



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://archiviocav.unibg.it/elephant_castle

30 ANNI DITWIN PEAKS

a cura di Jacopo Bulgarini d'Elci, Jacques Dürrenmatt

settembre 2020

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

MATTEO POLLONE

Brutte copie? Imitazioni, parodie e influenze di *Twin Peaks* nella programmazione dei network statunitensi (1990-1997)

Alcuni dicevano che *Wild Palms* aveva qualcosa in comune con *Twin Peaks*. Per me non aveva proprio un tubo in comune con *Twin Peaks*. UN TUBO! E tutte quelle brutte copie che sono venute dopo non ne hanno conservato nemmeno un vago sentore, a mio parere. Malgrado ciò altri ci vedono delle analogie (David Lynch).

Nell'estate del 1997 HBO manda in onda *Oz* (1997-2003), "la prima serie rivoluzionaria dell'epoca [...] che diventò il fondamento per tutto quello che sarebbe venuto dopo" (Sepinwall 2014: 55). Il primo esperimento della rete *premium cable* nel *one-hour drama* è seguito da *The Sopranos* (1999-2007), operazione, per più versi, ancora più radicale e influente. Le due serie si rivelano

importanti successi commerciali [...] e, soprattutto, critici, [...] lodate per l'alta qualità in ogni aspetto della produzione, dalla scrittura alla recitazione. Sono anche riconosciute come innovative, grazie alla drastica demolizione di tabù e censure su violenza, sesso, linguaggio scurrile, temi scottanti, oltre che per un'inedita modalità di storytelling che, senza interruzioni pubblicitarie si avvicina più ai tempi dilatati del cinema che a quelli della televisione broadcast (Brembilla 2018: 66).

In altre parole, con l'entrata di HBO nel mercato del *drama* si segna convenzionalmente l'inizio di una nuova fase della storia delle narrazioni televisive, un punto di rottura con il passato. Pochi mesi prima della messa in onda di *Oz* esce nelle sale americane *Lost Highway*



Fig. 1
Wild Palms (1993).

(*Strade perdute*), settimo lungometraggio di David Lynch che secondo una *fan theory* diffusa in rete (Keeling 2015) ma mai confermata dal regista, sarebbe anche, tra le altre cose, una risposta alla miniserie ABC *Wild Palms* (1993), creata da Bruce Wagner a partire da un suo fumetto e prodotta da questi con Oliver Stone [Fig. 1]. Dopo la chiusura di *Twin Peaks* (1990-1991), ABC avrebbe quindi messo in cantiere un altro prodotto marcatamente 'autorale', concedendo a Wagner e Stone una libertà negata a Lynch e Mark Frost, costretti a venire a patti con il *network* e ad adottare scelte che condannano rapidamente la serie alla chiusura. Soprattutto, *Wild Palms* viene promossa dal *network* come il frutto dell'esperienza acquisita da presunti errori nello sviluppo di *Twin Peaks*:

Durante un tour stampa nel gennaio '93, il nuovo presidente della rete Robert A. Iger [...] svela che la decisione di fare di *Wild Palms* una miniserie è frutto della lezione di *Twin Peaks*. "Twin Peaks sarebbe dovuta durare sette ore", ha detto Iger. "Avrebbe dovuto chiamarsi *Who Killed Laura Palmer?* e avremmo dovuto scoprire l'assassino alla fine della settimana ora. Sarebbe rimasto nella storia come uno degli spettacoli più significativi mai trasmessi su una rete TV" (Pappademas 2013).

Nonostante Wagner dichiarò di essersi ispirato a Lynch in generale più che a *Twin Peaks* in particolare (ibidem), *Wild Palms* appare come uno dei molti *show* che, negli anni Novanta, sfidano le convenzioni televisive consolidate guardando esplicitamente al fulmineo e inaspettato successo di *Twin Peaks*, mutuando da esso temi, atmosfere, ambienti, soluzioni visive e – in alcuni casi – una certa vocazione "d'autore". In queste serie è ricorrente l'irruzione del fantastico

nella quotidianità, la legittimazione sui grandi *network* di atmosfere e immagini *horror*, l'interesse verso la provincia americana e più in generale un tono *quirky*, fino a quel momento usuale solo nell'ambito delle *sitcom*, adottato in opposizione al realismo che caratterizza le più innovative tra le serie di qualità degli anni Ottanta (Thompson 1996: 149-177).

A quarant'anni dalla messa in onda del primo episodio, è ormai consolidato il fatto che le prime due stagioni di *Twin Peaks* abbiano un ruolo fondamentale nell'evoluzione del linguaggio seriale e nell'ampliamento delle possibilità fino a quel momento esplorate da sceneggiatori, registi e produttori televisivi, come largamente analizzata è la ricchissima costellazione transmediale che lo *show* è in grado di generare nei soli quattordici mesi della sua breve vita (Teti 2018: 69-79).

Come è stato in più occasioni notato, la novità principale di *Twin Peaks* è quella di proporsi come un "dramma fortemente serializzato" (Mittel 2017: 58), un'opera che porta all'estremo strategie di scrittura che caratterizzano alcuni ambiziosi prodotti a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. La *sitcom Soap* (*Bolle di sapone*, ABC, 1977-1981), *Hill Street Blues* (*Hill Street giorno e notte*, NBC, 1981-1987) e *St. Elsewhere* (*A cuore aperto*, NBC 1982-1988) sono tra gli *show* che tentano, con alterne fortune, di inserire trame orizzontali su strutture tradizionalmente episodiche. Nel primo caso la serializzazione avviene come parte di un progetto teso a parodizzare i canoni delle soap opera, mentre negli altri due si intreccia a singoli casi di puntata tipici del genere d'appartenenza (il poliziesco nel caso di *Hill Street Blues*, il *medical drama* in quello di *St. Elsewhere*). Ciò che fa *Twin Peaks*, rispetto a questi modelli, è ribaltare il peso delle forze in gioco, invertendo la dominante narrativa: non si tratta più di portare *format* episodici e di genere ben definito verso la *soap opera*, bensì di scrivere e produrre quella che è a tutti gli effetti una *soap opera* all'interno della quale accadono cose che solitamente in quel tipo di racconto non trovano spazio (o lo trovano in misura diversa).

In altre parole, più che a *Hill Street Blues* *Twin Peaks* sarebbe più simile alla *soap* parodica e autoconsapevole *Mary Hartman, Mary*

Hartman (syndication, 1976-1977) o all'*ensemble drama* "privo di appartenenza di genere" (Rossini 2016: 64) *thirtysomething* (ABC, 1987-1991). A dimostrarlo è prima di tutto il modo in cui gli autori trattano l'indagine sulla morte di Laura Palmer. Come è noto, Lynch vorrebbe che il mistero non trovasse una soluzione, laddove Frost, che viene dal team di sceneggiatori di *Hill Street Blues*, è più propenso a una chiusura dell'indagine in tempi brevi. Lynch trasforma dunque il *whodunit* in un ingrediente da *soap*, portandolo a una dilatazione fino a quel momento inedita nel panorama televisivo seriale, nonostante l'autore stesso confessi a Chris Rodley (Lynch 2016: 231) di essersi ispirato a una serie ABC classica come *The Fugitive* (*Il fuggiasco*, 1963-1967), in cui lo scontro tra il protagonista (David Janssen) e l'antagonista (Bill Raisch), il misterioso "uomo da un braccio solo" omaggiato esplicitamente in *Twin Peaks*, è rimandato per quattro stagioni, arrivando finalmente nel corso del centoventesimo e ultimo episodio.

Twin Peaks è quindi uno degli show determinanti nel dimostrare quanto sia possibile allargare il bacino di spettatori di un genere dal target in quel momento ben definito come la *soap opera*. Se guardiamo al palinsesto di Fox, *network* giovane (le trasmissioni prendono il via la sera del 9 ottobre 1986) ed agguerrito che si pone come concorrente diretto delle tre grandi reti generaliste americane (NBC, CBS e ABC), e che proprio in virtù di ciò è più incline a sperimentare, possiamo notare come questa tendenza alla serializzazione sia quasi contemporanea alla messa in onda di *Twin Peaks*: ne sono un esempio la *soap opera* per ragazzi *Beverly Hills, 90210* (1990-2000), creata da Darren Star, e lo spin-off *Melrose Place* (1992-1999).¹

Una filiazione più diretta con *Twin Peaks* va invece cercata in quegli *show* che presentano una commistione dell'aspetto *strange*, di quello *comico* e di quello *trasgressivo* che Menarini (2019: 53-55) definisce le "linee identificative delle prime due stagioni" della serie.

1 Puntando da un lato su racconti pensati per una fascia di pubblico più giovane (quella a cui è rivolta, appunto *Beverly Hills, 90210*) e a operazioni controverse che non troverebbero facilmente spazio all'interno dei programmi della concorrenza (è il caso della serie animata *The Simpsons*, in onda ininterrottamente dal 1989), Fox diviene in breve tempo un marchio sinonimo di qualità e audacia produttiva.



Fig. 2
X-Files, Fox Mulder (David Duchovny) (a sinistra).

Fig. 3
X-Files, Dana Scully (Gillian Anderson) (a destra).

È proprio Fox a proporre, con *X-Files* (1993-2002; 2016-2018), un modello di successo che tiene conto di questi aspetti e di una nuova concezione di racconto televisivo.

In molti degli episodi della serie creata da Chris Carter i due protagonisti, gli agenti dell'FBI Fox Mulder (David Duchovny) [Fig. 2] e Dana Scully (Gillian Anderson) [Fig. 3], arrivano in un luogo che è molto di frequente una zona di provincia, tassello di un'America spesso ignorata dagli *show* televisivi, e – scontrandosi quasi sempre con ritrosie e diffidenze della popolazione locale – portano a termine le indagini arrivando a neutralizzare quello che viene definito il *monster of the week*. In ogni episodio autoconclusivo di *X-Files* sembra quindi ripetersi, in piccolo, ciò che accade in *Twin Peaks*: l'idea che sta alla base del racconto di Lynch e Frost, quella dell'agente federale che fronteggia forze sovranaturali all'interno di una comunità chiusa e piena di segreti, è qui compresso in quarantacinque minuti e ripetuto ogni settimana.

Al di là di queste analogie, sul versante della *continuity X-Files* opera una parziale rinegoziazione del *format* di *Twin Peaks*: alterna infatti blocchi di episodi autoconclusivi ad altri, posti solitamente all'inizio, a un terzo, a due terzi e alla fine di ogni stagione, incaricati di sviluppare una vicenda che, partendo dal passato di Mulder (la cui sorella, Samantha, sarebbe stata rapita dagli alieni), svela progressivamente un complotto che coinvolge parte della stessa agenzia per cui i due

agenti lavorano. L'aggancio biografico è significativo: da un lato permette di giustificare la stranezza di Mulder, un uomo che i colleghi isolano e a cui hanno dato il soprannome di "Spooky", dall'altro intreccia inestricabilmente la vita privata del protagonista a una trama dal sapore fantascientifico, perfettamente in linea con tutte le altre. È solo nel progressivo svelamento dei segreti della famiglia Mulder o nei conflitti e nei lutti che funestano la vita di Scully che in *X-Files* permangono, estremamente diluiti, i motivi della *soap opera* cari invece a Lynch.

Questa tensione tra un modello nuovo di televisione e un *format* più collaudato e rassicurante è parte di un gioco di opposizioni che caratterizza tutta la serie e che si trova incarnato nei due protagonisti. Fox Mulder, l'*outsider* che condivide il nome proprio con quello del canale e diventa di conseguenza una sorta di incarnazione simbolica dei tentativi del *network* di stabilire nuove regole e uscire dai confini marcati dai tre grandi concorrenti, è esplicitamente modellato sull'agente dell'FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan), il protagonista di *Twin Peaks*. Dana Scully, ispirata altrettanto apertamente alla Clarice Starling (Jodie Foster) di *Il silenzio degli innocenti* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), rappresenta invece il polo razionale del duo, l'individuo che ha fiducia nella scienza (è medico) e che non crede negli alieni né tantomeno alle molte stranezze contenute nei file contrassegnati dalla lettera X. Ma la vicinanza con Mulder porta Scully a indagare su casi la cui risoluzione comporta quasi sempre il confronto con elementi indefinibili o spiegabili solo ricorrendo a teorie che sconfinano nel soprannaturale. La donna, così, si convince gradualmente della limitatezza del proprio modo di guardare il mondo, aprendo la mente, di episodio in episodio, al mistero e all'inspiegabile. Questa presa di coscienza sembra quasi costituirsi come un percorso che metaforizza il progressivo allargamento d'orizzonte della serialità televisiva dei primi anni Novanta: in altre parole, modellando il personaggio simbolo della rete (almeno per quanto riguarda la produzione seriale di *fiction*) su Cooper, Carter sembra riconoscere esplicitamente in *Twin Peaks* il punto d'origine della rivoluzione di cui egli stesso fa parte.

Il fatto, poi, che questa rivoluzione passi anche attraverso il ricorso

ai canoni dell'horror (per quanto in questo caso contaminati spesso con la fantascienza) è un altro elemento rivelatore. *Twin Peaks*, infatti, rappresenta anche, tra le molte altre cose, il punto d'arrivo e ripartenza di una produzione televisiva che incamera sempre più spesso temi e atmosfere di questo specifico genere. La grande corsa al *remaking* tipica del cinema americano degli anni Ottanta coinvolge anche la televisione, che nel corso del decennio ripropone il *format* della celebre serie antologica *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964) sia attraverso lo *show* omonimo (CBS 1985-1987; syndication 1988-1989) che in *Amazing Stories* (*Storie incredibili*, 1985-1987), creata da Steven Spielberg per NBC. Si tratta di prodotti che, il più delle volte, mostrano un forte legame con il cinema:² l'horror sembra accettato in tv solo se si presenta come prodotto d'autore, benedetto da padri il cui nome è normalmente associato al grande schermo, come il George A. Romero che sta dietro a *Tales from the Darkside* (*Un salto nel buio*, 1984-1988). Esplicita è la derivazione cinematografica di *Friday the 13th: The Series* (*Venerdì 13*, 1987-1990)³ o di *Freddy's Nightmares*, creata da Wes Craven e andata in onda tra il 1987 e il 1990. Se queste produzioni da un lato dimostrano una maggiore tolleranza nei confronti dell'horror e un innalzamento delle soglie di ciò che è consentito mostrare sulla televisione americana degli anni Ottanta, dall'altro rendono manifesta la diffidenza dei grandi *network* nei confronti di un genere da sempre poco considerato idoneo al piccolo schermo: *Tales from the Darkside*, *Friday the 13th: The Series* e *Freddy's Nightmares*, ad esempio, sono prodotti diffusi in *syndication*, così come il coevo *Monsters* (1988-1991). *The Twilight Zone*, che pure è prodotto dalla CBS, viene ceduto alle reti locali per il primo periodo di programmazione della terza (e ultima) stagione. Contemporaneamente sono anche le tv via cavo a produrre contenuti

2 in *Amazing Stories* non solo troviamo due episodi diretti dallo stesso Spielberg, ma anche puntate firmate Peter Hyams, Clint Eastwood, Martin Scorsese, Paul Bartel, Danny DeVito, Robert Zemeckis o Tobe Hooper; nel nuovo *The Twilight Zone* alcuni dei nomi degli autori coinvolti sono invece quelli dei non meno autorevoli Wes Craven, Robert Downey, William Friedkin, John Milius, Jim McBride e il quasi esordiente Atom Egoyan.

3 Una serie che, pur riprendendone il titolo, in realtà non ha nulla a che vedere con la saga horror inaugurata nel 1980.

horror, più in linea con l'idea di un palinsesto costruito a partire da ciò che i canali generalisti accessibili a tutti non possono mostrare: per fare solo un esempio, *The Hitchhiker* (*I viaggiatori delle tenebre*, 1983-1991), *The Ray Bradbury Theater* (1985-1992) e la prestigiosa *Tales from the Crypt* (*I racconti della cripta*, 1989-1996) vedono tutte la luce sulla rete via cavo premium HBO. Basandosi sullo stesso principio, anche la neonata Fox mette immediatamente in cantiere una serie horror in vista del suo esordio: *Werewolf* (*Le notti del lupo*), creata da Frank Lupo e andata in onda per una sola stagione tra il 1987 e il 1988.

Per quanto l'horror sia solo uno dei molti ingredienti di *Twin Peaks*, nello sfruttare determinati temi e situazioni la serie si pone in piena continuità con la dimensione 'autorale' dell'horror televisivo trasmesso sui grandi network negli anni Ottanta. Contemporaneamente, adattando il genere al format della soap opera, *Twin Peaks* ha il merito di portare temporaneamente l'orrore al di fuori della ghettizzazione del modello antologico che caratterizza tutti i titoli citati (con l'eccezione di *Friday the 13th* e *Werewolf*, comunque privi di una trama orizzontale vera e propria). Di tutte le serie realizzate negli anni immediatamente successivi alla messa in onda di *Twin Peaks* è *American Gothic* (1995-1996), prodotta dalla Renaissance Pictures di Sam Raimi e dalla Universal Worldwide Television per CBS, a porsi come perfetto esempio di come il format lynchano sia stato ripreso e adattato sulla scorta dell'illusione che il genere possa sopportare una più marcata serializzazione. *American Gothic* tenta una fusione di *Twin Peaks* con i toni e le atmosfere di alcuni romanzi di Stephen King, all'epoca all'apice del successo anche in virtù dei molti adattamenti cinematografici e di una altrettanto fortunata serie di trasposizioni televisive inaugurate nel 1990 dalla miniserie *It*.⁴ Ben diversamente da Harry S. Truman (Michael Ontkean), perno morale attorno a cui ruota tutta la vita diurna della cittadina imma-

4 Anticipati di più di un decennio da *Salem's Lot* (CBS, 1979), a partire dal 1990 si susseguono a cadenza quasi annuale adattamenti in forma di miniserie o film televisivi di romanzi di King. Prima della messa in onda di *American Gothic* vengono trasmessi *It* (ABC, 1990), *Sometimes They Come Back* (CBS, 1991), *The Tommyknockers* (ABC, 1993), *The Stand* (1994) e *The Langoliers* (1995).



Fig. 4
American Gothic, Lucas Buck (Gary Cole) (a sinistra).

Fig. 5
American Gothic, Merlyn Temple (Sarah Paulson) (a destra).

ginata da Lynch e Frost, lo sceriffo Lucas Buck (Gary Cole) [Fig. 4], palesemente ispirato a Randall Flagg, villain dai poteri soprannaturali introdotto per la prima volta da King nel romanzo *L'ombra dello scorpione* (*The Stand*, 1978), è invece al centro di un mondo dominato dal male. Anche in *American Gothic* lo showrunner, in questo caso Shaun Cassidy, cerca di mitigare la progressione fortemente serializzata di *Twin Peaks* con il ricorso a elementi propri di un format episodico. Ma se in *X-Files* i due modelli si presentano separatamente, alternati, in questo caso ogni puntata porta avanti la trama orizzontale, che vede Lucas tentare di ingraziarsi il figlio naturale, Caleb Temple (Lucas Black), ostacolato solo dal fantasma della sorella del ragazzo, Merlyn (Sarah Paulson) [Fig. 5], la cui morte, come quella del padre (Sonny Shroyer), si deve proprio allo sceriffo. Anche in *American Gothic*, come in *Twin Peaks* e *X-Files*, troviamo qualcuno venuto da fuori che indaga sui peccati della cittadina; ma non si tratta, in questo caso, di un agente FBI, bensì addirittura di due personaggi, i cui sospetti nei confronti del villain emergono fin da subito. Il primo è un medico, Matt Crower (Jake Weber), la seconda è una giornalista, Gail Emory (Paige Turco), cugina di Caleb, che giunge in città per prendersi cura di lui.

Ciò che ancora la serie a una più tradizionale struttura episodica risiede nei rapporti di Lucas con gli abitanti di Trinity, l'immaginaria città del South Carolina che somiglia a *Twin Peaks* solo nel presentarsi come una realtà di provincia, lontana da grandi centri urbani.

Secondo la tradizione del *southern gothic*, richiamato fin dal titolo della serie, Trinity si presenta come una località priva di qualsiasi *appeal* turistico, e la natura che la circonda fa semplicemente da sfondo, impenetrabile e oscuro, di un luogo presentato al contempo come ordinario e inospitale, dai paesaggi "allineati a un pervasivo senso del grottesco, che ingeriscono e, a volte, rigurgitano la virulenza dei mali dell'umanità" (Sivils 2016, p. 83). In ciascuno dei ventidue episodi vengono presentati nuovi personaggi, tutti legati in qualche modo a Lucas: di puntata in puntata ci si rende conto che egli, non diversamente dal Leland Gaunt di *Cose preziose* (*Needful Things*), romanzo di Stephen King pubblicato nel 1991,⁵ controlla Trinity attraverso una fitta rete di favori, ricatti e accordi che appaiono in tutto e per tutto come patti con il Diavolo. Ne consegue che la comunità presentata in *American Gothic* non è composta da nuclei che interagiscono, come in *Twin Peaks*, bensì funge da risorsa per costruire le singole trame di puntata, mentre il conflitto tra Lucas e i suoi antagonisti, progressivamente neutralizzati, procede di settimana in settimana. Nel finale della serie, anticipato dall'emittente a causa degli scarsi indici d'ascolto,⁶ apparentemente la vittoria del male appare schiacciante: Lucas, una volta neutralizzati sia Matt Crower (che si rivelerà un alcolizzato tormentato dai fantasmi del suo passato e finirà in prigione a due terzi della stagione) che Gail Emory (sedotta dallo sceriffo e passata dalla sua parte) si scontra con lo spettro di Merlyn e riesce a sconfiggerla costringendola a fondere la propria essenza con quella del fratellino [Fig. 6]. Come in *Twin Peaks*, quindi, il male trova il modo di perpetuarsi, sebbene qui ancora più radicalmente. Non solo Lucas ha ora completo potere sul figlio, ma aspetta un altro bambino da Gail. Se *Twin Peaks* terminava con un finale apparentemente lieto, rovesciato nell'ultima scena dalla scoperta che il Cooper uscito dalla Loggia Nera è in realtà un doppel-

⁵ Nel maggio 1996, mentre *American Gothic* è temporaneamente sospesa dopo la messa in onda del dodicesimo episodio, una versione estesa lunga 187 minuti della trasposizione del romanzo di King intitolata anch'essa *Needful Things* (*Cose preziose*, Fraser C. Heston, 1993) viene trasmessa dal canale *basic cable* TBS.

⁶ In tutto vanno in onda diciotto puntate su ventidue. Il basso gradimento degli spettatori si deve in parte anche all'ordine casuale con cui gli episodi vengono trasmessi, rendendo così difficilmente comprensibile la *storyline* principale.

Fig. 6

American Gothic s1e22, *Requiem*.



gänger; così *American Gothic* termina con la vittoria del male, appena mitigata dalla possibilità che la 'fusione' di Merlyn con Caleb possa in futuro compromettere i piani dello sceriffo.

Se si guarda allo schema dei personaggi di *Twin Peaks* stilato da Chion nel 1992, si noterà come in *American Gothic* manchino quasi del tutto quelli "individuati come strani, resi tipici da una caratteristica fisica di comportamento, da vestiti o da accessori-feticcio cui sono sistematicamente associati" (Chion 2000: 123). La serie presenta quindi solo "i personaggi normalmente tipizzati da soap opera o da serie poliziesca, fedeli a un certo ruolo" (ivi: 122), oppure quelli "che posseggono fin da subito o acquistano nel corso della serie una qualità mitica" (ivi: 125). Tra questi ultimi, ovviamente, Lucas, sorta di demone i cui poteri non hanno origini chiare, è costruito in opposizione a Dale Cooper, agente del bene dalle proprietà quasi 'angeliche'.

Se in *American Gothic* il produttore Raimi non è pienamente coinvolto nella realizzazione (non manca, però, un'apparizione di Bruce Campbell, amico e volto ricorrente del suo cinema), la questione dell'autorialità – "e, per estensione, il problema di come questa possa essere messa alla prova dalle strutture ripetitive del *format* televisivo seriale" (Kovacsics 2013: 148) torna prepotentemente in una serie NBC che si rifà appieno agli aspetti *quirky* di *Twin Peaks*. Dietro a *Eerie, Indiana* (*Gli acchiappamostr*, 1991-1993), vi è infatti Joe Dante, un regista che nel corso della sua carriera ha spesso intrecciato i registri dell'horror e della commedia. Dopo aver preso parte a *Ai confini della realtà* (*Twilight Zone: The Movie*, 1983), prodotto da Spielberg, Dante viene da quest'ultimo coinvolto anche in *Amazing Stories* e da CBS nel reboot della serie di Rod Serling.



Fig. 7
Eerie, Indiana s1e18, *Reality Takes a Holiday*.

Se *Twin Peaks* è riuscito a scardinare – non senza pagarne il prezzo – convenzioni e strutture di genere, *Eerie, Indiana*, più esplicitamente parodico, se ne fa apertamente beffe. Marshall Teller (Omri Katz), il ragazzino protagonista, si interroga per tutta la stagione su quale sia la causa delle stranezze della città in cui si è appena trasferito. Come in *Twin Peaks*, anche nella piccola comunità di *Eerie, Indiana* nessuno sembra fare caso alle bizzarrie che quotidianamente si manifestano e alle stramberie che accomunano larga parte degli abitanti. In un finale sorprendente per una serie dedicata a un target in età giovanile, Joe Dante appare nei panni di se stesso [Fig. 7] (nonostante l'episodio, intitolato *Reality Takes a Holiday*, sia in realtà diretto da Ken Kwapis), le scene si rivelano un set televisivo e al ragazzo viene spiegato che non solo la causa di tutte le stranezze a cui ha assistito nel corso dei diciotto episodi precedenti è da ricercarsi nel fatto che egli si muove all'interno di un prodotto di *fiction*, ma che il suo destino, trattandosi dell'ultima puntata, è quello di finire ucciso.⁷ Come è facile immaginare, anche *Eerie, Indiana*, vero e proprio *Twin Peaks* per ragazzi per ambizione e per il modo in cui ripensa i *format* destinati a un pubblico in età scolare, non è inizialmente un grande successo. Ma la moda dell'horror indirizzato ai giovani, che nel corso degli anni Novanta genererà veri e propri fenomeni di culto come il ciclo di romanzi *Goosebumps* (*Piccoli brividi*) di R. L. Stine, inaugurato

7 Per non spazzare eccessivamente gli spettatori, i vertici dell'NBC decidono di non programmare *Reality Takes a Holiday* alla fine della serie, chiudendo così *Eerie, Indiana* con *The Broken Record*, una delle storie meno fantasiose ma più toccanti. La rivelazione conclusiva, quindi, viene derubricata come l'ennesima bizzarria visuta dal personaggio a *Eerie*.

nel 1992 e tutt'ora in corso di pubblicazione⁸, consente alla creatura di José Rivera e Karl Schaefer (Joe Dante, oltre che regista di cinque episodi, figura come *creative consultant*) di essere replicata per alcuni anni (prima su The Disney Channel e poi su Fox Kids) e di generare, nel contempo, un circoscritto ma significativo *franchise* transmediale, che prende forma in un ciclo di romanzi e in una seconda stagione, a metà tra il *reboot* e il *sequel*, intitolata *Eerie, Indiana: The Other Dimension* (Fox Kids, 1998).

Se in *Gremlins 2: The New Batch* (*Gremlins 2: La nuova stirpe*, 1990) i personaggi di Dante si spostano dai sobborghi cari a Spielberg⁹ verso la grande città, il Marshall Teller di *Eerie, Indiana* va nella direzione opposta, passando dal New Jersey (“proprio al di là del fiume rispetto a New York City”) al *midwest* della regione dei grandi laghi. Il monologo recitato da Katz, che apre ogni puntata, esplicita felicemente il senso della serie e, tra le righe, il debito nei confronti di Lynch e Frost:

i miei genitori volevano una vita migliore per me e mia sorella. Quindi ci siamo trasferiti in un posto così sano, così perfettamente pulito, che si può trovare solo in TV. Sfortunatamente, nulla potrebbe essere più lontano dalla verità. Certo, la mia nuova città sembra abbastanza normale... ma guardate di nuovo. Cosa c'è che non va in questo quadro? Il sogno americano diventa realtà, giusto? Sbagliato. Nessuno mi crede, ma questo è il cuore delle stranezze dell'intero pianeta.

8 Una serie televisiva omonima, ispirata al mondo creato da Stine, è coprodotta da Canada e Stati Uniti e trasmessa rispettivamente su YTV e Fox Kids tra il 1995 e il 1998.

9 La Kingston Falls di *Gremlins* (id., 1984) è in realtà il celebre set denominato Courthouse Square, sito negli studi Universal e utilizzato, tra gli altri, anche da Robert Zemeckis per la Hill Valley di *Back to the Future* (*Ritorno al futuro*, 1985). Entrambi i film sono co-prodotti dalla Amblin Entertainment. Per quanto Spielberg non sia coinvolto in prima persona nella serie NBC, il fatto che sia ambientata nello stato dell'Indiana può essere letto come un omaggio alla trilogia interpretata da Harrison Ford. L'intraprendenza e la fame d'avventure di Marshall Teller ricordano peraltro quelle che ritroveremo, un anno dopo, in *The Young Indiana Jones Chronicles* (*Le avventure del giovane Indiana Jones*, ABC, 1992-1993).

Oltre a proporsi come commento ironico alle esternazioni di Cooper, “l’unico a osservare, a odorare, e addirittura a scolpire [...] il paesaggio naturale” salubre di *Twin Peaks* (Mosca 2000: 83), questo prologo rimanda inequivocabilmente non solo a quello *show*, ma per esteso al mondo creato da Lynch a partire da *Blue Velvet* (Velluto blu, 1986). In quel film, che negli Stati Uniti è peraltro classificato come “RATED R”, ovvero vietato ai minori di 17 anni non accompagnati da un adulto, il regista introduce per la prima volta quella rielaborazione di un cliché tipicamente hollywoodiano (la cittadina di provincia accogliente e a misura d’uomo, immersa nel verde e in cui tutti si conoscono e rispettano) che Chion chiama Lynchtown,

una graziosa piccola borgata, tipicamente americana, in mezzo a un oceano di foreste che, forte del suo benessere organizzato e del suo ordine, resiste a un’atmosfera di sconfinato mistero. Una città in cui ci si garantisce contro il vuoto, il sentimento del nero cosmico grazie al piccolo ristorante in cui i giovani si ritrovano per flirtare e grazie al pompiere che saluta dal suo grande camion rosso (Chion 2000: 97).

Proprio alle immagini iniziali di *Blue Velvet*, agli steccati bianchi, ai fiori, agli abitanti cordiali che salutano in macchina si rifà esplicitamente l’incipit di *Eerie, Indiana*. Il punto di vista è quello di Marshall, che la mattina consegna i giornali sfrecciando in bicicletta lungo il paese [Fig. 8] mentre guarda con sospetto un vicinato troppo perfetto per essere vero: uomini che tagliano l’erba in perfetta sincronia, una squadra di giocatori di basket che palleggia al medesimo ritmo, un individuo in vestaglia e occhiali da sole che assomiglia in tutto e per tutto a Elvis Presley (si rivelerà effettivamente lui, più avanti nella serie). Al termine del suo giro, Marshall giunge infine di fronte a una rugginosa insegna con il nome del posto e il numero di abitanti (16661 unità) [Fig. 9]. Il rimando al cartello che dà ai visitatori e agli spettatori il benvenuto a *Twin Peaks* è palese.

Eerie (il termine può essere tradotto come “inquietante”, “spaventoso”, “misterioso”: uno dei molti rimandi espliciti alle atmosfere che la serie presenta) fa dunque il verso alle perturbanti *location* lynchane, ma non è l’unica delle Lynchtown presenti sugli schermi televisivi americani nella prima metà degli anni Novanta. Tra le pri-



Fig. 8
Eerie, Indiana, Marshall Teller (Omri Katz) (in alto a sinistra).

Fig. 9
Eerie, Indiana (1991-1992) (in alto a destra).

Fig. 10
Picket Fences, Jimmy Brock (Tom Skerritt) (in basso a destra).



me creazioni di David E. Kelley, uno dei più influenti autori televisivi degli anni Novanta, *Picket Fences* (*La famiglia Brock*, CBS) è forse la più smaccata delle imitazioni di *Twin Peaks*. Pur senza ricorrere a convenzioni horror o fantascientifiche, la serie mantiene intatta la *quirkiness* del modello ma elimina il protagonista venuto da fuori: ogni episodio ruota infatti attorno alle vicende della famiglia di Jimmy Brock (Tom Skerritt) [Fig. 10], sceriffo di Rome, piccolo centro abitato del Wisconsin, un Harry S. Truman più vecchio (nel momento in cui la serie inizia ha 52 anni), sposato e padre di tre figli. *Picket Fences* mescola abilmente i registri, passando continuamente non solo dal comico al drammatico ma anche da situazioni convenzionali ad “argomenti forti” come la pedofilia, il nazismo, l’omosessualità, la religione e, addirittura, il parricidio” (Del Pozzo 2002: 174), di volta in volta declinati secondo convenzioni differenti. Lo sceriffo Brock, come è ovvio, è impegnato in trame imperniate sulla *detection* tipica del genere *crime*, laddove la moglie Jill (Kathy Baker), dottoressa, porta con sé gli elementi del *medical drama*. L’importanza che nella serie ricopre il tribunale del paese, inoltre, completa con il *legal drama* l’ambiziosa fusione dei principali generi della televisione ame-



Fig. 11
Picket Fences (1992-1996) (a sinistra).

Fig. 12
Picket Fences s1e03, Mr. Dreeb Comes to Town (a destra).

ricana con la soap e il teen dramedy, quest'ultimo dato dalla centralità delle storie personali dei tre figli dello sceriffo: Kimberly (Holly Marie Combs), Matthew (Justin Shenkarow) e Zachary (Adam Wylie). Anche nel caso di *Picket Fences* il debito nei confronti Lynch è immediatamente dichiarato, e trascende il solo *Twin Peaks*: la sigla ci mostra luoghi e personaggi che sembrano una rielaborazione pittorica dell'incipit di *Blue Velvet*, con fiori e steccati bianchi (i picket fences del titolo) del tutto simili a quelli di Lumberton [Fig. 11]. Il pilot, trasmesso il 18 settembre 1992, prende le mosse da una rappresentazione teatrale amatoriale di *Il meraviglioso mago di Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900) di L. Frank Baum, durante la quale l'uomo che interpreta l'omino di latta perde misteriosamente e improvvisamente la vita. Sul palco, i personaggi indossano abiti che si rifanno a quelli della trasposizione cinematografica del 1939 (*The Wizard of Oz*, di Victor Fleming) molto cara a Lynch, che la cita ripetutamente nel suo *Cuore Selvaggio* (*Wild at Heart*, 1990). Ancora più eloquente è l'incipit del terzo episodio (come il primo scritto dallo stesso Kelley), in cui un uomo arriva in paese a bordo di un elefante. Il misterioso individuo è interpretato da Michael J. Anderson [Fig. 12], "The Man from Another Place" nonché uno dei volti più riconoscibili emersi dallo show ABC.

La scelta di coinvolgere parte del cast di *Twin Peaks* è prassi abituale delle serie finora citate. Quasi sempre gli attori sono chiamati a dare corpo a figure del tutto simili a quelle già interpretate per



Fig. 13
Eerie, Indiana, Sergeant Knight (Harry Goaz) (in alto a sinistra).

Fig. 14
X-Files s1e18, Shapes (in alto a destra).

Fig. 15
X-Files, William Scully (Don Davis) (in basso a destra).



Lynch e Frost. In *Eerie, Indiana*, ad esempio, Harry Goaz, il vicesceriffo Andy Brennan di *Twin Peaks*, veste nuovamente, per cinque puntate, i panni del tutore della legge [Fig. 13]. Simile è il caso del vice Hawk di *Twin Peaks*, l'attore nativo americano Michael Horse, che in *Shapes*, diciannovesimo episodio della prima stagione di *X-Files*, è lo sceriffo di Browning, nel Montana, alle prese con leggende indiane e lupi mannari [Fig. 14]. L'elenco potrebbe continuare a lungo, ma vale la pena citare ancora due esempi piuttosto eloquenti, entrambi presenti in *X-Files*: il primo, e più importante, è quello che vede nella parte del *leading man* della serie Fox David Duchovny, che in *Twin Peaks* appare brevemente nei panni (femminili) dell'agente della DEA Denise Bryson; il secondo, altrettanto significativo, riguarda Don Davis, che nel prestare il volto al capitano William Scully, padre della co-protagonista di *X-Files*, Dana Scully, ricorda il maggiore Garland Briggs [Fig. 15].

Picket Fences, contrariamente al modello, finisce per essere un buon successo. La serie produrrà 88 episodi (di cui due crossover con un'altra serie di Kelley: *Chicago Hope* [CBS, 1994-2000]) divisi su quattro stagioni, prima di concludersi nell'aprile del 1996. Ma ancora più fortunato è un altro prodotto che CBS mutua apertamente dal-

lo show di punta della concorrenza: nell'estate del 1990, a un mese e mezzo dalla messa in onda dell'ultimo episodio della prima stagione di *Twin Peaks*, la CBS trasmette, nella stessa fascia oraria (dalle 21 alle 22), *Northern Exposure* (*Un medico tra gli orsi*, 1990-1995).

Ai creatori della serie, Joshua Brand e John Falsey, già autori del citato *St. Elsewhere*, viene chiesto di dare vita a un prodotto che possa riempire un buco nella programmazione estiva del network. Inizialmente, infatti, *Northern Exposure* prevede solo un'unica stagione di otto episodi, che i due sceneggiatori scrivono ispirandosi al successo del momento. Se *Picket Fences* tenterà di sincretizzare gran parte delle convenzioni televisive sotto il segno della *quirkiness*, *Northern Exposure*, definita da Robert Thompson (1996: 160) "a kinder kind of quirky", mutua da *Twin Peaks* soprattutto "la durata delle cose, la tendenza alla continua deriva – in senso zen – del racconto, la struttura aperta che non si preoccupa di concentrare intere puntate su episodi insignificanti", risultando alla fine "ancora più contemplativo e amniotico" del modello (Menarini 2002: 96). Fin dal titolo è infatti evidente il rimando a *Northwest Passage*, il *pilot* di *Twin Peaks* che mostra per la prima volta l'estremo nord dello stato di Washington, al confine con il Canada,¹⁰ in cui la serie è girata. Il protagonista di *Northern Exposure*, Joel Fleischman (Rob Morrow) è un giovane medico di New York finito suo malgrado a esercitare nell'immaginaria cittadina di Cicely, in Alaska. Partendo dalla similarità tra i territori, effettivamente molto affini da un punto di vista paesaggistico, gli autori creano uno dei più celebri omaggi a *Twin Peaks*: nel quinto episodio, *The Russian Flu*, Fleischman si trova con la sua fidanzata, Elaine (Jessica Lundy), in una posizione panoramica da cui si vedono le Snoqualmie Falls, rese celebri proprio dallo show di Lynch e Frost, mentre nell'aria riecheggia il tema *Audrey's Dance* di Angelo Badalamenti e i personaggi sentono un'improvvisa voglia di caffè e torta di ciliegie [Fig. 16].

Il meccanismo del "pesce fuor d'acqua" è declinato in *Northern Exposure* (come del resto in *Eerie, Indiana*) diversamente che in Lynch: se Dale Cooper vive con entusiasmo il suo momentaneo trasferimento nel nordovest degli Stati Uniti, il giovane Marshall e il

.....
 10 *Northwest Passage* è inoltre il titolo di lavorazione di *Twin Peaks*.

Fig. 16

Northern Exposure s1e05, *Russian Flu*.



dottor Fleischman sono invece – almeno all'inizio – piuttosto ostili al luogo che li ospita e ai suoi abitanti. Ma se lo show per ragazzi, nella mezz'ora destinata a ogni episodio, non ha il modo né l'intenzione di sviluppare una trama orizzontale, *Northern Exposure* racconta soprattutto del progressivo abituarsi di Joel alla vita ai confini della wilderness. Come Cooper, anche Fleischman finirà per sentirsi a casa, al punto che, nel momento in cui Rob Morrow decide di lasciare la serie, a metà della sesta stagione, viene deciso di fare intraprendere al suo personaggio un ulteriore viaggio a Nord, verso una meta ancora più lontana dalla *civilization* e a contatto con la natura selvaggia. Sarà proprio l'insostituibilità del protagonista, come ovvio, a decretare la fine dello show: al termine della stagione che ha visto allontanarsi Morrow, *Northern Exposure* chiude con 110 episodi al suo attivo.

Come farà *Picket Fences*, anche *Northern Exposure* rinuncia agli accenti *horror*, prendendo a prestito da *thirtysomething* l'idea di un "gruppo di protagonisti non [...] legato né da vincoli familiari né da uno stesso ambiente lavorativo" (Rossini 2016: 64) ma trasformandolo in un microcosmo abitato da persone inclini a comportarsi estrosamente. In questo caso, però, siamo molto lontani dalla Lynchtown intesa come luogo in cui trovano spazio, accentuate, alcune tipicità americane degne di un quadro di Norman Rockwell. "È a malapena America!", dice Fleischman di Cicely nel settimo episodio della prima stagione. Effettivamente, ciò che Brand e Falsey mutuano da *Twin Peaks* non è tanto il campionato di oggetti, *location* e situazioni di un mondo affascinante perché apparentemente fermo nel tempo, ma piuttosto l'idea di un luogo che soprattutto in virtù del suo collocarsi in prossimità di spazi naturali selvaggi "riveste

un'importanza che va al di là della pura scenografia per assumere una valenza mitica" (Caccia 2000: 81):

Man mano che incontriamo i membri del cast di *Northern Exposure*, scopriamo che la maggior parte di essi è arrivata a Cicely da fuori. I personaggi che impariamo a conoscere nei primi episodi sembrano aver intrapreso un viaggio verso il "nord dell'Alaska" come parte di un percorso e una ricerca interiori. Nonostante le loro intenzioni potrebbero non essere state quelle di stabilirsi a Cicely, ogni viaggio è stato guidato da decisioni volte a soddisfare una necessità interiore di cambiamento o scoperta, oppure il rifiuto di percorrere sentieri già tracciati. In un certo senso, ognuno sembra aver seguito la propria stella e, così facendo, ha ritrovato se stesso (Epes 2008: 47).

Northern Exposure è, tra tutte le serie citate, quella che riprende al meglio il senso di *Twin Peaks* come luogo di *frontiera*. Ma se la soglia che i personaggi di Lynch attraversano è quella tra un mondo ordinario e un'altra dimensione, in *Northern Exposure* ci troviamo di fronte a zone in cui ancora vivono, secondo le loro regole, i nativi americani. La presenza di una percentuale elevata di membri del cast discendenti da varie tribù indiane, normalmente utilizzati solo per serie e film western, si deve certamente alla popolarità che assume il personaggio di Hawk all'interno di *Twin Peaks*. Fin dal secondo episodio di *Northern Exposure*, incentrato su un confronto umano e 'professionale' tra Fleischman e un anziano uomo di medicina indiano, Anku (Frank Salsedo) [Fig. 17], appare chiaro come il tema della serie sia propriamente la messa in discussione dei propri punti fermi, il crollo delle certezze e l'apertura alla complessità di un mondo che si presenta, di puntata in puntata, spiazzante nel modo in cui risponde alle aspettative del protagonista e degli spettatori. Sull'onda dell'inaspettato successo di *Northern Exposure*, l'emittente canadese CBC darà vita, dal 1992, a *North of 60*, una serie ambientata nell'immagineria cittadina di Lynx River, situata nei territori del Nord-Ovest (più specificatamente all'interno della regione della foresta boreale settentrionale subartica) i cui protagonisti sono in larga parte nativi Dene. Dalla quarta stagione, del cast farà parte anche Michael Horse.

Fig. 17
Northern Exposure, Anku (Frank Salsedo).



Northern Exposure e *Picket Fences* vengono rinnovate per più stagioni, tagliando un traguardo, in termini di numero di episodi, che il modello, interrotto dopo trenta puntate, non raggiunge. Secondo Andy Burns

Picket Fences e *Northern Exposure* sono durati in modo significativamente più lungo rispetto a *Twin Peaks*, in gran parte perché entrambe le serie, sebbene in qualche modo simili nei toni alla prima stagione dello *show*, non hanno mai virato verso i territori più oscuri esplorati da *Twin Peaks*. Lo stile visivo non era lo stesso, ma simile era il tono stravagante, rendendo entrambe le serie molto più appetibili per le masse (Burns 2015: 88).

I due prodotti CBS, infatti, non presentano alcuna ricercatezza visiva. Nel corso di una *reunion* del cast di *Northern Exposure*¹¹ uno dei due creatori, Joshua Brand, rivendica apertamente questa scelta, sostenendo come la missione di ogni regista impiegato dallo *show* dovesse essere solamente l'efficacia del racconto. Questo ricorso a uno stile istituzionale è funzionale a un modello narrativo che potremmo definire *character-driven*: è sempre Brand a sottolineare come al centro della sua creatura dovessero esserci soprattutto i primi piani degli attori, ancora più importanti ed espressivi dei maestosi paesaggi dell'Alaska.

Le serie che invece mutuano da *Twin Peaks* le atmosfere horror si caratterizzano per un lavoro sullo stile che cerca di avvicinarsi a modelli cinematografici. A partire almeno da *Miami Vice* (NBC, 1984-1990), creata da Anthony Yerkovich con il fondamentale apporto

¹¹ Visibile qui: <https://youtu.be/aSat6-M7yTQ>.

del produttore esecutivo Michael Mann, l'eccesso stilistico, che John Thornton Caldwell chiama "televisuality", diviene prassi diffusa. A partire dagli anni Novanta "lo stile stesso diviene il soggetto, il significato, se vogliamo, della televisione. Di fatto, l'autoconsapevolezza dello stile diviene così manifesta che può più accuratamente essere descritta come un'attività – al pari di un'esibizione di stile – invece di un look particolare" (Caldwell 1995: 5). L'uso insistito della steadicam in *X-Files*, ad esempio, raggiunge in diverse occasioni punte di vero e proprio virtuosismo tecnico: *Triangle*, il terzo episodio della sesta stagione diretto in prima persona da Chris Carter, è composto da una serie di lunghi piani-sequenza, proponendosi come il punto d'arrivo di un lavoro di ricerca espressiva che a sua volta farà scuola (a partire dal *medical drama* *ER* [NBC, 1994-2009]). Gran parte degli *show* influenzati da *Twin Peaks* partecipano quindi a quel grande cambiamento che Todd Gitlin sintetizza efficacemente quando parla della transizione che dalla tecnica porta allo stile (Gitlin 1983). È sempre Caldwell a ipotizzare una divisione della "televisuality" in due tendenze o, come lui scrive, mondi stilistici (Caldwell 1995, 12): "cinematic" e "videographic". È naturale che i prodotti nati sull'onda del successo di *Twin Peaks* siano collocati, all'interno del suo schema, nella prima zona. In *X-Files* e in *American Gothic*, ad esempio, molte scene sono immerse nell'oscurità, fino ai primi anni Novanta prassi poco convenzionale in prodotti pensati per essere visti in spazi domestici sovente illuminati. In *American Gothic* e *Eerie, Indiana* si riconosce anche nello stile, ad esempio, il contributo di Sam Raimi e Joe Dante, che nei loro film spesso lavorano a una contaminazione del linguaggio cinematografico con quello del fumetto e dell'animazione. Le inquadrature sghembe [Fig. 18], le prospettive insolite [Fig. 19], il ricorso al montaggio invece che al movimento di macchina (se non per i rapidi avvicinamenti ai volti degli attori nei momenti di *pathos*) o l'uso occasionale del grandangolo sono presenti sia nell'uno che nell'altro *show*, anche se in *Eerie, Indiana* è decisamente più marcata una naturale predisposizione alla caricatura [Fig. 20]. Il *pilot* di *American Gothic*, ad esempio, è montato dal premio Oscar Pietro Scalia, laddove *Eerie, Indiana*, più incline, come si è visto, ai toni grotteschi, prende a prestito – per iniziativa dello stesso Dante – non



Fig. 18

American Gothic s1e07, *Meet the Beetles* (in alto a sinistra).

Fig. 19

Eerie, Indiana s1e04, *The Losers* (in alto a sinistra).

Fig. 20

Eerie, Indiana s1e01, *Foreverware* (in basso a destra)



solo lo stile, ma anche il titolo da una collana horror pubblicata dall'EC Comics, la stessa di *Tales from the Crypt*.

In una fase di rinnovamento come è quella descritta, anche le serie che ci appaiono più "classiche", decisamente convenzionali per quanto riguarda la composizione dell'immagine e il linguaggio visivo" (Innocenti, Pescatore 2008: 33), come appunto *Picket Fences* e *Northern Exposure*, partecipano attivamente a questa palingenesi. Prima di tutto, infatti, l'autoconsapevolezza la si ritrova nelle libertà concesse al racconto: in *Picket Fences* sono il brusco accostamento di registri e l'apertura a temi estranei alla serialità televisiva, specie *comedy*; in *Northern Exposure* è il ricorso frequente a scene oniriche, citazioni cinematografiche e televisive o l'occasionale rottura della quarta parete, come nel sesto episodio della seconda stagione in cui, per superare una situazione di stallo, il cast decide di interrompere la scena e passare direttamente a quella successiva. Entrambe, inoltre, lavorano sul progressivo innalzamento della soglia di sospensione dell'incredulità, al punto che riuscire a dare corpo a personaggi con cui il pubblico possa empatizzare diventa un ulteriore virtuosismo. Nonostante le differenze, queste serie si presentano come parte

di un progetto complessivo di rinnovamento, che, come accennato all'inizio, troverà inizialmente piena realizzazione all'interno dei canali *premium cable*: lo dimostra il crossover, parzialmente abortito a causa dell'opposizione dei vertici di CBS, che Chris Carter e David E. Kelley pianificano per i loro *show*. Gli episodi che ne derivano, *Red Museum* (decimo episodio della seconda stagione di *X-Files*, 9 dicembre 1994) e *Away in the Manger* (decimo episodio della terza stagione di *Picket Fences*, 16 dicembre 1994) rafforzano l'idea di un dialogo costante tra autori e produttori nel tentativo di proseguire lungo il sentiero tracciato da *Twin Peaks*.

BIBLIOGRAFIA

- BREMBILLA P. (2018), *It's all connected : l'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Franco Angeli, Milano.
- BURNS A. (2015), *Wrapped in plastic*. Twin Peaks, ECW Press, Toronto.
- CACCIA R. (2000), *David Lynch*, Il Castoro, Milano.
- CALDWELL J.T. (1995), *Televisuality: style, crisis and authority in American television*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- CHION M. (2000), *David Lynch*, Lindau, Torino.
- DEL POZZO D. (2002), *Ai confini della realtà: cinquant'anni di telefilm americani*, Lindau, Torino.
- EPES H. E. (2008), "Going Native in Cicely, Alaska: American Archetypes and Hybridized Identity on Northern Exposure", in FAHY T. (a cura di), *Considering David Chase: Essays on The Rockford Files, Northern Exposure and The Sopranos*, McFarland & Company, Jefferson-London, pp. 46-73.
- GITLIN T. (1983), *Inside Prime Time*, Routledge, Londra-New York.
- INNOCENTIV., PESCATORE G. (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva: storia, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna.
- KOVACSICS V. (2013), "Season I: Joe Dante and Serial Repetition", in BASKAR N., KLINGER G. (a cura di), *Joe Dante*, Sinema, Vienna.
- MENARINI R. (2002), *Il cinema di David Lynch*, Falsopiano, Alessandria.
- Id. (2019), "Brandizzazione e radicalismo estetico in *Twin Peaks*", in DUSI N., BIANCHI C. (a cura di), *David Lynch: mondi intermediali*, Franco Angeli, Milano, pp. 52-58.
- MITTELL J. (2017), *Complex TV: teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Minimum Fax, Roma.
- MOSCA U. (2000), "Curiosando tra l'erba dell'Ovest", in *Garage*, 17, pp. 77-85.
- LYNCH D. (2016), *Io vedo me stesso: la mia arte, il cinema, la vita*, Il saggiaiore, Milano.
- ROSSINI G. (2016), *Le serie TV*, Il Mulino, Bologna.
- SEPINWALL A. (2014), *Telerivoluzione: da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la TV e le forme*

della narrazione, BUR Rizzoli, Milano.

TETI M. (2018), *Twin Peaks: narrazione multimediale ed esperienza di visione*, Mimesis, Milano-Udine.

THOMPSON R. J. (1996), *Television's second golden age: from Hill Street Blues to ER*, Continuum, New York, 1996.

SIVILS M. W. (2016), "Gothic Landscapes of the South", in CASTILLO STREET S., CROW C. L. (a cura di), *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*, Palgrave Macmillan, London, pp. 83-93.

SITOGRAFIA

KEELING J. (2015), *David Lynch's Lost Highway as a commentary on other directors*, <https://www.youtube.com/watch?v=LAI2ehBBw7M>, ultimo accesso 4/09/2020.

PAPPADEMAS A. (2013), "Hollywood Archaeology: Wild Palms", in *Grantland*, <https://grantland.com/features/rediscovering-oliver-stone-wild-palms/>, ultimo accesso 4/09/2020.