

Marco Palladino

David Lynch. L'arte tra paticità e metafisica

1. Lynch e l'irriducibilità del sentire

È indubbio che il cinema di Lynch¹, anche solo implicitamente, si situi nell'orizzonte post-moderno della decostruzione radicale del soggetto. Le sue opere, da *Eraserhead* fino a *Inland Empire*, costituiscono certamente l'universo simbolico più adatto a incarnare l'idea, di freudiana memoria, secondo la quale l'io, abitato e divorato dalle forze imperscrutabili dell'inconscio, non è padrone in casa propria. Il famoso *Mystery Man* di *Lost Highway*, secondo questa linea ermeneutica, potrebbe rappresentare appieno la forza distruttiva dell'*Es*. In un noto passaggio cruciale dell'opera, quando i poliziotti controllano l'abitazione dei coniugi Madison, Fred, incalzato da uno degli agenti, rivela di essere estremamente restio a filmare gli avvenimenti della sua vita. Alla registrazione asettica e impersonale degli eventi preferisce l'interpretazione personale del ricordo, l'attiva rievocazione e riscrittura del vissuto originale. Questa scena si connette narrativamente e concettualmente all'ingresso dell'*Uomo misterioso*², figura fantasmagorica che sembra non solo la precipua mani-

¹ Per inquadrare al meglio la figura e l'opera di Lynch rimandiamo il lettore ai seguenti saggi: D. Lynch, C. Rodley, *Lynch on Lynch*, Faber and Faber, Londra 2005; tr. it. di M. Borroni, *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita*, a cura di C. Rodley, Il Saggiatore, Milano 2016; D. Lynch, K. McKenna, *Room to dream: A life in art*, Faber and Faber, Londra 2018; David Lynch, *Catching the big fish*, TarcherPerigee, New York 2006; tr. it. di M. Pistidda (a cura di), *In acque profonde. Meditazione e creatività*, Mondadori, Milano 2008. Quest'ultimo testo, il più stampato e letto in Italia, nella sua brevità, fornisce le indicazioni fondamentali per inoltrarsi nel labirinto estetico ed esistenziale di Lynch. Per quanto riguarda invece la ricezione critica italiana, resta assolutamente imprescindibile il lavoro di Paolo Bertetto. Per l'autore, quella di Lynch, non è tanto la traduzione estetica di una filosofia preesistente, ma «filosofia in atto», esperienza integrale dell'abisso della realtà. Cfr. P. Bertetto, *David Lynch*, Marsilio, Venezia 2008, p. 26.

² *The Mystery Man*, oltre a figurare l'incombenza dell'Ombra di junghiana memoria, l'*Es* che continuamente erode la presunta stabilità del cogito, è un chiaro richiamo all'espressionismo tedesco di cui il cinema del Nostro rappresenta la compiuta elaborazione e trasfigurazione. Si può leggere questa figura interna alla coscienza di Fred come la rappresentazione caricaturale e distorta dell'oltreuomo nietzscheano. *Lost Highway*, a mio avviso è sì, come sostiene lo stesso Lynch, il racconto di una «fuga psicogena», ma questa

festazione dell'inconscio del protagonista, ma la concrezione di quell'inconscio estetico, rappresentato dall'immaginario dell'espressionismo, di cui Lynch già si è servito nelle sue prime opere. L'uomo, con la sua telecamera, non solo registra e fa riemergere il *rimosso* del protagonista, ma il *rimosso* del cinema. Il suo sguardo non è solo uno sguardo su noi stessi, sull'inevitabile sovrapposizione fra la colpa di Fred e la nostra, ma è lo sguardo del cinema che riflette su stesso, e, riflettendo su stesso, si presenta non tanto come la vittoria della memoria sull'oblio, della chiarezza e della distinzione di ascendenza cartesiana sulla telluricità dell'extracosciente, bensì come il disvelamento della memoria dell'oblio – genitivo soggettivo. Il cinema, ci suggerisce Lynch, non è solo memoria archivistica, serbatoio dei vissuti individuali e collettivi, delle storie personali e sovrapersonali, ma è, anzitutto, il ricordo di ciò che non può essere ricordato, la memoria della radice trascendentale di ogni memoria, la rammemorazione del suo costitutivo obliarsi³.

fuga è la fuga di un'intera civiltà. In questa prospettiva la vicenda di Fred Madison, ispirata dal caso di O.J. Simpson, è il racconto, sulla scorta di Nietzsche, di un triplice decesso metafisico. La morte del fondamento teologico di un'intera civiltà è la morte della morale (la ricostruzione genealogica dell'istinto morale come sublimazione della originarietà della volontà di potenza) e la morte della sostanzialità del soggetto propugnata dalle filosofie della trascendentalità del cogito. È vero, dunque, come osserva Mark Walling, che *Lost Highway* intende trascendere sul piano narrativo e filosofico il dualismo fra interno ed esterno, fra soggetto e oggetto, ma questo superamento più che riferirsi direttamente alla tradizione zen, si riferisce, indirettamente, alla temperie culturale generata dal nichilismo attivo di Nietzsche, il primo filosofo a mettere radicalmente in discussione il primato epistemologico e ontologico del cogito. Il filosofo di Röcken sostiene, ben prima di Freud, che non c'è un *Ich denke*. Si dovrebbe dire, all'opposto, che *Es denkt*, marcando il carattere impersonale della nostra attività coscienziale, la cui unitarietà è costruita *ex post*. L'io, al pari dei concetti di *causa*, *sostanza*, *materia*, è un'ipostasi che ha una funzione puramente regolativa. Esso si configura come una mera estensione del soggetto grammaticale. Ciò che chiamiamo io, ancor prima della psicanalisi e della letteratura novecentesca, è una congerie frammentata di tanti io. L'io in cui ci identifichiamo è il despota degli altri io che pure ci costituiscono, ma ciò non impedisce che ognuno di questi io latenti possa, di volta in volta, divenire il baricentro della nostra soggettività. Cfr. F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, de Gruyter, Berlin 1974; tr. it. di G. Colli, M. Montanari (a cura di) *Frammenti postumi* (1884-1885), Adelphi, Milano 1975, p. 203. Cfr. Remo Bodei, *Il baricentro di Nietzsche in Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 83-116. Cfr. David Lynch, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, cit., p. 121. Cfr. Mark Walling, *All roads lead to the Self: Zen Buddhism and David Lynch's Lost Highway* in W.J. Delvin, S. Biderman (a cura di), *The philosophy of David Lynch*, The University of Kentucky, Kentucky 2011, pp. 95-130.

³ Il cinema contemporaneo ha riflettuto più volte su questo nesso costitutivo tra memoria e oblio. Pensiamo a *Memento* di Nolan o a *Strange Days* di Kathryn Bigelow. Ma in Lynch questo nesso scavalca il piano meramente diegetico, costituendosi come perno metadiegetico attorno al quale ruota la sua idea di cinema. *Strange Days* pure riflette sul carattere intrinsecamente *meontologico* dell'immagine cinematografica, sull'atto del ricordare, sul suo sovrapporsi all'azione della macchina da presa, come atto ermeneutico di reinterpretazione e trasfigurazione del vissuto, ma non raggiunge la radicalità lynchiana, riposizio-

David Lynch utilizza la macchina da presa, proprio come il suo *Mystery Man*, come se fosse un bisturi: con una precisione chirurgica svela l'abisso che scava da dentro il soggetto. Il suo cinema, prima ancora di essere un cinema eidetico, è un cinema del *sentire*, del sentire inteso come *apriori* di tutti gli apriori, come l'originario che struttura la nostra esperienza del mondo. Il sentire, nell'opera lynchana, è genesi, metodo e meta. La rappresentazione filmica, in questo senso, si svincola dalla sua funzione segnico-semantica, imponendosi come la traduzione dell'intraducibile, dell'eccedenza del sentire che non trova dimora presso alcuna rappresentazione. Se si potesse dare una definizione di questo cinema, una definizione tratta dall'universo pittorico da cui il Nostro proviene, si potrebbe dire che esso è un cinema *suprematista*. Come Malevič, padre del *suprematismo*, egli non è interessato alle apparenze esteriori della realtà. L'oggettività non ha alcun significato: ciò che conta è la chiarificazione dell'originarietà del sentire, la sua trascendenza immanente al fondo della soggettività. L'arte, in questo senso, appare come l'*espressione pura* di ciò che straripa dalle coordinate oggettuali e concettuali. Il *Mystery Man*, allora, oltre a figurare l'impersonalità dell'involontario, dell'*Es*, rappresenta la figurazione dell'antitesi più estrema del realismo. Si può leggere il suo corpo fuso con lo sguardo della telecamera come la più radicale controparte de *L'Uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov. La pretesa di oggettivare ogni lembo del reale, affinché nulla sia precluso all'occhio bulimico del cinema, al suo istinto documentale, è totalmente spodestata in favore di un *surrealismo metafisico* nel quale l'effettività bruta dei fatti è sostituita dall'inesauribilità dei *significati inconcettuali*. Il cinema di Lynch si attarda sempre sulla stratificazione del sentire, su quella irriducibilità che lo *Zeitgeist* reputa una mera escrescenza neurobiologica, un evento misurabile a colpi di bisturi. Da un lato assistiamo all'esaltazione sentimentalistica del sentire, al trionfo del più banale psicologismo; dall'altro lato, il riduzionismo tecno-scientifico ha determinato un'autentica atrofizzazione del sentire, una sua mortifera logicizzazione e meccanizzazione. L'immagine cinematografica, per Lynch, deve mostrare la metafisicità del sentire, la sua intenzionalità ontologicamente connotata. La lingua del cinema non è linguistico-referenziale, segnica, ma simbolico-metafisica. La sua grammatica fondamentale non sollecita la nostra mente logico-discorsiva, quella mente

nandosi presto sui binari della linearità narrativa. Per l'analisi approfondita dell'opera rimandiamo il lettore al saggio di Mauro Di Donato. Cfr. M. Di Donato, *Strange Days: viaggio ai confini del cinema*, in P. Bertetto (a cura di), *L'interpretazione dei film. Undici capolavori della storia del cinema*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 251-273. Sul nesso tra memoria e oblio ha scritto pagine pregne di spessore teoretico Paul Ricœur. Cfr. P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000; tr. it. di Daniella Iannotta (a cura di), *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

che opera tramite le categorie, ma la nostra *intuizione metafisica*. In questo senso, il riferimento implicito della riflessione lynchana è Bergson e la sua risignificazione del concetto di metafisica. Una risignificazione che si iscrive nell'orizzonte di una nuova chiarificazione dei rapporti tra la dimensione intuitiva e quella logico-categoriale. La metafisica in Bergson⁴ non coincide con l'ontologia, con il lògos sull'eternità e l'incontrovertibilità dell'essere, ma con l'intuizione fondamentale della *durata*. Il cosiddetto *metodo cinematografico*, di cui sono vittime inconsapevoli tutte le metafisiche della sostanza, consiste nell'avvalersi dell'intelligenza, della sua funzione analitica, per isolare e fissare i frammenti di quell'*èlan vital* che ci costituisce in quanto soggetti e che, in ultimo, è la forza creativa che intride di sé la realtà. L'intelligenza scompone, ritaglia frammenti di divenire; l'intuizione coglie, con un unico colpo d'occhio, la dinamicità e la relazionalità del tempo. Allo stesso modo, in Lynch, l'attività di ricomposizione del tessuto narrativo decostruito, l'intelligenza, ha un ruolo ancillare e posteriore rispetto all'intuizione della totalità relazionale e dinamica delle immagini. Proseguendo lungo questa linea interpretativa, si possono leggere le opere più criptiche sul piano diegetico ed estetico come degli imponenti edifici cinematografici il cui compito principale è scalzare, da un lato, la presunta superiorità dell'intelletto sull'intuizione, dall'altro, connettere la dimensione metafisica alla durata soggettiva e sovrasoggettiva. In fondo, la frammentazione cui va incontro il cogito è, prima di tutto, l'esaltazione dell'intensità incommensurabile dell'immagine-tempo, la sua assoluta anteriorità rispetto alla biforcazione della realtà in soggetto e oggetto. Lynch opera al corpo dell'immagine una sorta di riduzione trascendentale, risalendo agli elementi costitutivi e genetici dell'esperienza. Questa riappropriazione del fondo esperienziale da cui emergono tutte le immagini, di cui il cinema si nutre, è sia gestazione creativa, meditazione anteriore a qualsiasi fare artistico, sia la sostanza stessa della costruzione filmica. Il cinema lynchano è l'immagine-tempo⁵ che ci riconnette alla pre-logicità dell'esperienza, al suo sfondo trascendentale e patico. Se volgiamo lo sguardo all'incipit di *Blue Velvet*, a quell'indugiare della macchina da presa sui fiori rossi che si stagliano sul bianco della staccionata, ci accorgiamo non solo della decostruzione cui viene sottoposto il *noir* con l'inserzione di una scena così carica di lirismo, ma, soprattutto, dell'irriducibilità del sentire, del suo posizionarsi come *Ground* dell'esi-

⁴ Cfr. H. Bergson, *Introduction à la métaphysique*, Félix Alcan, Paris 1934; tr. it. di D. Giordano, *Introduzione alla metafisica*, a cura di R. Ronchi, Orthotes, Salerno 2012.

⁵ Il riferimento è a Gilles Deleuze e al secondo volume della sua opera monumentale sul cinema. Cfr. G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985; tr. it. di Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017.

stere. Quella che Pierce chiama *firstness*⁶ e James *pure experience*⁷ non è un essere indeterminato, un orizzonte primigenio che trascende soggettività e oggettività. Il fondamento dell'essere è già relazione, intenzionalità sorgiva, sentire fondamentale che ci interpella. Il nostro rapporto col sentire originario che intride di sé l'essere non è un rapporto rappresentativo, ma primariamente emotivo⁸. Ogni pensiero che tenti di decifrare l'essenza della realtà trova dimora in un'emozione, ma non è vero il contrario. Ci sono emozioni, tonalità affettive, che non possono essere circoscritte dal pensiero. L'essere parla alle strutture fondamentali del sentire, come mostra la scena immediatamente successiva. Lo sguardo di Lynch si inoltra nel verde segreto del giardino. La macchina da presa si stringe su un orecchio mozzato, in principio di decomposizione. Jeffrey, interpretato da Kyle MacLachlan, non ritrova soltanto la traccia di una detection, un MacGuffin funzionale al disorientamento dello spettatore. Ciò che il protagonista ritrova è, anzitutto, un *oggetto metafisico*, un centro ontologico di condensazione semantica. Come ha scritto David Fo-

⁶ Cfr. C. S. Peirce, *The list of Categories: a Second Essay in Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*, University of Massachusetts, Amherst 1967; tr. it. di R. Fabbri-chesi Leo (a cura di,) *Categorie*, Laterza, Roma-Bari 1992.

⁷ Cfr. W. James, *Essays in Radical Empirism*, Longmans, Green, and Co, New York 1912, tr. it. di S. Franzese (a cura di), *Saggi di empirismo radicale*, Quodlibet, Macerata 2009.

⁸ È la lezione di Max Scheler, seguita da Heidegger. A Max Scheler va il merito di aver ribaltato la concezione comune secondo la quale le emozioni appartengono alla sfera del caotico, dell'irrazionale e dell'involontario. Le emozioni, secondo la prospettiva fenomenologica delineata da Scheler, sono dotate di un'intrinseca intenzionalità. È l'emozione che, attivamente, percepisce il valore. Ogni soggetto è calato in un'atmosfera emotiva che funge da sfondo di tutti gli atti percettivi e rappresentativi, una coloritura affettiva, una *Stimmung*, che non è diretta verso nessun oggetto in particolare e che, dunque, rompe la barriera che separa l'io dal mondo, l'interno dall'esterno. La dimensione patica dell'esistenza, quella che Heidegger chiama *Befindlichkeit*, è l'apriori di tutti gli apriori. Nell'ambito fenomenologico, oltre Heidegger, altri pensatori hanno ereditato ed elaborato l'impostazione fondamentale di Scheler: Aldo Masullo e Michel Henry. Il primo, ispirandosi a Weizsäcker, individua la paticità come l'autentico sapere assoluto. L'uomo non solo è affetto da qualche cosa, ma è affetto da sé stesso, dalla propria capacità originaria di affezione. Insomma, l'affezione è lo strato primigenio dell'essere, la struttura ultima della realtà. In questa direzione si svolgono le ricerche di Michel Henry, la cui fenomenologia si rivolge alla Vita che sente sé stessa, che patisce la sua perpetua incarnazione. Anche nelle opere di Lynch è possibile individuare l'affezione non solo come la caratteristica preminente dell'umano che sente e sa di sentire, ma come il sigillo delle cose, della realtà. A questa dimensione insormontabile della vita si riferisce l'arte cinematografica. Essa è la traduzione vivente e in atto della paticità del vivere. Cfr. Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Verlag von Max Niemeyer, Halle 1916, tr. it. di R. Guccinelli (a cura di) *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Bompiani, Milano 2013. Cfr. A. Masullo, *Paticità e indifferenza*, il melangolo, Genova 2003; A. Masullo, *Filosofie del soggetto e diritto del senso*, Marietti, Genova 2000, p. 172. Cfr. Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Presses universitaires de France, Paris 1963; tr. it. di G. De Simone (a cura di), *L'essenza della manifestazione*, Orthotes, Salerno 2018.

ster Wallace, «a Tarantino interessa qualcuno a cui stanno tagliando l'orecchio, a Lynch interessa l'orecchio»⁹. Ossia, ciò che conta non è il *come* dell'esistenza, ciò che può essere narrato, ma il *che*, il mistero irriducibile della sua presenza, l'eccedente gratuità di cui parla Sartre ne *La nausea*¹⁰. L'orecchio, in questa prospettiva, presenta una triplice articolazione simbolico-ontologica. Esso è *cosa*, *simbolo* e *cifra*. In quanto simbolo, l'orecchio è la concrezione vivente di una pluralità semantica che ci aiuta a penetrare lo spessore psicologico della narrazione. Esso simbolizza il rimosso che perpetuamente lacera la presunta compostezza della nostra coscienza; rimanda alla paura inconscia della castrazione e, dunque, alla struttura edipica della personalità di Jeffrey; incarna la fascinazione di Frank, il villain sadomasochista, per tutto ciò che è abietto, perverso. D'altro canto, l'orecchio non è solo simbolo, ossia cosa indisciungibile dalla sovrapposizione infinita dei significati cui allude, ma è anche, e soprattutto, *cifra*, nel senso di Jaspers¹¹. Il simbolo slabbra i confini che separano la cosa dai suoi significati: ciò che simboleggia e ciò

⁹ D.F. Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: An Essays and Arguments*, Little, Brown and Co., Boston 1997; tr. it. di V. Ostuni, C. Raimo, M. Testa, *Tennis, Tv, Trigonometria, Tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, minimum fax, Roma 2018, p. 1984. Sulla stratificazione simbolica dell'orecchio in *Blue Velvet* e, in generale, sulla ricostruzione psicologica ed estetica dell'opera rimandiamo al saggio di Ofelia Catanea. Cfr. O. Catanea, *Velluto Blu* in P. Bertetto, *David Lynch*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 58-80.

¹⁰ J.P. Sartre, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938; tr. it. di B. Fonzi (a cura di) *La Nausea*, Einaudi, Torino 2014, p.177.

¹¹ L'esistenza e la Trascendenza sono incommensurabili. Questo iato, apparente incolmabile, necessita di una mediazione. Ad assolvere la funzione mediatrice è la *cifra*, la quale non va confusa, secondo Jaspers, né col segno né col simbolo. Il segno è indice di un contenuto oggettivo ed è totalmente separato da ciò di cui è indice. Il simbolo, invece, è inseparabile dalla cosa di cui è simbolo. Entrambi, però, possono essere interpretati dalla *coscienza in generale*, dall'intelletto. La cifra, all'opposto, non parla al pensiero categoriale, logico-discorsivo, ma solo al fondo dell'esistenza possibile, alla mia libertà. La cifra non concerne un contenuto oggettivo, ma l'ulteriorità di senso della Trascendenza. Ora, come osserva David Foster Wallace, *lynchano* è un *significato ostensivo*, un significato che mostra sé stesso e che, dunque, può essere carpito e interpretato solo dall'interno, mediante sé stesso. Come la cifra, esso non sollecita la nostra mente discriminante, logica, ma il nostro sé autentico. I film di Lynch, come le cifre jaspersiane, non vanno spiegati attraverso nessi e cause – *Verstanden* – ma compresi esistenzialmente – *Verstehen*. Il *ridicolo sublime* – la categoria estetica coniata da Žižek per tentare di descrivere l'irriducibile compresenza nel cinema di Lynch di elementi assolutamente angosciosi ed elementi assolutamente banali – può essere *mostrato*, indirettamente, ma non può essere *dimostrato*. Cfr. K. Jaspers, *Der philosophische glaube anseichts der Offenbarung* (1962), Piper, München-Zürich 1984; tr. it. di F. Costa (a cura di), *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, Longanesi, Milano 1970, p. 569. D. F. Wallace, *Tennis, Tv, Trigonometria, Tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, p. 198. Cfr. S. Žižek, *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington Press, Washington 2000; tr. it. di D. Cantone, L. Chiesa (a cura di), *Lynch: Il ridicolo sublime*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

che è simboleggiato costituiscono due aspetti di un unico evento. Eppure, il simbolo, benché differisca dal segno, dalla sua costitutiva dualità, nonostante si presenti come rivelazione infinita della cosa stessa, risulta sempre qualcosa di analizzabile dalla mente discriminante, dall'intelletto analitico. La cifra, invece, non rinvia a un contenuto, a qualcosa di verificabile logicamente. La cifra è la fisicità dell'inoggettivabile, della trascendenza dell'essere. L'orecchio non solo ci conduce nei cunicoli della narrazione, ma, allo stesso tempo, ci permette di trascendere il piano meramente diegetico. Quest'oltre del piano narrativo non è una qualità dell'esistenza, ma la sua inesauribile inconcettualità. Non è un affetto determinato, ma la radice patica di ogni affetto, la *Grundstimmung* di cui è intessuta l'esistenza. La stranezza del mondo, evocata a più riprese in *Blue Velvet*, è la nota fondamentale che spira tra le pieghe dell'esistenza. Il mondo è strano non solo perché ambiguo, contraddittorio, impasto indiscernibile di logos e caos, ma semplicemente perché è. La stranezza consustanziale all'esserci del mondo è la sua presenza, la sua indebita sporgenza dal niente. Da questo centro ontologico, sospeso sull'abisso, di cui l'orecchio lynchano è incarnazione, si irradiano le *Stimmungen* preminenti dell'esistere: angoscia e stupore.

Il cinema di Lynch, nei suoi momenti apicali, è certamente un cinema dell'*Unheimlich*¹², dell'ignoto che scava da dentro la trama di tutto ciò che ci è familiare e intimo. È l'esperienza che, in misura diversa, investe tutti i protagonisti delle opere lynchane. Si pensi al finale della seconda stagione di *Twin Peaks*, al ghigno terrificante di Dale Cooper, a quello sfondamento spaventoso della quarta parete. Il volto rassicurante di Dale si stinge dei suoi tratti abituali: irrompe nel suo sguardo una luce sinistra, altra. Questo evento, però, non concerne soltanto la struttura psicologica dei personaggi: è il mondo stesso, l'essere, ad essere *Unheimlich*, estraneo nella sua intimità, assurdo nella sua presunta ragionevolezza. Questo evento è un evento metafisico che estorce un sentire rivelativo: l'*Angst*.

È Heidegger ad aver descritto minuziosamente, sulla scorta della lezione kierkegaardiana, la portata metafisica dell'angoscia. Lo ha fatto nell'opera capitale del '29: *Was ist Metaphysik?*¹³. L'opera tematizza, da un'altra angolazione filosofica, la *differenza ontologica*, chiarendo la centralità

¹² S. Freud, *Das Unheimliche* (1919) in *Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1920*, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1947; tr. it. di Cesare L. Musatti (a cura di), *Il perturbante in L'Io e l'Es e altri scritti. 1917-1923*, Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 103.

¹³ M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?* (1929), Vittorio Klostermann, Frankfurt 1949; tr. it. di F. Volpi (a cura di), *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001, p. 55. Già in *Sein und Zeit*, il capolavoro incompiuto di Heidegger, il filosofo aveva tematizzato la valenza metafisica dell'angoscia. M. Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen 1977; tr. it. di F. Volpi (a cura di), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2006, pp. 225-233.

del significato inconcettuale di *niente* per la comprensione dell'essere. Il niente non può essere concettualizzato. La concettualizzazione del niente è la traduzione sul piano logico di un'esperienza esistenziale che coinvolge la totalità del nostro *Dasein*. L'*Angst* è la *Stimmung* che risuona in noi allorché il nulla dell'ente, l'essere, si mostra, si rivela. L'angoscia non è, dunque, un sentire psicologico, perché la sua fonte non è un che di determinato, ma la radice inoggettivabile di ogni determinazione. L'angoscia è il sentimento che sorge allorché l'essere rivela la sua infondatezza, la sua inesauribile trascendenza. Questo sentimento, però, che nasce dinanzi al dileguare dell'ente, alla sua abissale nudità, si trasfonde in stupore. Lo stupore, che rivela ulteriormente e compiutamente l'estaticità del sentire, nasce di fronte alla meraviglia delle meraviglie: l'essere non dovrebbe essere, dal momento che risulta sprovvisto di ragioni, fondamenti e cause, e invece è, sporge sul niente. Questa esperienza converte l'*Unheimlich*, la duplicità strutturale dell'ente, il suo arretrare respingente, in *Urheimlich*. La stranezza del mondo, lo insegna Lynch, non è il sigillo definitivo del reale. Essa riposa sul fondo primigenio, nella dimora primordiale da cui scaturisce ogni familiarità. Il mondo è sia il luogo del *ridicolo sublime*, del grottesco che si unisce misteriosamente all'inquietante, ma anche, e soprattutto, il luogo di una *Heimat* immarcescibile. Questa patria, alla quale l'uomo è destinato, è la coscienza pura, il campo unificato della fisica moderna. L'essere/nulla della meditazione heideggeriana e la coscienza pura cui fa riferimento la meditazione trascendentale praticata da Lynch alludono a un orizzonte della trascendenza in cui il male che intride di sé l'esistenza è a un tempo evidenziato e negato. Questa luce di cui la coscienza di ognuno è scintilla, bagliore, traccia, rivela la sua insondabilità in rari momenti. Pensiamo al finale di *Eraserhead* – il film, a detta di Lynch, più spirituale – a quello di *Fire Walk With Me*, calato nell'immaginario simbolico-estetico cristiano, oppure al lirismo che accompagna la generazione metafisica di Laura Palmer nell'ottavo episodio di *Twin Peaks – The Return*, ai finali poetici di *The Elephant Man* e di *The Straight Story*. In questi frangenti la luce della coscienza pura dà notizia di sé, rivelandosi come mistero abbacinante che non può essere esplicito, ma solo suggerito, mostrato, dalla potenza evocativa delle cifre. Qui l'*Urheimlich*, la dimora di ogni immagine e di ogni vita, il destino verso cui tende ogni esistenza, parla attraverso il linguaggio del cinema, l'unico linguaggio universale, il solo capace di ridestare il nostro sentire più profondo dal torpore generato dalla produzione ipertrofica delle immagini. Nell'epoca del mondo ridotto a immagine¹⁴, a segno incapace di

¹⁴ È la tesi estetico-ontologica di Heidegger. Cfr. M. Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt 1950; tr. it. di P. Chiodi (a cura di), *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

rimandare a un sostrato ontologico-reale, il cinema di Lynch costituisce un'autentica sveglia esistenziale. Esso ci invita a un nuovo tipo di comprensione, una comprensione che coinvolge non solo i nostri concetti, le nostre tassonomie intellettuali, ma l'irriducibilità originaria del nostro sapere intuitivo. La realtà che incontra il nostro sentire più profondo non è un dato, ma un testo suscettibile di infinite interpretazioni¹⁵. La verità, quella verità che in ultimo è l'unità profonda di sé ed assoluto, è una rivelazione inesauribile. Ma tra la verità, la sua trascendenza, e le interpretazioni esistenziali, le prospettive veritative che appartengono alla singolarità di ciascuno, si instaura un vincolo indissolubile. È lo stesso Lynch a porre l'accento su questo tratto ermeneutico del suo *modus operandi* e vivendi quando dice di credere fermamente all'equazione fra mondo e sguardo¹⁶, tra verità e interpretazione. Tra l'interpretazione esistenziale della verità, un'interpretazione che coinvolge il sentire, e la verità in sé si forma un nesso *a-duale*. L'interpretazione esistenziale non è altro dalla trascendenza della verità, ma è il modo attraverso il quale la trascendenza della verità si assolve dalla sua trascendenza e si immanentizza, rendendo dicibile la sua indicibilità. Il buio della sala, per Lynch, è l'unico rituale contemporaneo capace di immergerci nell'orizzonte del sacro, in un silenzio inconsueto, nel quale le diverse interpretazioni esistenziali, le diverse singolarità degli spettatori, generano un tessuto intersoggettivo, una particolare comunione esistenziale. Ogni sguardo sull'essere che il cinema rappresenta non è mistificazione, contraffazione della sua intima verità, ma il modo tramite il quale l'eccedenza del vero si incarna, si dice. Il cinema per Lynch è un'*ontologia dell'inesauribile*¹⁷.

2. Lynch, la mistica e la formatività dell'esistenza

Che cos'è la gestazione creativa per Lynch? Quale idea di arte emerge dalle sue opere? Giustamente è stata sottolineata l'importanza che riveste la meditazione trascendentale nella genesi artistica. L'artista, secondo il Nostro, abbisogna di immergersi nel fondo della coscienza pura, ciò che la mistica indiana chiama *ātman* e che la mistica cristiana, invece, designa

¹⁵ «D: Signor Lynch, il suo film mi è piaciuto davvero tanto e vorrei farle due domande. La prima è: che cos'è la realtà? Lynch: Non ho idea di cosa sia la realtà. Sono certo che, quando lo scoprirò, ne rimarrò sorpreso» D. Lynch, *David Lynch Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2009; tr. it. di F. Graziosi, *Perdersi è meraviglioso. Interviste sul cinema*, a cura di R.A. Barney, minimum fax, Roma 2012, p. 220.

¹⁶ D. Lynch, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, cit., p. 27.

¹⁷ È l'espressione coniata da Luigi Pareyson per definire la sua concezione ermeneutica della verità dell'essere. Cfr. L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, a cura di G. Riconda, Mursia, Milano 1971, p. 11.

come *Grund der Seele*, fondo dell'anima. Non è il dolore, la sua fattualità, a generare il gesto artistico, bensì il suo trascendimento, la sua trasfigurazione. Solo nell'orizzonte della trascendenza, di una trascendenza immanente alla sorgività del sé, è possibile collocarsi nel luogo precipuo dell'arte. Senza il distacco dal proprio io, da quella *Eigenschaft* che in *Mulholland Drive* conduce alla follia di Betty/Diane, l'artista è un clavicembalo tintinnante, incapace di produrre la melodia propria dell'arte. Quella melodia che strappa il tempo alla sua triste monotonia, trasfigurando il suo procedere inesorabile nel luogo di rivelazione dell'eterno.

Il cinema di Lynch, più che essere la traduzione audio-visiva dell'antropologia centrata sull'inconscio di matrice freudiana, è sicuramente il tentativo di rielaborare in maniera creativa la visione *cosmoteandrica*¹⁸ della mistica indiana. L'inconscio, inteso come ricettacolo delle pulsioni rimosse, dei desideri obliati per la loro scabrosità, è solo una dimensione, fra le altre, della totalità soggettiva. Le nevrosi, i disagi psicologici che sfilano sulla scena dell'immaginario lynchano, non sono riconducibili soltanto a traumi di matrice sessuale. Ciò che Lynch tenta di mettere in scena è l'alienazione spirituale, la totale rimozione del Sé e l'intensificazione ipertrofica dell'ego psicologico. L'itinerario dell'agente Cooper e di Laura Palmer non ricalca soltanto il mito di Orfeo, ma il percorso soteriologico di ogni uomo, il quale, sprovvisto della verità, dell'esperienza dell'illuminazione, vaga nella rete illusoria di *Māyā*, nella fantasmagoria del proprio desiderio egoico. La domanda che attraversa l'ultima grande opera di Lynch, il suo testamento estetico e spirituale, *Twin Peaks – The Return*, riguarda il principio di tutta la realtà. Riecheggiando Chuang-tzu¹⁹, Lynch descrive la condizione di gettatezza dell'umanità. Ognuno è come il sognatore che vive e sogna dentro al sogno. Ognuno vaga nella trama illusoria della propria esistenza, chiedendosi chi sia il sognatore, la fonte da cui scaturisce tutta l'esperienza del mondo. Questa domanda è la stessa domanda che il giovane Ramana Maharshi, uno dei mistici più importanti della tradizione indiana, si pose allorché, all'età di sedici anni, visse un'esperienza di destrutturazione radicale del senso della sua esistenza, una *situazione-limite* in cui gli si fece innanzi il senso di una morte imminente. Questa esperienza, che si potrebbe facilmente derubricare

¹⁸ *Cosmoteandrica* è l'essenza stessa del cammino spirituale così come è inteso da Panikkar, il quale ha introdotto il neologismo nel lessico filosofico contemporaneo. Il cosmo, l'uomo e il divino non sono tre enti, ma il ritmo triadico di un'unica realtà. La mistica non è, allora, l'esperienza di visioni estatiche, soprannaturali, ma l'esperienza integrale della realtà, la realizzazione del ritmo trinitario che intride di sé ogni momento e ogni ente. Cfr. R. Panikkar, *Mistica e spiritualità. Vol. II: Spiritualità. Il cammino della vita*, a cura di M. C. Pavan, Jaka Book, Milano 2011.

¹⁹ *Chuang-Tzu*, Gallimard, Parigi 1969; tr. it. di C. Laurenti, C. Leverd, *Chuang-Tzu*, a cura di Liou Kia-Hway, Adelphi, Milano 1982.

come un comunissimo attacco di panico, fu, invece, l'occasione per rivolgere lo sguardo su di sé, sulla propria realtà interiore. Egli si stese sul letto, in attesa del momento supremo, chiedendosi se con l'estinzione del corpo scomparisse anche quella luce della coscienza che si chiede della morte e della vita di sé e di tutte le cose. Mentre la morte incombeva, il Sé, la sua luce imperitura, diradò le tenebre dello spavento supremo. Dopo siffatta esperienza, egli restò in uno stato di immersione profonda, sperimentando l'assoluto trascendimento dell'ego, l'unità indissolubile col principio eterno che intride di sé tutte le cose. Egli, in una raccolta di scritti che condensano le sue direttive spirituali, scrive:

Conoscere il proprio sé è conoscere Dio. Immaginare una divinità separata e meditare su di essa senza conoscere il proprio Sé che medita, viene paragonato dai grandi all'atto di misurare la propria ombra con il proprio piede, o di cercare una banale conchiglia dopo aver gettato la gemma inestimabile che già si possedeva.²⁰

L'esperienza del Sé è l'esperienza dell'adualità tra Sé e l'Assoluto. Crede che l'Assoluto sia altro dal Sé significa ricadere nei dualismi dell'ego psicologico. Dio, la Realtà assoluta, non è un ente, un oggetto trascendente, posto al di là del mondo, ma la sostanza più intima del nostro esserci. È questa intimità la vera trascendenza, il sognatore posto a fondamento di tutti i sogni soggettivi descritti da Lynch. Come Ramana Maharshi, egli sostiene che tutta l'educazione deve poggiare sulla conoscenza esperienziale della *coscienza pura*²¹, dal momento che la comprensione intellettuale della propria interiorità è insufficiente. Soltanto la meditazione, in quanto sapere metodico in prima persona, può aiutarci a sondare la profondità della nostra coscienza. La scienza occidentale, imperniata sull'oggettivazione integrale dell'essere, riduce il principio coscienziale, lo sguardo posto a fondamento di ogni sguardo sensibile, a cosa fra le cose. Essa, sostanzialmente, tratta l'interno come se fosse un esterno, il soggetto come se fosse un oggetto.

Anche la psicanalisi, ripudiata da Lynch per il suo determinismo, presenta una visione riduzionista dell'umano. L'unico indirizzo psicologico capace di restituire la stratificazione dell'umano avallata da Lynch e

²⁰ R. Maharshi, *The collected works of Sri Ramana Maharshi*, Weiser Books, New York 1959; tr. it. di M. Mingotti (a cura di), *Opere*, Astrolabio Ubaldini Editore, Roma 2012, p. 38. L'esperienza occorsa a Maharishi Yogi, il maestro di Lynch, pur differendo da quella di Ramana, sostiene lo stesso. Il Sé è l'approdo ultimo dell'esperienza spirituale, la verità ultima che libera dall'allucinazione egoica. Cfr. M. Yogi Maharishi, *Science of being and art of living*, International SRM Publications, London 1966; tr. it. di G. Fiandri (a cura di), *La scienza dell'essere e l'arte di vivere*, Astrolabio Ubaldini Editore, Roma 1970.

²¹ D. Lynch, *In acque profonde. Meditazione e creatività*, cit., pp. 185-188.

dall'antropologia tripartita della mistica indiana è la psicosintesi di Assagioli²². Essa individua l'uomo nei suoi aspetti biologici, psicologici e spirituali. Il modello delineato da Assagioli, infatti, è costituito da un *inconscio inferiore*, identificabile grossomodo con l'inconscio di matrice freudiana; un *inconscio medio*, nel quale stazionano gli elementi inconsci deputati a trapassare più facilmente nella coscienza; un *inconscio collettivo*, sede degli archetipi, dei miti, e dei simboli; un *inconscio superiore*, nel quale affiorano i valori spirituali, le intuizioni artistiche, scientifiche, gli slanci etici. Questa dimensione dell'umano trascende i limiti dell'io empirico: è una dimensione transpersonale, spirituale, che sovente resta latente. L'obiettivo della psicosintesi è quello di ridestarla.

L'ovoide, il diagramma psicologico messo a punto da Assagioli, pone al centro l'io e alla sua estremità il Sé, l'*ātman*. L'io tende a identificarsi con i suoi contenuti coscienziali – pensieri, desideri, volizioni etc. –, il Sé, invece, è immutabile e indipendente dall'accidentalità dei contenuti coscienziali che avvincono l'egoità. L'obiettivo della psicosintesi è la *dis-identificazione* dell'io, il suo ricongiungimento alla realtà transpersonale del Sé. La nientificazione di ogni identificazione determinata e dunque relativa del mio esserci è un processo di progressivo distacco dall'io. Come insegna Meister Eckhart²³, l'autentico sapere è il triplice distacco dall'avere – *nichts haben* – dal volere – *nichts wollen* – e dal sapere stesso – *nichts wissen*. Chi non fa il vuoto *di e in sé* stesso, non può conoscere l'abisso della *Gottheit*, non riesce ad esperire l'identità fra il *Grund der Seele* e l'*Abgrund* dell'Uno, del Dio *sine modis*, al di là di ogni cifra e categoria. La storia di Joseph Merrick, il protagonista di *The Elephant Man*, interpretato da un sontuoso John Hurt, è la storia di un uomo che, faticosamente, trascende l'immagine della propria deformità fisica e di quella deformità che la spietatezza dell'*uomo-massa* ha proiettato su di

²² R. Assagioli, *The act of will*, The Viking Press, New York 1973; tr. it. di M.L. Girelli (a cura di), *L'atto di volontà*, Astrolabio Ubaldini Editore, Roma 1977, p. 19.

²³ Cfr. Il sermone *Quasi vas auri solidum* in Meister Eckhart, *La nobiltà dello spirito*, a cura di M. Vannini, SE, Milano 2016, p. 158. Il *Grund* di sé è il punto infinitesimale dell'anima che non è soggetto al tempo e allo spazio, la luce interiore che trascende l'intelletto e la volontà. Essendo privo di determinazioni, assolutamente semplice, è *nulla*, come nulla è l'Uno, la *Gottheit* che si oppone al *Gott* in relazione alle creature. Nell'ambito della filosofia classica tedesca, Fichte, seguito da Schelling ed Hegel, è stato il primo ad ereditare la lezione eckhartiana, ponendo al centro della sua *Wissenschaftslehre* la differenza tra l'*io divisibile* e l'*io puro* – *Icheit*. L'io puro, come il *Grund der Seele*, l'*ātman*, la *coscienza pura* evocata da Lynch, è la radicale soppressione di qualsiasi residuo individualistico e soggettivistico. L'io puro non è l'io creatore che ingloba in sé tutta la realtà. Esso, all'opposto, è l'immagine dell'Assoluto, della Vita, dell'esistenza, la concrezione di una realtà universale. Cfr. J.G. Fichte, *Wissenschaftslehre 1804* (1804), Vittorio Klostermann, Frankfurt 1966; tr. it. di M.V. D'Alfonso (a cura di), *Dottrina della scienza. Seconda esposizione del 1804*, Guerini e Associati, Milano 2000.

lui. La sua evoluzione narrativa ed esistenziale è un progressivo processo di disidentificazione da un io reificato da una società che aborre la diversità, la singolarità di ciascuno. La sua storia è l'elogio dell'irriducibile e inviolabile dignità umana, ma soprattutto il racconto della biforcazione tra io empirico e Sé. Il nostro io esteriore, il nostro volto, non racchiude l'infinità che deborda dalla luce del nostro sguardo, quella luce che riflette la luce del Sé: «l'acqua scorre, il vento soffia, la nuvola fugge, il cuore batte. Niente morirà mai». Tutto muta, tutto si decompone, ma la luce infinita e abissale del Sé, del *Grund der Seele*, è inestinguibile. Di questa luce eterna, indistruttibile, noi siamo scintilla, sogno.

Oltre alla connessione tra esperienza mistica ed esperienza estetica, in Lynch si fa largo una fenomenologia dell'esperienza artistica che lo approssima alla teoria della formatività tematizzata dal filosofo torinese Luigi Pareyson²⁴. Per Lynch, l'artista non crea soltanto per tradurre nel linguaggio cinematografico una *Weltanschauung* preesistente. Il processo creativo non è eterodiretto, ma è il libero flusso delle idee che vagano per frammenti. Queste idee che emergono dal fondo della coscienza pura, che ne additano l'abissalità, sono in vista di una *forma*, di una materia viva formata che è fine in sé. L'atto creativo, in quanto formazione della materia, è senza uno scopo intrinseco alla sua pura formatività. Seguendo implicitamente l'assunto principale attorno al quale ruota l'estetica di Pareyson, Lynch intende l'arte come un formare che, nell'atto singolare, irripetibile, del conferire forma ad una materia, ad una folgorazione eidetica, introduce un nuovo modo di formare. L'artista segue delle regole, una sintassi fondamentale, senza esserne vincolato. Egli è artista solo nella misura in cui conferisce nuovo significato alla grammatica di cui si serve, solo nella misura in cui non la subisce passivamente. Come il poeta, anche il regista si muove nella datità insormontabile della lingua, ma, nell'atto creativo, egli trasfigura la datità, la costrizione della regola, in occasione di libertà, in slancio auto-trascedente. La situatività apparentemente intrascendibile della regola da chiusura claustrofobica si trasforma in possibilità di apertura, nel luogo di intersezione tra singolare e universale, personale e impersonale. Il nuovo modo di formare, infatti, è, a un tempo, espressione del carattere irriducibile della persona dell'artista, atto indisgiungibile dalla sua singolarità e irriproducibilità, e possibilità di costituirsi come norma dell'agire artistico²⁵. L'artista, Lynch ne è la prova, nel suo fare inventa un modo di fare che sintetizza la sua esistenza singolare e la

²⁴ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milano 1991.

²⁵ L. Pareyson, *La mia prospettiva estetica*, in *Problemi dell'estetica I. Teoria*, Mursia, Milano 2009, pp. 137-150. L. Pareyson, *Esistenza e persona* (1950), Genova 1985, pp. 213-226.

pretesa, inaggirabile per l'arte, di eleggere il proprio modo di formare a modello di riferimento dell'atto artistico.

L'equazione lynchana tra arte e vita, testimoniata non solo dai suoi scritti, ma anche dall'ultimo documentario dedicato all'artista, non a caso intitolato *The Art of Life*, non ripropone soltanto la sovrapposizione, fino alla totale identificazione, di vita e arte tipica del romanticismo. La vita è arte non solo perché, come dice Bene, ognuno è chiamato a fare di sé un capolavoro, ma perché ogni aspetto del vivere è intriso di artisticità. Non solo il vivere in sé è arte, materia informe che richiede di essere formata, plasmata dalla nostra esistenza singolare, ma ogni aspetto del vivere, dal più semplice al più grande, richiede un'arte, ossia un formare che, formando, inventa il proprio singolare modo di formare, la propria sintesi di singolarità e universalità, personalità ed esemplarità.

L'opera di Lynch incarna al meglio la formatività integrale di tutta l'esperienza umana. Le sue opere hanno introdotto un nuovo modo di concepire la narrazione cinematografica, il rapporto tra immagine e suono, facendo implodere la sterile distinzione tra cinema d'autore e cinema di genere. Il suo cinema è la radicale controparte della memoria cinefila archivistica, del citazionismo colto. La sua memoria dei classici, da Fleming a Wilder, passando per Fellini e Tati, è fin dal principio assunzione personale, trasfigurazione estetica, sublimazione in qualcosa di inedito, mai visto prima. Il cinema lynchano è l'arte dell'inaudito, dell'inedito, dell'invisibile che tracima dall'orlo del visibile²⁶.

Bibliografia

- Assagioli R., *The act of will*, The Viking Press, New York 1973; tr. it. di M.L. Girelli (a cura di), *L'atto di volontà*, Astrolabio Ubaldini Editore, Roma 1977.
- Bergson H., *Introduction à la métaphysique*, Félix Alcan, Paris 1934; tr. it. di D. Giordano, *Introduzione alla metafisica*, a cura di R. Ronchi, Orthotes, Salerno 2012.
- Bertetto P., *David Lynch*, Marsilio, Venezia 2008.
- Bodei R., *Il baricentro di Nietzsche in Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Catanea O., *Velluto Blu* in P. Bertetto, *David Lynch*, Marsilio, Venezia 2008.
- Chuang-Tzu, *Chuang-Tzu*, Gallimard, Parigi 1969; tr. it. di C. Laurenti, C. Leverd, *Chuang-Tzu*, a cura di Liou Kia-Hway, Adelphi, Milano 1982.
- Deleuze G., *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985; tr. it. di Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017.
- Di Donato M., *Strange Days: viaggio ai confini del cinema*, in P. Bertetto (a cura

²⁶ Un ultimo lavoro biografico, disponibile per i lettori italiani, sulla concezione estetica ed esistenziale lynchana è il seguente: D. Lynch, *Essere artisti*, a cura di M. Borroni, Il Saggiatore, Milano 2023.

- di), *L'interpretazione dei film. Undici capolavori della storia del cinema*, Marsilio, Venezia 2003.
- Fichte J.G., *Wissenschaftslehre 1804* (1804), Vittorio Klostermann, Frankfurt 1966; tr. it. di M.V. D'Alfonso (a cura di), *Dottrina della scienza. Seconda esposizione del 1804*, Guerini e Associati, Milano 2000.
- Freud S., *Das Unheimliche* (1919) in *Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1920*, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1947; tr. it. di Cesare L. Musatti (a cura di), *Il perturbante in L'Io e l'Es e altri scritti. 1917-1923*, Bollati Boringhieri, Torino 1977
- Heidegger M., *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen 1977; tr. it. di F. Volpi (a cura di), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2006.
- Id., *Was ist Metaphysic?* (1929), Vittorio Klostermann, Frankfurt 1949; tr. it. di F. Volpi (a cura di), *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001.
- Id., *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt 1950; tr. it. di P. Chiodi (a cura di), *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- Henry M., *L'essence de la manifestation*, Presses universitaires de France, Paris 1963; tr. it. di G. De Simone (a cura di), *L'essenza della manifestazione*, Orthotes, Salerno 2018.
- Lynch D., Rodley C., *Lynch on Lynch*, Faber and Faber, Londra 2005; tr. it. di M. Borroni, *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita*, a cura di C. Rodley, Il Saggiatore, Milano 2016.
- Lynch D., *Catching the big fish*, TarcherPerigee, New York 2006; tr. it. di M. Pistidda (a cura di), *In acque profonde. Meditazione e creatività*, Mondadori, Milano 2008.
- Id., *David Lynch Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2009; tr. it. di F. Graziosi, *Perdersi è meraviglioso. Interviste sul cinema*, a cura di R.A. Barney, minimum fax, Roma 2012.
- Lynch D., *Essere artisti*, a cura di M. Borroni, Il Saggiatore, Milano 2023.
- James W., *Essays in Radical Empirism*, Longmans, Green, and Co, New York 1912, tr. it. di S. Franzese (a cura di), *Saggi di empirismo radicale*, Quodlibet, Macerata 2009.
- Jaspers K., *Der philosophische glaube anseichts der Offenbarung* (1962), Piper, München-Zürich 1984; tr. it. di F. Costa (a cura di), *La fede filosofica di fronte alla rivelazione*, Longanesi, Milano 1970.
- Maharshi R., *The colleted works of Sri Ramana Maharshi*, Weiser Books, New York 1959; tr. it. di M. Mingotti (a cura di), *Opere*, Astrolabio Ubaldini Editore, Roma 2012.
- Maharishi Yogi M., *Science of being and art of living*, International SRM Publications, London 1966; tr. it. di G. Fiandri (a cura di), *La scienza dell'essere e l'arte di vivere*, Astrolabio Ubaldini Editore, Roma 1970.
- Masullo A., *Filosofie del soggetto e diritto del senso*, Marietti, Genova 2000.
- Id., *Paticità e indifferenza*, il melangolo, Genova 2003.
- Meister Eckhart., *La nobiltà dello spirito*, a cura di M. Vannini, SE, Milano 2016.
- Nietzsche F., *Nachgelassene Fragmente*, de Gruyter, Berlin 1974; tr. it. Di G. Colli, M. Montanari (a cura di) *Frammenti postumi* (1884-1885), Adelphi, Milano 1975.
- Panikkar R., *Mistica e spiritualità. Vol. II: Spiritualità. Il cammino della vita*, a cura di M. C. Pavan, Jaka Book, Milano 2011.

- Pareyson L., *Esistenza e persona* (1950), Genova 1985.
- Id., *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milano 1991.
- Id., *Verità e interpretazione*, a cura di G. Riconda, Mursia, Milano 1971.
- Id., *La mia prospettiva estetica*, in *Problemi dell'estetica I. Teoria*, Mursia, Milano 2009.
- Pierce C.S., *The list of Categories: a Second Essay in Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Pierce*, University of Massachusetts, Amherst 1967; tr. it. di R. Fabbrichesi Leo (a cura di), *Categorie*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Riccer P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000; tr. it. di Daniella Iannotta (a cura di), *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- Sartre J.P., *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938; tr. it. di B. Fonzi (a cura di) *La Nausea*, Einaudi, Torino 2014.
- Scheler M., *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Verlag von Max Niemeyer, Halle 1916, tr. it. di R. Guccinelli (a cura di) *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Bompiani, Milano 2013.
- Wallace D.F., *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: An Essays and Arguments*, Little, Brown and Co., Boston 1997; tr. it. di V. Ostuni, C. Raimo, M. Testa, *Tennis, Tv, Trigonometria, Tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, minimum fax, Roma 2018.
- Walling M., *All roads lead to the Self: Zen Buddhism and David Lynch's Lost Highway* in W.J. Delvin, S. Biderman (a cura di), *The philosophy of David Lynch*, The University of Kentucky, Kentucky 2011.
- Žižek S., *The art of the ridiculous sublime. On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington Press, Washington 2000; tr. it. di D. Cantone, L. Chiesa (a cura di), *Lynch: Il ridicolo sublime*, Mimesis, Milano-Udine 2011.