

# MOVIE MENT

PUBBLICAZIONE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

## **Direzione Editoriale**

Costanzo Antermite  
Gemma Lanzo

## **Redazione**

Costanzo Antermite, Giuseppe Fanelli,  
Hans Heydebreck,  
Gemma Lanzo

## **Collaboratori**

Armando Ancora, Dario Martinelli  
Michael O'Pray, Caterina Rossi,  
Robert Sinnerbrink, Domenico Zazzara

## **Traduzioni a cura di**

Gemma Lanzo

## **Progetto Grafico a cura di**

Calgraph - Manduria (Ta)

## **Stampa**

Cidue s.r.l. - Oria (Br)  
Chiuso nel mese di marzo 2009

## **Si ringrazia per i testi:**

Film-Philosophy

## **Si ringrazia per le immagini:**

David Lynch  
Foto p.1 di Mark Berry

Triennale di Milano  
David Lynch, The Air is on Fire © David Lynch  
Foto p. 21 e p. 39 di Fabrizio Marchesi

Un ringraziamento speciale a  
Anna Skarbek e [www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com)

## **Contatti:**

Movement di Gemma Lanzo  
Via per Maruggio, DN  
74024 Manduria (Ta), Italy  
P. IVA: 02739040737

[www.movementmagazine.com](http://www.movementmagazine.com)  
[www.myspace.com/kinemazine](http://www.myspace.com/kinemazine)

*Per curiosità di ogni tipo*  
[info@movementmagazine.com](mailto:info@movementmagazine.com)

*Per pubblicità e acquisti*  
[marketing@movementmagazine.com](mailto:marketing@movementmagazine.com)

*Per proposte e collaborazioni*  
[redazione@movementmagazine.com](mailto:redazione@movementmagazine.com)

## **Nota dell'editore:**

I contenuti originali (articoli, immagini, informazioni) di questa pubblicazione sono di esclusiva proprietà dei singoli autori e sono resi in forma totalmente gratuita salvo accordi presi in precedenza tra l'editore e gli autori stessi.

© 2009 – Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione totale o parziale, in ogni genere e linguaggio, senza il consenso scritto dell'editore.

## SOMMARIO

*Il Cinema oltre il Cinema* ..... pag. 4

### **Insight**

DOMENICO ZAZZARA

*Il foro nella seta. David Lynch e il cinema digitale* ..... » 6

DARIO MARTINELLI

*Il regista suonato.*

*Note sul ruolo della musica nella cinematografia di David Lynch* ..... » 12

ARMANDO ANCORA

*Twin Peaks, la capitale dell'Impero (della mente)* ..... » 22

CATERINA ROSSI

*David Lynch: dalla tela all'inquadratura* ..... » 26

HANS HEYDEBRECK

*The Air is on Fire. Nel soggiorno di David Lynch* ..... » 36

MICHAEL O'PRAY

*David Lynch, Angoscia e Nulla* ..... » 40

### **Film Analysis**

ROBERT SINNERBRINK

*Idee Cinematiche: Mullholland Drive* ..... » 48

### **Conversazioni**

*Interviste a cura di HANS HEYDEBRECK a*

FRANK BEHNKE, GRACE ZABRISKIE e TINA RATBORNE ..... » 58

**Filmografia** ..... » 78

**Consigli In Movimento** ..... » 79

# Il Cinema oltre il Cinema

Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO

*Movement* è una pubblicazione di cultura cinematografica senza fissa periodicità. Il nome scelto è un neologismo derivato del semplice accostamento di due termini in un certo senso quasi sinonimi che danno luogo ad un reciproco rafforzamento semantico, *movie* (cinema/film) e *movement* (movimento), ovvero quell'*immagine-movimento* di deleuziana memoria che guarda alla "dinamicità" del cinema come ad un paradigma epocale del pensiero contemporaneo (Schefer, 1997; Carbone, 2008). *Movement* si occuperà del cinema sia nella sua evoluzione storica tenendo ben presenti i fattori produttivi, tecnologici ed estetici, sia nella sua attuale configurazione mediologica prodotta dalla cosiddetta "rivoluzione digitale", tenendo presenti al contempo le cinematografie emergenti nei più diversi ambiti geopolitici. *Movement* analizzerà lo statuto estetico dell'immagine cinematografica nelle sue componenti "materiali" quali: la fotografia, la sceneggiatura, la scenografia, la musica, etc. senza dimenticare le figure professionali ad esse collegate quali i direttori della fotografia, gli sceneggiatori, gli scenografi, i sound designer, etc.

In questo primo numero proponiamo una monografia su David Lynch che ci è da subito sembrato la personalità autoriale più idonea per dare inizio al nostro percorso programmatico. I saggi qui riuniti offrono una variegata prospettiva ermeneutica su un autore non convenzionale, sospeso tra sperimentalismo visivo (*Inland Empire*), fascinazione onirica e voyeuristica (*Mulholland Drive*), critica impietosa del sogno/incubo americano (*Blue Velvet*, *Twin Peaks*, *Lost Highway*). È la categoria freudiana del 'perturbante' (*unheimlich*) il tratto unificante che connota le incursioni registiche di Lynch "ossessionato dalle ossessioni", perennemente teso a captare una realtà 'altra' che l'immagine cinematografica riesce solo a farci intravedere. Da qui, dalle difficoltà oggettive della creazione artistica, il passaggio verso il territorio della meditazione trascendentale è stato per Lynch una scelta di vita necessaria (Lynch, 2008). Nel ringraziare amichevolmente gli

autorevoli studiosi che hanno contribuito alla realizzazione di questo numero, *Movement* da appuntamento alla prossima monografia dedicata a Terrence Malick.

Riferimenti:

David Lynch, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, Mondadori, Milano, 2008.

Mauro Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema, la filosofia da fare*, Mimesis, Milano, 2008.

Sean Cubitt, *The Cinema Effect*, The MIT Press, Cambridge-London, 2004.

Jeffrey Shaw e Peter Weibel, a cura di, *The Cinematic Imagery after Film*, ZKM/ The MIT Press, Cambridge-London, 2003.

Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1997.

# Il foro nella seta. David Lynch e il video digitale

Domenico ZAZZARA

*Inland Empire* è il primo film di David Lynch girato in video. L'abbandono della pellicola ha comportato, nel cinema del regista americano, una notevole rivoluzione estetica. Se è vero, infatti, che alcuni 'cliché' visivi e sonori ripropongono in questo film il classico universo lynchano, è vero pure che Lynch ci aveva abituato, persino nel contesto televisivo di *Twin Peaks*, a immagini estremamente curate e raffinate, a un linguaggio cinematografico fluido e classico, ad effetti di luci e ombre modellati sul noir americano. In *Inland Empire*, invece, i morbidi dolly lasciano spazio a una camera a mano nervosa e instabile, e la fotografia studiata lascia il posto all'illuminazione naturale, a immagini sgranate e poco visibili, ai fuori fuoco. Il mondo di Lynch, però, non approda per questo a un maggiore verismo o a un'impostazione documentaristica. Continua ad essere un mondo 'altro', un mondo interamente finzionale e autoriflessivo.

Lynch, sicuramente attratto anche dalla maggiore versatilità ed economicità che offre il cinema digitale rispetto a quello tradizionale, non si è però limitato a girare in video un film che avrebbe potuto girare anche in pellicola. *Inland Empire* non può prescindere dalla tecnologia e dal supporto con cui è stato realizzato: potrà piacere o meno, ma l'uso del video digitale in questo film è consapevole, e in un certo senso unico. Esso si pone allo stesso tempo in contrasto e in continuità con i precedenti lavori del regista: da un lato, come ho detto, ne sconvolge l'estetica, ma dall'altro lo si può considerare addirittura un approdo 'naturale', un punto di arrivo che è anche, ovviamente, un nuovo punto di partenza.

La riflessione sull'estetica dell'immagine elettronica ha più volte evidenziato come la differenza tra il cinema e il video (analogico o digitale) non sia riducibile a una questione puramente tecnica. La natura stessa dell'immagine video, che è creatura pulsante, mutante e autogenerata (e non pura riproduzione fotografica) è infatti all'origine

# Il regista suonato.

## Note sul ruolo della musica nella cinematografia di David Lynch

Dario MARTINELLI

Parlare delle forme di impiego della musica nei film di David Lynch non significa, e di gran lunga, discutere solo di colonne sonore e musica diegetica. Il rapporto con le sette note è stato sin dall'inizio della carriera del regista di Missoula un rapporto intenso, simbiotico e poliedrico, vissuto cioè da ogni possibile angolazione: Lynch è ascoltatore, musicista, compositore, utente e persino fan della musica dei suoi film. La guida e se ne fa guidare.

La storia del cinema abbonda di registi che hanno dato o danno alla musica funzioni e importanza superiori a quelli che la tradizione ci ha abituati come 'norma'. Alcuni firmano a quattro mani la colonna sonora con il compositore 'ufficiale' (celebre, a casa nostra, fu la collaborazione tra Pontecorvo e Morricone nella *Battaglia di Algeri*), o addirittura se ne occupano in prima persona (lo fa, ad esempio e con buoni risultati, Amenabar). Altri affidano alla musica diegetica una statura di narrazione e di definizione del paesaggio sonoro che va ben oltre la nozione di 'colore' (mi piace ricordare Aki Kaurismäki, di fatto quasi allergico al commento non diegetico). Sappiamo anche di registi così innamorati della sincronizzazione tra sonoro e visivo che finiscono con il costruire alcune scene dei loro film a mo' di videoclip, ovvero partendo dalla musica. Una fetta consistente di ogni singolo film di Quentin Tarantino non sarebbe tale, in effetti non funzionerebbe, se questi avesse operato nella direzione opposta, classica. Sappiamo ancora di registi che lavorano a stretto contatto con il compositore della colonna sonora, e che stabiliscono con questo/a un rapporto duraturo e di grande affetto reciproco. Quanto deve Hermann a Hitchcock? E quanto *Hitchcock* a Hermann? Sappiamo infine di registi il cui Umwelt è talmente permeato dell'immaginario musicale, particolarmente quello pop, da volere fortemente rockstar o altri musicisti per cameo o parti più impegnative.

DARIO MARTINELLI, docente di Semiotica e Musicologia presso l'Università di Helsinki. L'ambito delle sue ricerche include la filmologia, la musicologia e la zoosemiotica. Ha pubblicato oltre cinquanta tra monografie, saggi e raccolte, e i suoi scritti sono stati tradotti in diverse lingue europee. Martinelli è anche fondatore e redattore-capo della rivista accademica "IF - Journal of Italo-Finnish studies".

# Twin Peaks, la capitale dell'Impero (della mente)

Armando ANCORA

*Twin Peaks* rappresenta senz'altro una delle esperienze televisive più originali e affascinanti di sempre. Creata nel 1990 dalle menti geniali di David Lynch e Mark Frost, è diventata in poco tempo una vera e propria serie di culto, capace di proporre e affrontare tematiche fino ad allora estranee alla televisione americana e non solo. Per quanti come me allora troppo giovani per poterla apprezzare, il ricordo appare come sbiadito, ricoperto da una sorta di velo leggermente opaco. Tuttavia, le prime note dello splendido *Twin Peaks Theme* di Angelo Badalamenti sono sufficienti a spazzare quella patina creata dalla memoria e ricreare l'atmosfera fascinosa che le immagini della sigla (indimenticabile l'uccellino della prima inquadratura) in dissolvenza una sull'altra, contribuiscono a rendere di una bellezza straniante impregnata di quella dicotomia tranquillità/inquietudine che avvolge sia gli ambienti, sia tutti gli indimenticabili personaggi. È una gioia per gli occhi partecipare ai sogni di Cooper, così come 'subire' le sensuali movenze di Audrey; è irresistibile il lato demenziale che affiora nelle involontarie gag del poliziotto Andy Brennan così come nei modi cinici dell'altro agente Albert Rosenfield; e poi, il brutale Leo con tutti i più schizzati di *Twin Peaks* come Jerry Horne, il Dr. Jacoby, la signora del ceppo, Leland Palmer che canta dopo che i suoi capelli sono diventati improvvisamente bianchi, l'enigmatico Gigante, governatore del subconscio di Cooper. E poi il demoniaco Bob, il selvaggio Bobby, la nevrotica Nadine, il buono e onesto Pete. Infine, naturalmente, l'immagine di Laura Palmer, che ritorna nel suo ritratto e soprattutto nel corpo della cugina Madeleine, in un gioco di scambio di corpi e identità diventato in parte chiaro soltanto dopo *Lost Highway* e *Mulholland Drive* e che, inevitabilmente, con l'ultimo *Inland Empire* si intorbidisce ulteriormente.

Tutto comincia il giorno in cui viene ritrovato su una spiaggia il cadavere nudo, avvolto in un sacco di plastica, della diciassettenne Laura Palmer, reginetta di bellezza della high school di *Twin Peaks*, una cittadina dello stato di Washington al confine con il Canada. La risoluzione del caso viene affidata al bizzarro agente FBI Dale Cooper il

ARMANDO ANCORA, laureato in cinema al DAMS dell'Università della Calabria con una tesi su David Lynch. Ha conseguito inoltre il diploma in sceneggiatura presso la "Scuola Civica del Cinema, della Televisione e Nuovi Media" di Milano. Ha scritto soggetti e sceneggiature e realizzato cortometraggi, documentari, sitcom, format televisivi sia come autore e regista che come operatore e montatore.

# David Lynch: dalla tela all'inquadratura\*

Caterina ROSSI

Il percorso cinematografico di David Lynch, trae origine dalla sua attività di pittore, iniziata alla Pennsylvania Academy of Fine Arts di Philadelphia nel 1965, dove cominciò a dipingere tele di grandi dimensioni con sfondi a grandi campiture nere, abitate da figure inquietanti. La prima di queste è intitolata *The Bride*, rappresentazione di una sposa che abortisce da sola. Il parto, inteso come momento generativo, ma allo stesso tempo drammatico e carico di orrore nel suo manifestarsi con visceri liquidi organici, sarà un motivo ricorrente anche nel suo cinema. L'atto riproduttivo viene rappresentato come un meccanismo partenogenetico oscuro, in cui l'umano trae vita dall'inorganico, dalla terra o da un seme, come nel cortometraggio *The Grandmother*, oppure dà origine ad esseri mostruosi, come il figlio di Mary X ed Henry Spencer in *Eraserhead*. Alla Pennsylvania Academy Lynch viene a conoscenza dell'opera dei grandi *Action Painters* americani, come Jackson Pollock, con le sue accumulazioni frenetiche di materia attraverso il *dripping*, e Franz Kline, dal segno irruente che porta dentro sé il concetto stesso di azione. Il fermento del "movimento informale" si era da poco esaurito se si considera come epilogo il 1961, con la rassegna "American Abstract Expressionists and Imagists" al Peggy Guggenheim Museum di New York. La poetica informale aveva aperto il campo ad un nuovo approccio alla pittura che prevedeva lo scontro corporeo e carnale con la materia, la sublimazione dell'esistenza dell'artista attraverso l'immersione nel segno o nella pasta materica della propria opera. David Lynch, nella sua attività pittorica, pur non essendo influenzato per quanto riguarda l'operatività da artisti come Pollock e Kline, utilizza quel meccanismo di immersione-scontro con il mondo che è proprio della poetica informale, indagando il reale nei suoi gangli più nascosti e vitali, mostrando l'angoscia e la tensione esistenziale della vita contemporanea.

I dipinti del cineasta americano sono per la maggior parte caratterizzati da una dimensione molto estesa e da colori lividi, pesti. Il nero è il colore dominante, e la riconoscibilità delle figure è quasi totalmente bandita. Il colore

CATERINA ROSSI, laureata in Scienze della Comunicazione all'Università degli studi di Verona con una tesi dal titolo David Lynch - dalla tela all'inquadratura. Nel 2006, vince il premio di critica cinematografica "Giovane e innocente 3" e inizia a collaborare con la rivista telematica Effettononline. Attualmente sta per concludere il corso di laurea specialistica in Giornalismo presso l'Università di Verona.

\* Il presente articolo ha vinto il concorso "Giovane e Innocente III" ed è stato pubblicato su [www.effettononline.com](http://www.effettononline.com).

# The Air is on Fire.

## Nel soggiorno di David Lynch\*

Hans HEYDEBRECK

*The Air is on Fire* (Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 3 marzo/27 maggio, 2007), raggruppa le diverse forme artistiche di David Lynch e contemporaneamente dà al visitatore l'opportunità di entrare nel suo soggiorno segreto. Invitato da Hervé Chandès, Lynch presenta in totale libertà artistica le sue opere che abbracciano diversi tipi di tecniche: olio su tela, fotografia, disegni e scultura e molti degli oggetti sono esposti al pubblico per la prima volta.

Al pianterreno uno dei suoi primi dipinti non datati, un soggiorno realizzato con misure reali in uno spazio tridimensionale, completo di carta da parati ed un tappeto. Nel seminterrato i disegni di Lynch realizzati su tutto quello cui poteva mettere mano: tovaglioli nuovi ed usati della sua permanenza da Bob's Big Boy, piccoli post-its, scatole di fiammiferi e carta per macchina da scrivere.

Molti dei lavori esposti possono essere trovati nel catalogo della mostra, come un primo autoritratto e uno schizzo raffigurante Henry da *Eraserhead*. Tra gli oggetti omessi dal catalogo: una lettera inviata a Mary e David Lynch da parte di Rodger La Pelle, che ricordiamo ospitò una delle prime mostre d'arte di Lynch, uno schema del progetto mai realizzato per la commedia *One Saliva Bubble*, la corrispondenza circa Brad Dourif che Lynch avrebbe voluto nel cast. Inoltre c'è la copertina della prima copia della sceneggiatura di *Blue Velvet* datata 1981 e molti oggetti del periodo di *Wild at Heart* indicati dai nomi scarabocchiati di Steve (Golin) e Monty (Montgomery).

I primi lavori sono stati conservati da Lynch in diverse cartelle al sicuro nella sua casa. Ma i lavori di Lynch sono tutti ben conservati? Non proprio. Un assistente montatore di *Wild at Heart* ricorda: "Avevo un tavolo da lavoro fuori dalla sala di montaggio. David era solito usare il mio telefono, [...] ed era solito usare il mio nastro adesivo per farci su degli scarabocchi. Dopo ogni telefonata, ritornato al mio tavolo, lo trovavo pieno di nastro adesivo con su piccoli e intricati disegni dai toni scuri e sinistri. Vorrei averli conservati per creare un collage degno di essere esposto in una galleria, invece dicevo a David

HANS HEYDEBRECK, è il web editor del sito [www.davidlynch.de](http://www.davidlynch.de).

\* Traduzione a cura di Gemma Lanzo.

# David Lynch, Angoscia e Nulla\*

Michael O'PRAY

Nell'indice delle recenti collezioni di saggi sulle opere di David Lynch non appaiono i termini 'angoscia' e 'ansietà', mentre sono presenti 'orrore' e 'perturbante'<sup>1</sup>.

I concetti di angoscia, orrore e perturbante sono piuttosto distinti. Sebbene l'angoscia sia riconosciuta come uno stato d'animo dominante in molti film di Lynch non ha dato luogo al dibattito come è invece avvenuto intorno al perturbante teorizzato da Freud. Il potere emozionale che si riversa sul pubblico, è determinato dall'atmosfera generale di angoscia che i suoi film evocano. La questione centrale che voglio affrontare in questo breve saggio è: angoscia di cosa? Vorrei suggerire che oltre agli ovvi candidati quali sesso e morte, c'è quello sotterraneo dell'angoscia del nulla. Per Lynch, attorno a tutte le cose, c'è il nulla.

L'angoscia è un profondo stato psicologico nel quale l'aspettativa di un imminente incontro con qualcosa di terribile, che minaccia il proprio essere, viene confuso con la morte o la pazzia o la sua conseguenza. Ma l'angoscia non è tanto il momento in cui si vive qualcosa di terribile che poi spesso non avviene, quanto la prospettiva che possa accadere. La sensazione di angoscia è causata dalla possibilità di cosa può accadere, più che da cosa è già accaduto. Lynch è un maestro nell'evocare questa atmosfera nei suoi film. L'angoscia non si manifesta solo in particolari scene o sequenze, come nella prima mezz'ora di *Lost Highway*, e nella scena della scoperta del cadavere di una donna in decomposizione in *Mulholland Drive*, ma permea l'interezza di molti dei suoi film, come nel recente *Inland Empire* che sembra quasi dedicato a questo stato d'animo. Un altro buon esempio è dato da *Eraserhead*, *Blue Velvet* e *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, non tanto da *Wild at Heart* ed i restanti film.

Questi momenti di paura primordiale o terrore pronto a manifestarsi, contraddistinguono il cinema di Lynch. Ma cosa è tanto angosciante? Ci sono due cose spesso inestricabilmente collegate: sesso e morte. Ne è un esempio la scena in *Blue Velvet* in cui Jeffrey rinchiuso nell'armadio

MICHAEL O'PRAY insegna presso la University of East London ed ha pubblicato ampiamente sul cinema sperimentale. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Andy Warhol: Film Factory*, British Film Institute, London 1990; *Derek Jarman: Dreams of England*, British Film Institute, London, 1996; *The British Avant-garde Film 1926-9*, University Of Luton Press, London, 2003; *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*, Wallflower, London, 2003.

\* Traduzione a cura di Gemma Lanzo.

<sup>1</sup> *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions* eds. Erica Sheen and Annette Davison, Wallflower Press, London, 2005.

# Idee Cinematiche: Mulholland Drive\*

Robert SINNERBRINK

La struttura di *Mulholland Drive* può essere suddivisa in tre parti. 1. Lei trova per sè stessa il mistero perfetto (il sogno/fantasia di Diane: lo scontro automobilistico di Rita, la sotto trama della Mafia, il mistero dell'identità di Rita e la scoperta del cadavere di una donna); 2. Una triste illusione (la trasformazione di Rita e la spiegazione del sogno/fantasia di Diane: la rivelazione al Club Silenzio dove si viene a conoscenza che l'amore di Diane per Rita, la sua versione di sogno fantasticato degli eventi e la fabbrica dei sogni hollywoodiana, sono tutti illusori); 3. Amore, (la 'vera' storia della relazione tra Diane e Camilla, il tradimento di Camilla, il complotto di Diane per uccidere Camilla, il crollo psicotico di Diane ed il suo suicidio, la dissoluzione finale della struttura fantasia/realtà). In sintesi, i primi due terzi del film comprendono la versione fantasia/sogno degli eventi di Diane (parti una e due), mentre l'ultima parte (parte tre) presenta la versione 'reale' degli eventi dalla quale la versione fantasia/sogno di Diane, che vediamo per prima, è costruita retroattivamente. Allo stesso tempo si intromettono elementi che affievoliscono i confini tra sogno, fantasia, realtà e mondi cinematografici. Come spiegherò, il film termina con una nota decisamente ambigua con la dissoluzione di qualsiasi struttura narrativa stabile che permetterebbe di separare le dimensioni di "fantasia soggettiva" e "realtà oggettiva".

## 1. LEI TROVA PER SE STESSA IL MISTERO PERFETTO

La prima parte meglio descritta come la versione sogno/fantasia di Diane Selwyn nella parte di Betty Elms (Naomi Watts), è un desiderio di razionalizzare gli eventi al fine di essere assolta dalle sue responsabilità per la morte di Camilla Rhodes. Questa parte inizia con l'immagine tremolante di un'insegna, "Mulholland Dr."