dell'apparente, cioè con una delle forme possibili del fantasma.

Lang è impegnato qui a visualizzare il fantasma, cioè a evocare e a mostrare qualcosa che si pone come sintesi di percezione e allucinazione, che si palesa all'inizio come percezione impegnata di



fantasmaticità e alla fine del film si rivela come fantasma onirico mascherato da percezione.

L'impegno della messa in scena è allora quello di dar vita a un ibrido, una sintesi percezione/fantasma, e delineare immagini rifratte, riflesse, apparenti: oltrepassare i limiti della rappresentazione dei fenomeni e le stesse articolazioni stilizzate e figurative del visibile, per realizzare una visione di immagini sincretiche, legate al mondo e al fantasma.

È un'operazione che va aldilà delle tecniche di ri-produzione del mondo elaborate dalla letteratura e dall'arte, aldilà della rappresentazione e della stessa figurazione e che si pone come atto specificamente cinematografico: la visualizzazione di qualcosa che gli altri linguaggi non possono garantire .

Certo l'immagine riflessa può essere descritta nella letteratura, ma non vista, e può essere dipinta nel quadro, ma non in movimento, non nel tempo.

La *visualizzazione* è il modo particolare in cui il cinema produce un visibile complesso e specifico, destinato a produrre sensi ulteriori. È degno di nota il fatto che ricerche di *mise en scène* di questo tipo non siano solo collegate ai film dell'inconscio, del sogno, della fantasticheria e del ricordo, dell'avanguardia, di Buñuel, di Resnais, di Robbe-Grillet, o dell'underground, ma a film del cinema classico americano e a un autore come Lang che ha realizzato un grande cinema capace di mostrare la forza e le potenzialità della messa in scena. Sarebbe troppo facile partire da Buñuel o da Resnais.

Quindi *la visualizzazione del fantasma si effettua anche dentro il cinema classico*. Il processo di oggettivazione filmica del fantasma si realizza grazie ad un filtro selettivo e un modo di produzione che realizzano le condizioni della visualizzazione: qualcosa può essere visualizzato perché è stato immaginato in una certa forma e perché le tecniche del cinema lo permettono.

Ma nella visualizzazione dei doppi della donna e del ritratto nella

vetrina si opera anche un altro meccanismo, che riguarda l'orizzonte dell'immaginario.

La donna infatti nella scena degli sguardi alla vetrina scopre se stessa in un duplice movimento di identificazione con il sé doppiato del ritratto e con la percezione dello sguardo ammirato dell'uomo, cioè dell'altro. Attraverso lo sguardo dell'altro la donna ri-scopre la propria identità di bellezza e di attrazione.

Quello che le dinamiche degli sguardi e delle immagini illusive sulla vetrina producono è la visualizzazione palese dell'immaginario e del suo meccanismo costitutivo (si pensi al discorso di Lacan sull'immaginario e sul suo meccanismo costitutivo). Non a caso tutto l'episodio della donna del ritratto si rivela alla fine del film come un sogno, come una produzione, una visualizzazione di fantasmi onirici.

E la rifrazione del ritratto integrato dall'immagine della donna concreta riflessa nel vetro costituisce non solo un incontro di grande suggestione tra figura dipinta e figura vivente, ma assume una valenza più complessa di immagine eidetica, attraversata da più determinazioni simboliche, da più idee.

Ma le dinamiche visive, psichiche e simboliche delle immagini descritte presentano anche altri aspetti rilevanti.

Innanzitutto l'immagine della donna fissata nel ritratto è definita, precisa, sicura, ha quasi una consistenza materica. Invece l'immagine della donna concreta che appare rifratta sul vetro è poco definita, incerta, illusiva, mobile, visibile e invisibile nello stesso momento. L'immagine della donna nel ritratto ha la consistenza di un ente, di un oggetto che mostra con la massima evidenza una persona. L'immagine della donna concreta riflessa nel vetro invece ha una consistenza estremamente ridotta, è la traccia di un riflesso, è un fantasma.

È un'immagine più indefinita, meno delineata, che si attesta accanto al dipinto. Il dipinto è netto, definitivo, ipostatizza un'immagine della bellezza della donna e la dà per sempre. L'immagine riflessa appare insieme come un'immagine della percezione e un'immagine

dell'allucinazione, sembra avere un carattere prevalentemente fantasmatico, certo ha un carattere ambiguo, indefinito.

Nell'inquadratura 6, trasformata da un movimento di macchina, noi vediamo il ritratto dipinto, l'immagine riflessa della donna concreta e la donna-modello in comparazione virtuale e in successione: l'immagine riflessa è un doppio differenziale sia rispetto al ritratto che alla donna-presunto-modello, perché è diversa dal ritratto (abbigliamento, pettinatura, ecc.) ed è diversa dal modello, perché l'immagine riflessa restituisce solo parzialmente l'immagine del modello.

Insieme l'inquadratura 6 affronta indirettamente un altro nodo essenziale del cinema: l'inquadratura, infatti, mostra dapprima insieme il ritratto e l'immagine riflessa della donna, poi il modello (la donna concreta). Ma il presunto modello, che è di fatto una versione differente della medesima configurazione visiva, è veramente il modello?

Alla fine, il film rivela che il modello (la donna) non esiste, è il prodotto dell'inconscio del protagonista, è un fantasma onirico elaborato sulla base delle tracce mnestiche del ritratto. Quindi è il ritratto visto nella vetrina che produce il suo modello presente e l'immagine riflessa del modello. Il quadro è l'origine dei doppi differenziali.

Nell'universo diegetico del film è il ritratto dipinto che produce sia l'immagine riflessa sul vetro che la donna-modello-fittizio: quindi, il semiotizzato è delineato prima del presunto reale, anzi il presunto reale non ha consistenza.

Nell'universo diegetico de *La donna del ritratto*, il ritratto dipinto è vero e gli eventi legati al ritratto e alla donna del ritratto sono non veri, non fenomenici, inesistenti, onirici.

L'immagine del ritratto dipinto ha una sua rilevanza e una sua consistenza. Il soggetto femminile, presunto modello, quindi, non esiste. La donna è il prodotto dell'immaginazione onirica dell'uomo (ecco un ulteriore caso per la Feminist Film Theory).

L'immagine filmica è un doppio differenziale di un modello che non esiste.

Nel film è il ritratto che crea il modello-donna, è l'immagine prodotta che crea il modello-donna.

Ne *La donna del ritratto* il ritratto sembra attestare che non c'è neppure più bisogno del modello e che nel cinema il processo di produzione delle figure si realizza passando da una forma dell'immaginario all'altra, da un modello semiotizzato all'altro

E se guardiamo più attentamente vediamo che il passaggio è duplice: non solo il ritratto non ha bisogno del modello, ma il ritratto crea l'immagine somigliante, impersonificata in una donna e lo fa attraverso la mediazione del vetro, del doppio differenziale nel vetro.

Ne *La donna del ritratto* il manufatto dipinto crea l'immagine e il corpo illusivo dell'attore in un meccanismo di passaggio invertito dalla copia al presunto modello, che dimostra invero che nel cinema in definitiva non esistono più né copia né modello in senso tradizionale, ma solo simulacri di vario tipo. *Il cinema è l'immagine simulacro.*

Mulholland Drive

Il segmento finale della prima parte di *Mulholland Drive*, nel momento del passaggio da un regime dell'immagine ad un altro, nettamente diverso, presenta immagini ambigue ed enigmatiche che si sviluppano in spazi e contesti diversi. Alcune delle figure audiovisive e immaginarie del segmento acquistano una forza di significazione particolare e si rivelano come il nucleo essenziale per interpretare la complessità del film, in un percorso semiotico insieme coerente e molteplice, stratificato e plurivoco.

Per non appesantire troppo il testo, trascriverò soltanto alcune parti essenziali del segmento, riferendo in sintesi gli altri passaggi.

Dunque, dopo la scena d'amore tra Betty e Rita, le due donne si addormentano, inquadrare in PPP (Rita di profilo e Betty semicoperta dal volto dell'altra). Nel sonno Rita, soggetta poi a diversi tagli dell'inquadratura, comincia a dire con una tensione particolare:

«Silencio... Silencio... Silencio... No hay banda... No hay orque-

stra... Silencio, silencio, silencio, silencio, silencio... No hay banda».

Svegliata da Betty, Rita le chiede di andare insieme in un locale, il Club Silencio, che le due raggiungono in auto nella notte. Le due donne entrano nella sala del Club Silencio, che è un piccolo teatro con un palcoscenico, dove un presentatore, con un'aria vagamente mefistofelica, sta introducendo uno spettacolo, riprendendo direttamente alcune delle parole pronunciate da Rita nel sonno. La successione delle inquadrature del presentatore e delle donne articola un sistematico campo e controcampo, che si sviluppa lungo linee di tensione crescente.

Vediamo.

1. MF Il presentatore è inquadrato frontalmente sul palcoscenico. Indossa un frack. Guarda verso il pubblico e quindi verso la macchina da presa. Comincia a parlare: «No hay banda».
2. MF Rita e Betty nella semioscurità della sala si avvicinano a due poltrone libere per sedersi, mentre il presentatore continua: (off) «There is no band».
3. MCL Il presentatore sul palco dice: «Il n'y a pas d'orchestra».
4. MF Le due donne stanno per sedersi. Voce off del presentatore: «This is all a tape recording».
5. MCL Il presentatore continua: «No hay banda, and yet we hear a band».
6. MF Le due donne sedute sono riprese frontalmente. Guardano davanti a sé, ma non direttamente in macchina. Voce off del presentatore: «If you want to hear a clarinet...».
7. MF Il presentatore: «Listen». Suono off del clarinetto.
8. MF Le due donne sedute. Si sente ancora il suono off del clarinetto e successivamente la voce off del presentatore: «Un trombon...».
9. MF Il presentatore sta parlando: «A coulisse... Un trombon en sordina».
10. MF Le due donne sedute.
11. MF Il presentatore: «Je sens le son d'un trombon en solitaire».

12. MF Le due donne sedute. Suono off di un trombone.
13. FI Il presentatore lancia il bastone del frack, continuando a parlare: «Je le sens... A muted trompet». Attraverso il sipario entra sul palcoscenico un trombettista vestito di bianco che sta suonando.
14. MF Le due donne ascoltano il suono off della tromba.
15. FI Accanto al presentatore, il trombettista allontana la tromba dalla bocca. Il suono della tromba continua. Il presentatore dice: «It's all recorded», mentre il trombettista esce.
16. MF Le due donne sedute. Voce off del presentatore: «No hay...».
17. FI Il presentatore continua: «... banda. It's all a tape» Con la mano il presentatore sollecita uno dopo l'altro tre suoni che puntualmente si diffondono nella sala.
18. MF Le due donne sedute.
19. MF Il presentatore: «Il n'y a pas d'orchestra. It is an illusion».
20. MF Le due donne ora hanno un'espressione preoccupata.
21. MF Il presentatore è di profilo, con le braccia alzate oltre la testa: «Listen». Un suono misterioso, proveniente dall'esterno, invade la sala.
22. MF Le due donne. Betty comincia ad impaurirsi e a tremare.
23. MF Il presentatore con le braccia in alto continua a evocare il suono esterno.
24. MF Le due donne. Betty trema con maggiore violenza.
25. PP Il presentatore con aria ambigua, forse minacciosa.
26. MF Le due donne sono molto preoccupate e hanno le lacrime agli occhi.
27. PP Il presentatore guarda in macchina ed è ripreso con filtri diversi (grigio, verdognolo), che alterano il cromatismo dell'immagine. Unisce le mani sul petto. La sua espressione è diabolica.
28. Un fumo immotivato e misterioso invade l'immagine, nascondendo ogni altro oggetto.

Dopo un insieme di immagini fortemente alterate, lo spettacolo conti-


nuova con l'esibizione di una cantante latina, Rebecca Del Rio, che intona una canzone molto romantica, ripetendo spesso il verso «Llorando por ti, amor». Betty e Rita sono molto colpite e piangono entrambe. La cantante invece non piange. Ha una lacrima finta disegnata sul volto. Poi Rebecca Del Rio sviene e cade a terra. La canzone prosegue. Era registrata. Betty e Rita sono sempre più agitate e continuano a piangere.

A questo punto vale la pena di trascrivere il segmento in cui compaiono la chiave e la scatola blu. È un segmento essenziale nell'economia simbolica del film, caratterizzato da una forte tensione emozionale, e che si sviluppa in spazi diversi, il Club Silencio, la casa della zia di Betty e la casa di Diane.

1. PP Rita piange nella saletta del Club Silencio. Poi la macchina da presa si sposta su Betty che sta piangendo. Dettaglio delle mani di Betty che aprono la borsa ed estraggono una scatoletta blu, dalla forma di un cubo. A questo punto la canzone, in suono off, finisce.
2. PP di Betty, tesa.
3. Dett. della scatola, poi movimento di macchina e PPP di Betty e subito dopo PPP di Rita.
4. PP Rita e Betty con la scatola blu in mano.
5. PA e poi FI Betty e Rita, ancora di notte, nell'androne della casa della zia di Betty. Camminano in fretta, in silenzio. Sono molto agitate.
6. MF Betty e Rita entrano in casa.
7. MF Betty e Rita entrano nella camera da letto, sempre molto agitate. Betty posa la scatoletta blu sul letto, mentre Rita prende in alto, da una mensola, una scatola più grande a forma di cappelliera e la posa sul letto. Betty è uscita di campo ed è scomparsa. Rita la chiama: «Betty» e la cerca in un'altra stanza, poi ritorna in camera da letto.
8. Dett. in soggettiva della scatola blu e della borsa.
9. MF Rita prende in mano la borsa.
10. Dett. in soggettiva della borsa, da cui Rita estrae una chiave blu.

11. PPP Rita guarda preoccupata.
12. Dett. in soggettiva della chiave e della scatola.
13. PPP Rita guarda davanti a sé.
14. Dett. in soggettiva della chiave che è inserita nella scatola blu, girata e poi posata sul letto.
15. PPP di Rita, con l'espressione tesa.
16. Dett. in soggettiva delle mani che aprono la scatola. Poi la macchina da presa sembra entrare nel buio della scatola in profondità, mentre un suono ambiguo accompagna la penetrazione nel nero.
17. Dett. della scatola che cade sul pavimento, poi la macchina da presa allarga il quadro mostrando la stanza vuota. Subito dopo dalla porta entra la zia di Betty e si guarda intorno.
18. P dell' interno di una casa nell'oscurità.
19. P dell'interno della casa di Diane Selwyn. Sul letto in FI il corpo su un fianco di una giovane donna nella medesima posizione del piano della donna in decomposizione visto precedentemente. Ma il corpo della donna non ha tracce di decomposizione. La voce off del cowboy dice: «Hey, pretty girl...».
20. MF Il cowboy prosegue: «... Time to wake up».
21. Lungo nero.
22. FI del corpo sul letto in decomposizione. Dissolvenza in nero.
23. FI del corpo vivo sul letto. È il corpo di Betty/Diane, che si sveglia faticosamente, con il volto disfatto e si infila un pettine tra i capelli.

A questo punto inizia la seconda parte del film. Betty è diventata Diane Selwyn e Rita sarà Camilla Rhodes. Siamo ancora a Los Angeles, ma tutto (o quasi) è diverso: caratteri e funzioni dei personaggi, interrelazioni tra gli stessi, rapporti psicologici e di potere, figure dell'immaginario. *Mulholland Drive* presenta un altro mondo immaginario, diventa un altro film.



1. La sequenza del Club Silencio e in particolare l'intervento del presentatore attivano un'esplicita enunciazione del tema e dell'orizzonte del falso e dell'artificiale che segna l'inizio del film, vari passaggi del testo e la sua stessa struttura generale. Sul palcoscenico del Club Silencio, infatti, il presentatore dice ripetutamente «Silencio, no hay banda, no hay orchestra» e più avanti più chiaramente ripete «È tutto registrato», e poi «È tutto un nastro». «È solo un'illusione». Sono affermazioni che sottolineano il carattere di finzione dei numeri proposti al Club Silencio, e che enunciano verbalmente quello che lo spettatore vede, ma che magari, non sempre, percepisce nella sua significazione piena. D'altronde, quando la cantante cade a terra svenuta, la canzone prosegue sino alla fine, confermando le parole del presentatore: «È tutto registrato», «È tutto un nastro». L'evento non è realizzato in diretta, il canto della donna è solo un'illusione, l'evento è radicato nella finzione spettacolare. La lacrima che la cantante ha sul volto, infatti, è disegnata, è finta, mentre vere – nell'universo diegetico – sono soltanto le lacrime e le emozioni delle spettatrici, Betty e Rita.

In quell'orizzonte di oggettivazione di un micro-spettacolo sembra quasi che lo spettatore (le due spettatrici in questo caso) garantisca l'unica dimensione di autenticità dello spettacolo stesso. Tutto è artificiale, falso, illusivo. Solo la percezione dello spettatore e le sue reazioni emozionali sono effettuali, cioè autentiche. Il resto è artificiale, è illusione.

Lo spettacolo del Club Silencio dunque assume un'esplicita valenza meta-cinematografica (e non meta-teatrale: in uno spettacolo teatrale gli attori le loro performance e le loro parole sono concreti, a differenza di quanto accade nel cinema) e si costituisce come un'evo- cazione metaforica del dispositivo cinematografico e del rapporto spettatoriale. La percezione dello spettacolo, oltretutto, è vissuta dalle due protagoniste Betty e Rita, in una sala quasi buia e semi-vuota, dove le due donne si misurano con l'intensità emozionale dello spettacolo e con i propri fantasmi psichici, reagendo in modo affettivo

ed emozionale al messaggio prodotto artificialmente dallo spettacolo. Nello spettacolo al Club Silencio, come al cinema, l'unico elemento vero è la percezione dello spettatore con le relative emozioni: tutto il resto è fittizio, artificiale. E questo processo riflette proprio il rapporto spettatoriale prodotto dal cinema con il suo dispositivo particolare.

Ma il riferimento al silenzio precede la sequenza al Club, in quanto la frase «Silencio. No hay banda» è pronunciata con molte incertezze per la prima volta da Rita stesa nel letto accanto a Betty, dopo che le due donne hanno fatto l'amore. Gli orizzonti del silenzio e dell'artificiale, esplicitati dallo spettacolo e dal presentatore, appaiono quindi già evocati oscuramente nell'ossessione psichica e verbale di Rita, destinata a introdurre indirettamente nel film la dimensione e la problematica dell'illusione del tutto, che è uno degli orizzonti fondamentali di *Mulholland Drive*.

2. La disgregazione del mondo visibile e la sua messa in crisi sono d'altronde esplicitamente attivate grazie al nucleo citato, corrispondente al segmento più complesso del film, in cui si condensa una serie di immagini di particolare intensità e di indubbia enigmaticità. Il segmento in cui appare la scatola blu infatti è assolutamente ambiguo e misterioso e si configura come un tessuto filmico dall'alto coefficiente simbolico, oltre che dall'indubbia forza emozionale.

La penetrazione nell'interno della scatola blu grazie alla chiave – anch'essa blu – determina infatti una svolta nel tessuto del film e apre alla produzione di molteplici significazioni possibili e di ulteriori potenzialità interpretative.

Da un lato il film sottoposto ad un'analisi precisa della struttura narrativa, presenta una leggibilità indubbia ed una struttura logica, e consente un'interpretazione capace di individuare esattamente nel testo filmico segmenti onirici, segmenti al presente, segmenti memoriali e immagini allucinatorie, generalmente spiegabili e decifrabili al-

l'interno di un quadro interpretativo particolare. Il film appare quindi come una forma complessa costituita inizialmente da un lungo sogno di Diane, che copre i primi tre/quinti del film, e successivamente dal segmento della vita di Diane sino al suicidio. Nel secondo segmento sono inserite immagini allucinatorie e immagini memoriali, che si dislocano in momenti diversi dell'esperienza vissuta e ricostruiscono il percorso esistenziale dei personaggi apparsi nel sogno generalmente con altri nomi e altre funzioni.

Il segmento della scatola blu e poi del risveglio di Diane nella propria casa costituisce il momento oscuro di passaggio da un regime dell'immagine all'altro, dal sogno alla veglia, e al tempo stesso rivela due orizzonti esistenziali e alcune configurazioni di personaggi radicalmente diversi. Betty è Diane, come Rita è Camilla Rhodes, Coco è la madre di Adam, mentre altri mantengono la funzione, ma sembrano cambiare capacità operativa: Adam, il regista, gestisce abilmente il film e la propria vita e il killer a pagamento realizza senza errori il proprio compito, a differenza di quanto avveniva nel sogno di Diane. In questo percorso testuale oltre ai riferimenti ovvi a *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, Billy Wilder, 1950) diventato topograficamente e simbolicamente *Mulholland Drive*, è in fondo ripreso il modello narrativo di demistificazione interna proprio di *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del dottor Caligari*, Robert Wiene, 1920) e dello stesso *La donna del ritratto*: alla fine del film alcuni personaggi del racconto allucinatorio o del sogno assumono un ruolo diverso nell'orizzonte del presente.

Questa lettura interpretativa, che ha una sua validità di decifrazione della dinamica narrativa del film e dell'orizzonte diegetico, non esaurisce tuttavia la forza espressiva e simbolica del film, che si propone anche come forma della compresenza di mondi e di immaginari differenti eppure correlati, contraddittori eppure evidenti, antitetici eppure potenziali. In questa prospettiva il film appare come l'attraversamento di mondi possibili, l'attivazione di universi paralleli, che si bilanciano e si presentano

tutti come mondi verosimili e quindi potenzialmente veri. Il film sembra quindi presentare universi paralleli, doppi dell'esistente, raddoppiamenti dei soggetti e delle situazioni, dei sistemi di relazioni interpersonali. E lo sdoppiamento delle immagini dei ballerini nel prologo del film può apparire come un'allusione indiretta, una cifra eidetica.

In questa complessità del testo filmico *il potenziale è affermato come orizzonte dell'essere, come modo del possibile che inerisce alla struttura dell'esistenza* e ne costituisce una variante ulteriore, che non è una variante del virtuale: è quello che esiste in potenza e non quello che esiste solo nella virtualità, e dunque non esiste.

In *Mulholland Drive* si attua quindi un'affermazione del potenziale come modo dell'essere e dunque un rovesciamento radicale della tradizionale (metafisica e positivistica) concezione dell'essere come presenza. L'essere appare qui non più legato alla presenza, alla cosiddetta realtà, alle configurazioni oggettive, ma è connesso alle potenzialità, al venire alla luce e allo sparire. L'essere si intreccia con il non essere, il presente con il potenziale, il conscio con l'inconscio, il fenomenico con l'immaginario.

In questa generale messa in questione dell'essere, dunque, le categorie fondamentali del mondo entrano in crisi e vengono problematizzate, mescolate, sovrapposte.

3. Mondi paralleli/mondi potenziali. In *Mulholland Drive* il potenziale appare dunque più rilevante del fenomenico. Ma nel film ci sono in fondo due regimi del potenziale: a) da un lato il potenziale è l'apertura alla possibilità come compresenza di mondi paralleli, come pluralità dei mondi; b) dall'altro è l'enigmatico inquietante e il perturbante.

a) Innanzitutto, il film produce la creazione di una dimensione ulteriore, che in fondo si costituisce come sintesi di tutti i piani: non solo i piani del sogno, della memoria, dei fenomeni, dell'allucinazione, ma anche l'orizzonte del possibile e del potenziale.

b) In secondo luogo, alcune figure come la zia di Betty che passa nella camera vuota, il cowboy, il barbone, la donna con il velo, gli anziani coniugi conosciuti all'inizio e che tornano alla fine (proiezione forse del padre e della madre, e quindi di una istanza moralizzante?) sono tutte componenti che attuano l'iscrizione nel testo di un inquietante assurdo, di un perturbante che sgretola la credibilità degli eventi e introduce altri misteri.

Sono trasformazioni del consueto, del familiare in inquietante e perturbante, sono l'*Unheimliche* freudiano: il perturbante è presente nel film in più figure, ma è esso stesso una delle dimensioni, degli standard figurali essenziali del film.

Il perturbante è istituito come figura centrale del cinema ed è legato all'enigmatico inquietante. E anche nella sequenza al Club Silencio l'inquietante è prodotto con tecniche narrative particolari che includono lo svenimento della cantante e il levarsi improvviso di un fumo inspiegabile.

Com'è noto Freud legava il perturbante al ritorno del rimosso e spesso alla presenza di figure sostitutive dell'umano. In fondo il film, pur non avendo bambole, maschere, marionette, manichini hoffmanniani, è tutto percorso da figure inquietanti che sono un umano enigmatico di cui non si capisce la natura e forse sono sostituti dell'umano. E d'altronde la stessa moltiplicazione delle figure delle protagoniste, diversamente configurate nel sogno e nell'orizzonte fenomenico, tende ad allargare e a rendere problematici e poco definiti i contorni del soggetto e, per estensione, dell'umano.

In fondo, nel film, nel molteplice regime del vedere che è attivato, i personaggi sono in larga misura concepiti come doppi, doppi di un altro personaggio dalle stesse fattezze e dal nome differente, e che rivela poi una natura onirica, doppi di un doppio onirico. Nel film i processi di costruzione dei personaggi sono quindi complessi e segnati dalla variazione delle differenze, degli scarti dall'umano. Le "momes", che Deleuze individuava nel cinema espressionista, sembrano

ripresentarsi qui nella forma del doppio: un doppio differente, umano/non umano, legato al potenziale, all'essere/non essere e fortemente inquietante.

Questa dimensione del raddoppiamento della figura umana, che investe la struttura stessa del film, è d'altronde evocata all'inizio con il raddoppiamento apparentemente immotivato dell'immagine dei ballerini che danzano: quasi una sorta di anticipazione nascosta e poco decifrabile, cripto-eidetica, del meccanismo stesso di *Mulholland Drive*.

4. Nel segmento del passaggio dalla prima alla seconda parte del film, dal regime del sogno al regime della veglia, il nero compare due volte. Il primo è il nero al fondo della penetrazione nella piccola scatola blu. L'altro è il nero dopo l'invito del cowboy: «È ora di svegliarsi», rivolto a Betty/Diane nel momento della sua uscita dall'orizzonte onirico.

Il primo nero assume un'intensità particolare, tuttavia non segna la fine del sogno, ma la crisi decisiva dell'onirico, la svolta nel sogno e quindi il passaggio ad un diverso regime del sonno e l'avvicinamento alla veglia. Il nero sembra porsi quindi come una cesura che chiude un segmento e ne apre un altro: ma è un'impressione contraddittoria. Il nero citato attiva l'entrata in una dimensione differente, di enigma, di inquietante e di morte (si pensi alle inquadrature della zia, del cowboy e della donna in decomposizione nel letto, che si rivelerà essere un'immagine di refigurazione della sorte futura di Diane).

Questo microspazio dell'inquietante e dell'enigma è chiuso da un altro nero che costituisce a tutti gli effetti anche la fine del sogno e segna la separazione tra due mondi, che insieme possiamo considerare come paralleli e come antitetici e integrati. La penetrazione visiva nel nero è non solo l'interruzione del vedere, ma anche la sospensione della comunicazione, l'azzeramento momentaneo del simbolico. Il nero potrebbe quasi apparire come il reale di Lacan, che si dà come



non simbolizzabile, ma non lo è. In verità il nero è esso stesso un modo di simbolizzazione, è una micro-forma simbolica particolare che si carica anzi di valenze concettuali ulteriori.

Il silenzio e il nero sono immagini eidetiche, che assumono una forte rilevanza concettuale, sono immagini-idea.

L'orizzonte del film allora si rivela come una membrana cerebrale – come scrive Deleuze – in cui passato e presente, fenomenico e immaginario si affrontano e si mescolano costituendo una nuova dimensione, una sintesi più complessa. Il tessuto del film afferma una forte valenza eido-generativa, diventa un percorso di produzione di idee, una macchina eido-generativa e insieme un tessuto che si pone in fondo come *analogon* del cervello, della mente.

5. Il percorso dal Club Silencio al risveglio di Betty/Diane è quindi una specie di territorio ibrido di oltrepassamento del sogno e di difficile avvicinamento alla veglia. È un territorio che è una membrana psichica, una fluidità polimorfa e contraddittoria, in cui lo psichico, fantasmatico-onirico-inconscio, si complica e si decostruisce tra l'immaginario, il simbolico e il reale.

La sparizione di Betty (Betty scompare all'improvviso all'interno di un'inquadratura, non nel passaggio da un'inquadratura all'altra), lo svenimento della cantante, il piombare di tutto nel buio sono segni del venir meno, del dissolversi degli elementi del mondo visibile, del passare delle cose e dei personaggi dalla presenza al niente. Diversamente da quanto avviene nella letteratura dove le cose entrano nel linguaggio, che forse è correlato all'essere, o è l'unico modo attraverso cui noi possiamo percepire l'essere, come sostiene Gadamer, nel cinema il passare delle cose dal niente all'essere al niente è la struttura del divenire stesso, che implica la conclusione nel niente. Ma questo percorso, questo processo strutturale è, secondo la filosofia, secondo uno specialista come Severino, la forma stessa del nichilismo.



Il cinema è l'arte del nichilismo.

Immagine-divenire, immagine-fantasma, immagine-simulacro, immagine eidetica: sono tutte qualità, dimensioni, possibilità che vivono nell'immagine filmica, sono coalescenti, compresenti, innervate alla sua struttura essenziale. E solo un'ermeneutica allargata del testo filmico può consentirne un'interpretazione integrata: analisi del testo e teoria del film reciprocamente implicate.