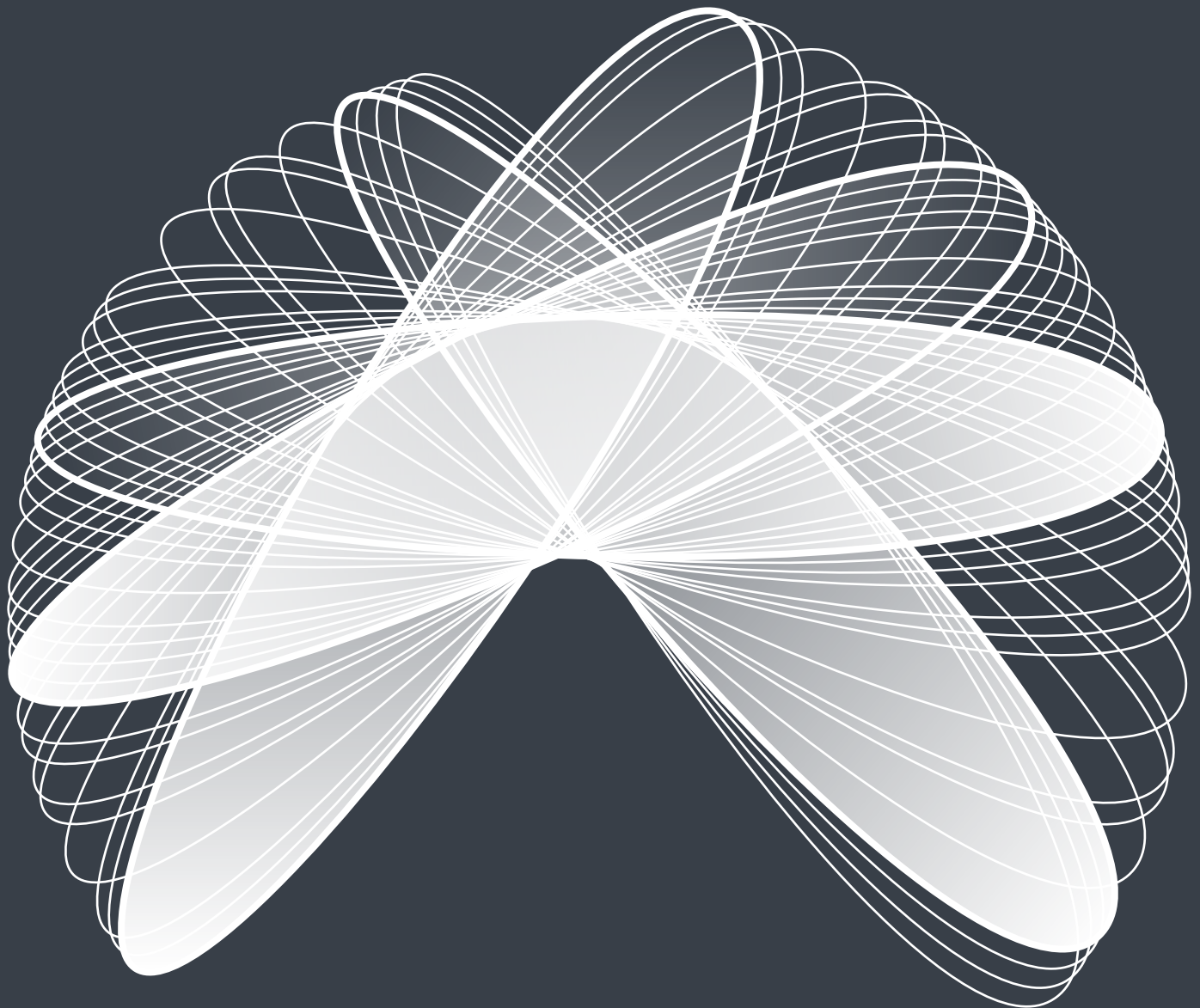


Philosophy
Kitchen #10

Anno 6
Marzo 2019
ISSN: 2385-1945



Filosofia e fantascienza.
Spazi, tempi e mondi altri

Philosophy
Kitchen #10

Anno 6
Marzo 2019
ISSN: 2385-1945



Filosofia e fantascienza.
Spazi, tempi e mondi altri

Filosofia e fantascienza.

Spazi, tempi e mondi altri

4
Filosofia, narrazioni,
media
Antonio Lucci,
Mario Tirino

I. ARCHEOLOGIE DEL FUTURO, GENEALOGIE DEL PRESENTE

9
Altri spazi, in contro-
tempo: letture e visioni
dalle nuove frontiere
della fantascienza
Giovanni De Matteo,
Salvatore Proietti
31

La visione distopica di
Philip K. Dick. Indagine
su *The Man in the High
Castle*: dal romanzo
al processo seriale
Alfonso Amendola
43

L'anno 3000 di Paolo
Mantegazza. L'utopia
scientifica al servizio
del progresso coloniale
Daniele Comberiati
55

Pietra, ferro, fuoco,
ombra: città nere
da Magdeburg a Los(t)
Angeles
Adolfo Fattori

II. UTOPIE, DISTOPIE, ETEROTOPIE: PENSARE SPAZI E TEMPI ALTRI

69
Mondi dentro mondi.
Eterotopie e iperog-
getti nella narrativa
di Kim Stanley
Robinson

Gianluca Didino

82
Note per un'eterotopo-
logia del punk
cibernetico

Lorenzo Palombini

99
Dopo l'utopia. Ipotesi
sul cyborg neoliberista
a partire dalla serie tv
Black Mirror

Matteo Bergamaschi

107
Il fascino indiscreto
del potere. Mondi
regressivi e sopravvi-
venze utopiche

Marina Maestrutti,
Claudio Tondo

III. FILM, ROMANZO, VIDEOGIOCHI, SERIE TELEVISIVE, VIDEOCLIP: MEDIA E STRUMENTI NARRATIVI ALTERNATIVI DELLA RIFLESSIONE FILOSOFICA

125
L'utopia egoista nei
film di David Lynch:
una ribellione contro
i limiti della realtà
Lorenzo Gineprini
133
Doris Lessing oltre
il muro. Catastrofe
e trascendenza
in *Memorie di una
sopravvissuta*
Mario Tirino
148
*Horizon Zero Down
e Detroit Become
Human*: filosofia
dei media, narrazioni
videoludiche
e fantascienza
Antonio Lucci
161
"È così che finisce
il mondo, non già in
un frastuono, ma
in un lungo piagnisteo".
Catastrofe e distopia
nella nuova serialità
narrativa e nell'imma-
ginario videomusicale
Alessandro Alfieri

APPENDICE

177
Utopia e Singolarità
Tecnologica. Una con-
versazione tra un
transumanista e N°44,
primo androide emoti-
vamente avanzato.
DustyEye

III. FILM, ROMANZO, VIDEOGIOCHI, SERIE TELEVISIVE, VIDEOCLIP: MEDIA E STRUMENTI NARRATIVI ALTERNATIVI DELLA RIFLESSIONE FILOSOFICA

125

**L'utopia egoista nei
film di David Lynch:
una ribellione contro
i limiti della realtà**

Lorenzo Gineprini

133

**Doris Lessing oltre
il muro. Catastrofe
e trascendenza
in *Memorie di una
sopravvissuta***

Mario Tirino

148

***Horizon Zero Down
e Detroit Become
Human: filosofia
dei media, narrazioni
videoludiche
e fantascienza***

Antonio Lucci

161

**“È così che finisce
il mondo, non già in
un frastuono, ma in
un lungo piagnisteo”.
Catastrofe e distopia
nella nuova serialità
narrativa e nell'imma-
ginario videomusicale**

Alessandro Alfieri

L'utopia egoista nei film di David Lynch: una ribellione contro i limiti della realtà

Lorenzo Gineprini

The present paper aims to reveal how the subject of utopia is dealt with by the film director David Lynch, with a particular focus on his works *Lost Highway* and *Mulholland Drive*. Fred and Diane, the protagonists of the two movies, in a moment of deep anguish and without seeing any escape from their situation, build, by means of the dream, an alternative world. This utopian creation both criticizes the objective limits of reality and shows alternative paths within it. Through the dream, the two characters not only fantasize a different reality closer to their aspirations and desires (a creation which reminds Bloch's daydream and Bachelard's *rêverie*), but they also create an alternative identity. This alter ego is very far from the typical embodiment of the unconscious evil sides of personality, as theorized for example by Otto Rank in his work *The Doppelgänger*; instead, it is the realization of all the possibilities which the characters could not, or were not able to, actualize. As the creations of new world by science-fiction literature and cinematography, the dreamworlds of Lynch movies, shaped by the character in an act of rebellion against an alienating reality, open new possibilities of existence as well as meaning.

I sogni utopici di *Strade Perdute* e *Mulholland Drive*

È difficile catalogare David Lynch all'interno di uno specifico genere cinematografico. La maggior parte dei critici sostiene che a conferire organicità alla produzione del regista americano non siano né codici formali ripetuti nelle diverse opere né la possibilità di venire ordinata in un genere caratteristico, bensì qualcosa di più vago. Secondo Chris Rodley si tratta di «a specific feeling», ossia «that, that approximathes the sensations and emotional traces of dreams» (1997, IX), mentre Martha Nochimson (1997) ritiene che la continuità tra le opere lynchiane sia data dalla loro resistenza a un'interpretazione strettamente razionale.

In ogni caso raramente Lynch è stato accostato alla fantascienza, fatta eccezione per *Dune*, film che rientra pienamente in questo genere, ma che è sempre stato poco discusso. I contrasti tra Lynch e il produttore Dino De Laurentis impedirono infatti al regista di imprimere la propria direzione artistica al film, al punto che a Lynch non fu concesso il *final cut* in fase di montaggio.¹ Per questo motivo Martha Nochimson sostiene: «it is appropriate to wonder if there really exists a film of *Dune* directed by David Lynch» (1997, 124).

¹ A questo proposito Lynch ha dichiarato «I didn't really feel I had the permission to really make it my own. That was the downfall for me, it was a problem». (Rodley 1997, 120)

Negli altri film del regista americano sono assenti invece gli elementi stilistici tipici della fantascienza, così come il principio portante di questo genere, ossia la creazione di un mondo alternativo che descrive un possibile sviluppo tecnologico, scientifico e socio-politico. Tuttavia è altrettanto evidente che i film di Lynch non si accontentano di mostrare la realtà così com'è, ma condividono con le opere fantascientifiche il desiderio di trascendere i limiti oggettivi del Reale per condurre in un mondo alternativo, un piano di realtà ulteriore.

Lo strumento attraverso cui Lynch apre la superficie monolitica del Reale è il sogno, utilizzato in quasi tutti i suoi film, con particolare intensità nelle due opere che qui intendiamo analizzare: *Strade perdute* (1996) e *Mulholland Drive* (2001). Nel primo film il geloso e insicuro sassofonista Fred Madison uccide la moglie Renee. Entrato in carcere però si trasforma nel giovane e aitante meccanico Pete, cosicché sbalorditi i poliziotti lo liberano. Pete incontra poi Alice, interpretata dalla stessa attrice di Renee ma con una parrucca bionda, e inizia una relazione con lei, mantenuta clandestina poiché Alice è la donna del temibile boss mafioso Mr. Eddy. Quando quest'ultimo scopre la verità e inizia a minacciare e poi inseguire Pete, questo si ritrasforma in Fred e la strada lungo cui sta guidando viene invasa da lampi di luce accecante: sono le scariche della sedia elettrica, che entrano nel sogno di Fred e lo riportano alla realtà, rivelando che Pete è stato solo una creazione della sua fantasia

Mulholland Drive si serve del medesimo meccanismo: Diane, attrice ormai relegata a ruoli secondari, viene lasciata dall'amante Rita, che le preferisce il giovane regista di successo Adam Kesher. Dopo aver pagato un sicario per vendicarsi e uccidere l'ex amante, Diane fugge dalla realtà reinventandosi in sogno come Betty, giovane e vitale ragazza che conquista un ruolo da protagonista appena arrivata a Hollywood, diventa amante della stessa Rita e assiste alle sfortune di Kesher.

Si può dunque notare che questi sogni sono profondamente egoisti, ripiegati sui desideri del soggetto sognante, «una masturbazione che chiude in sé il controllo di un circuito di desiderio» (Basso Fonsali 2006, 424). Si sarebbe

dunque tentati di definirli espressione di un soggetto capitalista talmente individualista da non riuscire nemmeno in sogno ad immaginare qualcosa di diverso dalla massimizzazione del proprio benessere. Eppure, le fantasie dei personaggi lynchiani hanno una potenza creativa superiore ai classici sogni borghesi, che Ernst Bloch definisce come quei sogni incapaci di far «esplodere il mondo dato», ma che si accontentano di collocare il soggetto un po' più in alto nell'ordine esistente, «di tirar fuori qualcosa dal mondo e non cambiarlo» (1959/2005, 41).

Al contrario i sogni dei personaggi di Lynch, pur servendosi come miccia di un bisogno egoistico, fanno saltare in aria la realtà, ne denunciano i limiti attraverso la contrapposizione a un mondo alternativo. Esattamente come nella creazione di utopie o distopie fantascientifiche, anche per il regista americano l'elemento fantastico non è un esercizio di astrazione dal Reale fine a sé stesso, ma è «lo spazio dove si decifra la realtà» (Artibani 2009, 24); o ancora, con le parole di Dottorini, «l'uso del mondo onirico in Lynch non costituisce un allontanamento dal Reale, ma una possibilità in più di penetrare in esso» (2004, 100) e di svolgere una funzione critica. Questo è evidente in *Mulholland Drive*, dove Lynch attacca soprattutto la fantasmagoria di Hollywood, la “fabbrica dei sogni” che in realtà produce solo illusioni tossiche, che hanno avvelenato Diane al punto da costringerla a cercare la propria felicità nell'allucinazione di un'altra esistenza.

La critica del Reale è più sottile ma di respiro più ampio in *Strade perdute*. Nella prima parte del film, quella ambientata nella realtà, Fred e Diane si muovono in «un mondo inabitabile, quasi surreale, enigmatico e astratto» (Carocci 2007, 65), che, come suggerisce Žižek (2011), sembra uscito da una commedia di Beckett o Ionesco. Paradossalmente la seconda parte, il sogno di Fred, è caratterizzata da situazioni più realistiche, da colori vivaci e in generale da un'atmosfera meno inquietante. «La realtà è mostrata come più onirica del mondo stesso» (Carocci 2007, 55) proprio per denunciare il «grigiore asettico desublimato della realtà quotidiana» (Žižek 2011, 23) borghese, così soffocante che per Fred l'unica possibilità per non sentirsi più alienato è una fuga allucinatoria.

Insieme al contenuto critico, il sogno di Lynch si può definire utopico in quanto possiede anche un evidente carattere produttivo. Al contrario del sogno freudiano, «appagamento (camuffato) di un desiderio (represso, rimosso)» (1899/2012, 166), per Lynch quello onirico è il momento in cui il soggetto, consapevole e non sprofondata nell'inconscio, ha la possibilità di plasmare un'intera realtà alternativa, creandola in modo da appagare non soltanto *un* desiderio, bensì di soddisfare tutti i propri bisogni. Un'utopia egoista dunque, che non contiene alcun progetto sociale o politico, ma che, alimentata dall'individualismo, trova la forza di immaginare una realtà diversa da quella presente, in cui il soggetto possa finalmente emanciparsi dall'alienazione.

Il movimento insieme critico e produttivo con cui i sogni dei personaggi lynchiani si allontanano dal Reale, ricorda quello teorizzato da Ernst Bloch riguardo ai sogni ad occhi aperti. Anch'essi sono momenti in cui il soggetto può ridisegnare la realtà con rappresentazioni da lui liberamente scelte, in polemica con la concezione del sogno freudiano in cui il dormiente è trascinato e sopraffatto dalle immagini provenienti dal suo subconscio. Queste fantastiche diurne diventano quindi «immagine guida di ciò che un uomo vorrebbe utopicamente essere o diventare» (Bloch 1959/2005, 107), accuse all'inadeguatezza della realtà e insieme articolazioni di una possibilità differente.

Nel marxista Bloch il germe utopico dei sogni ad occhi aperti consiste nell'idea di un nuovo mondo in cui l'essere umano, libero dall'alienazione, possa

fiorire completamente; mentre in Lynch, come visto, il sogno si concentra semplicemente sull'appagamento del singolo individuo. Tuttavia anche nell'egoistica forza utopica dei sogni lynchiani si può ritrovare il «trascendere senza alcuna trascendenza» (Ivi, 1487) che secondo Bloch è l'unica funzione utopica che l'uomo moderno dovrebbe coltivare, un superamento delle condizioni presenti che non conduce in un regno ultraterreno ma in un mondo differente.

Nei sogni di *Strade perdute* e *Mulholland Drive* il carattere di ribellione ai vincoli oggettivi del Reale ricorda anche la *rêverie* descritta da Gaston Bachelard. L'autore francese sottolinea infatti il senso di appagamento che proviene dalla possibilità di creare durante la *rêverie* «un mondo, il nostro mondo» (1960/2008, 14), una realtà che si avverte come conforme alle proprie esigenze e in cui perciò si smette di sentirsi gettati. Nel suo consapevole rifiuto del mondo reale la fantasticheria è dunque uno dei più profondi e autentici momenti di libertà del soggetto. E proprio questo carattere di libertà dalle leggi della logica e dalle condizioni oggettive è fondamentale per Lynch, che in un'intervista ha chiarito la propria concezione affermando: «When you sleep, you don't control your dream. I like to dive into a dream world that I've made or discovered; a world I choose.» (Rodley 1997, 15)

Anche le grandi narrazioni fantascientifiche risultano di fatto creazioni fantastiche controllate, con un intento critico e una capacità produttiva maggiore rispetto ai sogni individualisti dei personaggi di Lynch, ma in fondo con lo stesso obiettivo: mostrare come la realtà in cui viviamo non sia necessaria e immutabile e aprire spazi di possibilità alternativa.

L'alter ego utopico: concretizzazione di potenzialità inespresse

Come visto anche nel riassunto dei film, i personaggi di Lynch non creano solo un mondo alternativo, ma anche una nuova identità. In *Strade Perdute* il paranoico e impotente Fred diventa l'aitante meccanico Pete, che “vede più figa di una tazza del cesso” (e qui lo sdoppiamento è testimoniato anche dalla presenza di attori diversi nei due ruoli); mentre in *Mulholland Drive* la frustrata attricetta Diane crea come alter ego la sorridente e positiva Betty (entrambe interpretate da una straordinaria Naomi Watts, che muta pelle tra la prima e la seconda parte del film).

Come notato anche da Caccia, nei film di Lynch «la trasformazione di un personaggio nell'altro non implica, come nella tradizione letteraria e cinematografica, l'apparizione di un altro da sé che esplicita e personifica le componenti negative dell'individuo» (2004, 115). Gli alter ego dei personaggi di Lynch sono molto lontani dallo schema classico formalizzato da Otto Rank, secondo cui il *Doppelgänger* sarebbe una «personificazione con vita propria delle pulsioni e delle tendenze sentite come riprovevoli» (1925/2001, 95). Il modello del regista americano sembra avvicinarsi maggiormente a una definizione che Freud suggerisce, senza purtroppo approfondire, nel saggio *Sul Perturbante*:

il sosia [...] può immedesimare anche tutte le possibilità non realizzate che il destino terrebbe in serbo, alla quale la fantasia vuole ancora aggrapparsi, e tutte le aspirazioni dell'Io che, per sfavorevoli circostanze esterne, non riuscirono ad attuarsi (Freud 1919/2015, 288).

Pete e Betty infatti sono due proiezioni delle potenzialità che Fred e Diane non

hanno potuto, o saputo, concretizzare; non incarnazione dei loro lati inconsci, ma attualizzazione del non-ancora-conscio teorizzato da Bloch, manifestazioni di quegli aspetti della personalità che sono rimasti sempre solo a livello potenziale nel soggetto. Ecco perché, a differenza delle opere analizzate da Rank, nei film di Lynch non si arriva mai ad uno scontro tra il personaggio reale e il suo doppio, che rimangono invece separati, non si possono incontrare poiché sono due esistenze parallele scaturite dallo stesso soggetto.

Lynch esplora dunque non solo il mondo delle possibilità oggettive, ossia la creazione di un universo alternativo che corregge la realtà, ma, attraverso la figura di un alter ego utopico, anche di quelle soggettive. Queste potenzialità rimaste latenti nel soggetto sono una parte costitutiva di esso, un aspetto soffocato per troppo tempo da una realtà alienante che ha impedito all'individuo di svilupparsi completamente. Perciò gli alter ego onirici Betty e Pete, «non sono più solo un doppio, ma rappresentano un pattern di possibilità, una gamma di capacità» (Basso Fonsali 2006, 477), un'esplosione delle potenzialità inattuata.

È per questo che l'identità nei film di Lynch appare fluida e instabile: «ogni singolarità in Lynch non è mai assoluta ma sempre aperta al cambiamento, sia come corpo che come identità a sé» (Dottorini 2004, 75). Nella violenza materica della scena di *Strade perdute* in cui Fred si trasforma in Pete è suggerito infatti come Pete non sia solo un'allucinazione astratta, ma una possibilità interiore che Fred partorisce, un elemento costitutivo della sua identità prima abortito e che solo ora viene portato alla luce.

La presenza di questi livelli multipli di personalità costituisce secondo Žižek la principale difficoltà nel dare un'interpretazione convincente e unitaria a molte delle opere di Lynch, infatti «il problema è quello di voler fornire una versione psicologicamente convincente della storia nel tentativo di resistere alla sua spinta sovversiva» (2011, 43). Questa spinta consiste proprio nel rifiuto di presentare il soggetto come confinato nella cella fisica e sociale in cui il destino lo ha collocato, né di accontentarsi di mostrare un alter ego che sia incarnazione dei lati oscuri dell'individuo. Al contrario Lynch propone un'immagine fluida dell'identità, un soggetto che ribolle di potenzialità pronte a esplodere.

Se con la creazione di un mondo onirico alternativo Lynch mette in crisi una visione statica e necessaria della realtà oggettiva, attraverso l'alter ego utopico il regista prosegue questo discorso sul piano soggettivo. Anche l'identità non può essere costretta in una gabbia di significati imposta dal Reale, ma è ricca di potenzialità libere di esplodere solo in sogno. Anche l'alter ego è dunque una figura utopica, che critica quella realtà che aliena e impedisce all'individuo la realizzazione delle sue molteplici potenzialità e al contempo offre a esse una via di sfogo e di concretizzazione.

Un'utopia generata dall'angoscia

Come visto l'utopia egoista dei personaggi lynchiani nasce da un momento di profonda angoscia, dove la realtà si chiude loro intorno senza lasciare altra via di fuga se non il sogno. È un momento in cui al peso della situazione oggettiva si sommano le responsabilità che Fred e Diane avvertono: entrambi hanno infatti ucciso (o fatto uccidere nel caso di Diane) la persona amata poiché essa non ricambiava il loro sentimento. Non potendo più tornare indietro, l'unico spazio di possibilità è confinato in sogno.

Si può dunque parlare di utopia dal momento che il sentimento

generativo di queste fantasie è l'angoscia di fronte a una realtà soffocante e senza vie d'uscita e non la speranza in un cambiamento concreto? Nel *Principio Speranza* Bloch indica proprio nella speranza il sentimento da cui scaturiscono i sogni ad occhi aperti e le utopie capaci di trasformare il mondo. Al principio dell'angoscia di Heidegger, che ha ontologizzato l'*Angst* trasformandola nella «situazione emotiva fondamentale esistenziale» (130), Bloch oppone la speranza come «il più umano di tutti i moti dell'animo» (90), poiché solo l'essere umano ha la capacità di immaginarsi un futuro più luminoso del presente.

Lo stesso Bloch però riserva all'angoscia un ruolo centrale. Nella sua classificazione degli affetti egli distingue tra gli «affetti pieni», quelli rivolti ad un oggetto già esistente, e gli «affetti d'attesa» (88), che non possiedono il loro oggetto bensì devono immaginarlo. I principali affetti d'attesa sono proprio l'angoscia e la speranza, entrambi contraddistinti da un «carattere anticipatorio» che gli permette di estendersi «oltre la datità disponibile» del mondo oggettivo per rivolgersi al «non-ancora», a ciò che «obbiettivamente non c'è ancora stato» (89).

Bloch dunque riconosce all'angoscia la peculiarità di saper superare l'ordine esistente e immaginare un mondo alternativo, di iniziare quantomeno a indicare una direzione per emanciparsi dalla situazione presente. «Ogni barriera, se viene sentita come tale, è già al tempo stesso superata. Infatti, già l'urtarla presuppone, e in germe contiene, un movimento che vada oltre» (510). Un movimento, suggerisce Bloch, incapace di articolarsi con chiarezza, ma che costituisce comunque un primo passo. Non si tratta ancora di un'utopia che nasce dalla *docta spes*, la speranza criticamente fondata che tiene conto dei limiti oggettivi e delle tendenze del Reale, bensì di un'inquietudine che avverte il mondo esterno come un limite e che perciò vuole superarlo.

Da questa inquietudine le allucinazioni di Diane e Fred traggono una forza straziante, poiché i due personaggi, pur animati dal profondo desiderio di cambiare la situazione presente, sembrano consci di essere condannati al fallimento, a urtare contro la barriera della situazione oggettiva e delle responsabilità soggettive. Questa consapevolezza di fondo è ciò che probabilmente rende fin da subito inquietanti per lo spettatore i sogni di Diane e Fred. Malgrado i protagonisti creino un mondo e un'identità conformi ai loro desideri, si percepisce da subito la fragilità di questi universi, si presagisce e teme la fine dell'allucinazione che li farà ripiombare in una quotidianità senza vie d'uscita. Questo senso di soffocante inquietudine è reso in modo commovente da una delle scene più intense di *Mulholland Drive*. Betty (l'alter ego utopico di Diane) e la sua amante Rita si sono recate nel club Silencio, un teatro dove lo spettacolo e la musica dal vivo sono un inganno poiché, come ripete ossessivamente il conduttore, «è tutto registrato, è solo un'illusione». Così, quando la cantante Rebekah Del Rio sviene sul palco mentre sta cantando, la sua voce in playback prosegue e Betty inizia a piangere e tremare, poiché intuisce il carattere illusorio della fantasia in cui sta vivendo, e anche lo spettatore è profondamente emozionato da questa fuga dalla realtà disperata e destinata al fallimento.

Un simile irrompere della realtà nella fantasia si può notare anche nelle scene finali di *Strade perdute*, in cui prima la musica martellante dei Rammstein, poi improvvisi lampi luminosi invadono lo schermo suggerendo che le scariche della sedia elettrica stanno costringendo Fred a uscire dal mondo fantastico per tornare alla realtà. In entrambi i film dunque l'utopia lynchiana è molto lontana dalla perfezione, dalla realizzazione di un mondo idilliaco e sereno. Al contrario

essa è sempre pronta a rovesciarsi in distopia, a venire attraversata da momenti di quell'angoscia che è proprio il suo sentimento generativo. L'aspetto più interessante però è che gli elementi distopici sono quelli reali; il mondo utopico diventa cioè inquietante quando la realtà penetra in esso, contaminando il sogno di un'esistenza migliore di Fred e Diane.

Le utopie dei personaggi di Lynch sono dunque momenti di profondo egoismo, nascono da un'angoscia privata e non hanno l'ambizione di cambiare o migliorare il mondo per tutti. Eppure, in un'epoca capitalista di individui atomizzati in cui pare sempre più complesso immaginarsi un progetto utopico che tenga conto di esigenze eterogenee e sia capace di coinvolgere attraverso il ricorso all'idea del bene comune, l'utopia egoista dei personaggi lynchiani può diventare uno strumento efficace per indicare l'esigenza e al contempo la possibilità di un cambiamento. Pur concentrati sui desideri del singolo, i momenti onirici sono infatti un atto di ribellione, una critica alle condizioni esistenti e alla narrazione di una realtà necessaria. Il sogno è un atto di accusa efficace poiché non si accontenta di un momento distruttivo ma produce un'alternativa. Recuperare la fantasia come strumento utopico e farle prendere forza dal desiderio egoistico di cambiamento diventa quindi un progetto anche politico per imparare a non accontentarsi del già dato.

Bibliografia

- Artibani, M. (2009). *Il cinema del multiple self*. Bologna: inEdition editrice.
- Bachelard, G. (1960/2008). *La poetica della rêverie*. Trad. it. di G. Silvestri Stevan. Bari: Edizioni Dedalo.
- Basso Fonsali, P. (2006). *Interpretazioni tra mondi: il pensiero figurale di David Lynch*. Pisa: Edizioni ETS.
- Bloch, E. (1959/2005). *Il principio speranza*. Trad. it. di E. De Angelis. Milano: Garzanti.
- Caccia, R. (2004)- *David Lynch*. Milano: Il castoro cinema.
- Carocci, E. (2007). *Tormenti ed estasi*. Torino: Lindau.
- Dottorini, D. (2004). *David Lynch: il cinema del sentire*. Genova: Le mani.
- Freud, S. (1899/2012). *L'Interpretazione dei sogni*. Trad. it. di D. Idra. Milano: Mondadori.
- Freud, S. (1919/2015). *Il perturbante* in *Saggi sull'arte, la letteratura, il linguaggio*. Trad. it. di S. Daniele et al. Torino: Bollati Boringhieri.
- Nochimson, M. (1997). *The passion of David Lynch*. Austin: University of Texas Press.
- Rank, O. (1925/2001). *Il doppio: uno studio psicoanalitico*. Trad. it. di F. Bellingacci. Milano: SE.
- Rodley, C. (1997). *Lynch on Lynch*. London: Faber and Faber.
- Žižek, S. (2011). *Lynch: il ridicolo sublime*. Trad. it. di D. Cantone. Milano: Mimesis.



Philosophy Kitchen
Rivista di filosofia contemporanea

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino
tel: +39 011/6708236 cell: +39 348/4081498
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com

Redazione

Giovanni Leghissa — Direttore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Alberto Giustiniano
Carlo Molinar Min
Giulio Piatti
Claudio Tarditi
Nicolò Triacca
Danilo Zagaria

Collaboratori

Lucia Pepe
Sara Zagaria

Progetto grafico

Gabriele Fumero

L'illustrazione di copertina evoca un moto di oscillazione impercettibilmente disarmonico. Il movimento perpetuo e ripetuto suggerito dalle linee si riferisce al limite labile che esiste tra utopia e distopia, e considera il ruolo del caso come parte da considerare nell'esercizio dell'immaginare e descrivere il futuro.

Comitato Scientifico

Tiziana Andina, Alberto Andronico, Giandomenica Becchio, Mauro Carbone, Michele Cometa, Martina Corgnati, Gianluca Cuzzo, Massimo De Carolis, Roberto Esposito, Arnaud François, Carlo Galli, Paolo Heritier, Jean Leclercq, Romano Madera, Giovanni Matteucci, Enrico Pasini, Giangiorgio Pasqualotto, Annamaria Rivera, Claude Romano, Rocco Ronchi, Hans Reiner Sepp, Giacomo Todeschini, Ugo Ugazio, Marta Verginella, Paolo Vignola, Ugo Volli.

