

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

SARA TONGIANI

Il doppio come incarnazione del male. Note sulla serialità contemporanea a partire da *Twin Peaks*

Il perturbante e il doppio

Simile a un prodigioso artista rinascimentale, esperto di tecniche e media diversi, David Lynch è regista, pittore, musicista, scrittore, autore di fumetti e di video musicali. Lynch è l'architetto postmoderno di un complesso e personalissimo universo composto da immagini, suoni, atmosfere e ambienti tensivi e liminali, sospesi e contesi fra realtà e sogno, bene e male, luce e ombra. Il suo sguardo sembra insistere incessantemente sulla sfocatura prodotta dalla sovrapposizione delle dimensioni del sogno e della realtà, che si riflette sovente sulla non linearità del racconto e sulla rappresentazione di un mondo incomprensibile, sfuggente ed enigmatico. Si tratta di un universo bizzarro e anomalo, in cui il perturbante prende forma, emergendo dalla raffigurazione apparentemente solida e perfetta della vita di comunità e singoli personaggi, eguali interpreti dell'ideale "american way of life". Nelle opere di Lynch, il perturbante irrompe nella vita ordinaria, presentandosi fra le pieghe del quotidiano, generando terrore e "de-familiarizzando" la società borghese, i suoi luoghi e le sue strutture, rivelandone il lato oscuro. Nel suo cinema e nelle sue opere,¹ Lynch scalfisce, interroga e viola costantemente le immagini: questa persistente manipolazione svela identità segrete e doppie, manifestazioni oscure, fantasmi della mente e fantasie proibite. L'universo così plasmato supera il tradizionale e conosciuto ordine del reale e della realtà per articolarsi in un immaginario proteiforme, instabile

¹ Il riferimento è in particolar modo qui anche ai dipinti di Lynch, per un inquadramento critico si segnala il recente catalogo *Someone is in my House* (Lynch 2018).

e ulteriore, in cui dominano rapporti e regole radicali, inedite e in parte enigmatiche e misteriose (Bertetto 2013, Menarini 2002, Sheen, Davison 2004). Il perturbante, l'invisibile e l'illogico sono fra i temi prediletti da Lynch, allo stesso modo, presenze maligne e sovrannaturali, oscuri doppi ed emblematiche incarnazioni demoniache costituiscono le figure maggiormente utilizzate dal regista, il quale intreccia la dimensione psichica dei personaggi, popolata da paure e desideri, con quella della realtà e del mondo ordinario che essi abitano, rendendo la frizione fra interiore ed esteriore irrimediabilmente segnata da uno scarto inquietante e surreale.

Se da un lato la logica del sogno e la poetica della "visio-narrative" (Skoptsov 2015) sembrano sancire l'instabilità della realtà e l'impossibilità di individuare chiare e definite strutture narrative (Bertetto 2013, Menarini 2002, Malavasi 2008), dall'altro, è proprio tale conubio a permettere a Lynch una riflessione sulle capacità mitopoietiche del cinema, inteso allo stesso tempo quale *medium*, dispositivo narrativo, mondo supplementare e "orizzonte in cui si produce un immaginario che si sostituisce alla realtà" (Bertetto 2013: 14).² La disarticolazione della narrazione lynchiana si rispecchia sovente nella frammentazione dei personaggi e nella rivelazione di dimensioni altre: ormai appare consolidata la tradizione critica che interpreta la poetica e l'estetica di Lynch a partire dalla metafora e dalla figura del doppio, intesi come possibili rivelazioni del perturbante, ovvero dell'ignoto che irrompe nel quotidiano (Sheen, Davison 2004).

Nella progressiva costituzione di questa poetica del perturbante, tesa fra continuità ed evoluzione, le due stagioni degli anni Novanta di *I segreti di Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC 1990-91)³ e l'enigmati-

2 Barbara Creed, a proposito delle opere di Lynch (Creed 2007), ha correttamente enfatizzato il legame con il surrealismo, soffermandosi in particolare sulle prassi narrative, sui temi, sui motivi e sulle figure che dalla storia dell'avanguardia arrivano al cinema contemporaneo, e che nel caso di Lynch ricorrono, trascendendo i limiti di un singolo film o di un dipinto, affrescando infine una sorta di vasto e infinito "puzzle" (Buckland 2009), una costruzione visiva da comporre e interrogare, un'opera che da un lato sfida e abbandona le tradizionali logiche dello *storytelling* (Thompson 2003), e dall'altro sorprende e confonde lo spettatore.

3 Sulla paternità dell'opera e sulle vicissitudini della serie si segnalano Peltier 1993, Teti 2018.

co *Fuoco cammina con me* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) rappresentano l'avvio dell'esplorazione del familiare e dell'estraneo, del possibile e dell'invisibile e della potenza delle immagini e dei suoni che tali universi accolgono e rivelano, indicando una sorta di cammino iniziatico, percorso allo stesso tempo da personaggi e spettatori. Simboli, forze misteriose, principi filosofici, rituali arcaici, personaggi scissi, doppi, identità mutevoli e instabili, possessioni malvagie, immagini disturbanti, suoni originari, archetipici e stranianti, sogni, allucinazioni e morte: questi elementi caratterizzano il regno del perturbante costruito a partire e oltre *I segreti di Twin Peaks* e dalla dialettica che fra questo "ciclo" e le altre opere di Lynch incessantemente si instaura, perdurando nel tempo. In particolare, la metafora del doppio e poi la figura del doppio inteso come incarnazione del male, di desideri e pulsioni proibite e inconfessabili, rappresentano le strutture sostanziali de *I segreti di Twin Peaks*, che provocano allo stesso tempo un senso di fascinazione e repulsione. Se da un lato, il cinema e l'arte di Lynch si avvalgono di immagini, personaggi, luoghi e suoni che richiamano e derivano dal cinema di genere, quello noir e horror; dall'altro l'essenza del perturbante ne *I segreti di Twin Peaks* emerge dal consueto, dall'usuale e conosciuto, dagli elementi naturali (gli alberi, il bosco, i gufi) e da figure solo in apparenza rassicuranti (il padre, il vicino di casa, il poliziotto).

Criticamente e storicamente riconosciuta come spazio eccezionale in cui Lynch sperimenta ed esprime compiutamente o in *nuce* temi e figure della propria poetica, *I segreti di Twin Peaks* rappresenta anche una tappa fondamentale e imprescindibile per lo sviluppo della *quality tv* (McCabe, Akass 2007; Thompson 1997) e dell'approccio allo studio della serialità stessa (Innocenti, Pescatore 2008; Mittell 2015; Sepinwall 2013),⁴ ma soprattutto, nell'economia di questo saggio, per la costruzione di una poetica del perturbante e del doppio. Le due stagioni degli anni Novanta discutono i codici narrativi, proponendo un prodotto televisivo *sui generis* in cui il melodramma

4 *Twin Peaks*, sin dal suo primissimo apparire, è stata accolta e percepita come un fenomeno transnazionale e un evento in grado di produrre un rinnovamento epocale e significativo sul sistema e sulla produzione televisiva, si veda a questo proposito Rodman 1983.



Fig. 1
Dale Cooper nella Stanza Rossa, *I segreti di Twin Peaks*, 2x22, *Oltre la vita e la morte*.

si sostiene attraverso gli elementi dell'horror; mentre l'atmosfera surreale scaturisce da luoghi, persone e situazioni apparentemente comuni e ordinari. In questo contesto visivo e linguistico irrompe la manifestazione estetica del perturbante, sorretta dalla metafora del doppio, intesa non solo come possibilità della duplicazione e moltiplicazione del sé, bensì come appropriazione, incarnazione e divenire del male. Malgrado il peso dell'autorialità di Lynch⁵ rischi sin dal suo primo apparire di intaccare l'ibridazione coraggiosa condotta da *I segreti di Twin Peaks*, il successo della serie riecheggia nella domanda che apre la narrazione, che viene costantemente rilanciata come *slogan* promozionale dalla ABC: "Chi ha ucciso Laura Palmer?". Risolvere il mistero, "chiudere" l'inchiesta investigativa sulla morte di Laura, rispondendo dunque a questa iniziale domanda, significa per Dale Cooper (K. MacLachlan) intraprendere un viaggio iniziatico complesso e indecifrabile, seguendo un cammino di conoscenza del bene e del male, che si tramuta infine in una compiuta discesa agli inferi.⁶ Il viaggio dell'eroe, del prescelto, dell'uomo moralmente impeccabile approda infine alla Loggia Nera [Fig. 1], limite estremo, passaggio fra mondi, in cui il tempo si presenta in un *continuum* indecifrabile, mentre le leggi della fisica collassano: i corpi si muovono a fatica, la gravità viene annullata e una tazza di caffè attraversa in

5 Si rimanda a una serie di testi che si occupano parallelamente del concetto di autore nella serialità contemporanea e del caso di Lynch e della collaborazione con Mark Frost: Dusi, Bianchi 2019; Lavery 1995; Mittell 2015; Teti 2018.

6 Il riferimento è al finale della seconda stagione e del "ciclo" *Twin Peaks*: si tratta nella versione italiana dell'episodio 2x22, noto anche con il titolo *Oltre la vita e la morte*.

pochi secondi tutti i passaggi di stadio della materia. Eletto, prescelto, consapevole di sé e del mondo, Cooper rimane intrappolato nella Stanza Rossa, anticamera della Loggia: l'eroe si perde, arrendendosi allo scontro impari concepito e realizzato da forze oscure, che solo a tratti si rivelano compiutamente e che incessantemente cercano corpi e forme da abitare e plasmare. Ne *I segreti di Twin Peaks*, il doppio malvagio di Leland Palmer (R. Wise) prima e di Cooper dopo abbandona le tradizionali connotazioni letterarie e cinematografiche di tale figura, presentandosi come ideale prototipo di incarnazioni inspiegabili e misteriose che frantumano l'apparente idillio di luoghi, case e famiglie.

Dal doppio all'incarnazione del male

I segreti di Twin Peaks è un eterogeneo *palinsesto* (Genette 1982) in cui si accumulano registri, stili, metafore, prassi e relazioni che svolgono alcune coppie ossimoriche: bene e male, spirituale e corporeo, visibile e invisibile, uno e molteplice. In particolar modo, il doppio, inteso e colto nelle sue declinazioni concrete e metaforiche, si impone come motivo e figura onnipresente: la doppia vita della reginetta del ballo, Laura, è infinitamente raddoppiata dalle vite degli altri personaggi e dei luoghi che essi abitano. Nell'*opening* dell'episodio pilota gli elementi del paesaggio naturale e quelli architettonici rivelano immediatamente la duplice natura di Twin Peaks: le due ciminiere sulla segheria della città, il cartello di benvenuto con le due montagne stilizzate [Fig. 2], gli alberi speculari e le due anatre ai piedi della cascata. Chiude questa prima allusione al doppio il lento movimento di macchina che si avvicina alla splendida Joselyn (J. Chen) intenta a truccarsi davanti a un piccolo specchio da tavolo. Lynch sceglie significativamente di cogliere e restituire il primo personaggio in scena durante il semplice e ordinario sdoppiamento: quello che avviene appunto davanti allo specchio, luogo concreto e metaforico di incontro, scontro e misconoscimento fra l'io e il sé (Lacan 1991).⁷ In questo *incipit* si consuma inoltre la prima sovrapposizione

7 Non avendo lo spazio per affrontare criticamente le implicazioni che derivano dal pensiero e dal "sistema" di Lacan si segnalano: Lacan 1974; Id. 1979; Žižek 2004.



Fig. 2
L'iconico cartello di benvenuto a Twin Peaks, *I segreti di Twin Peaks*, 1x01, *Pilota*.

fra il tema del doppio e quello dello specchio: si tratta di un incrocio antico, che nella serie di Lynch rilancia la percezione dello spazio dello specchio inteso come raddoppiamento asimmetrico e perturbante della realtà (Baudrillard 1979; Guidorizzi 1991).

Se il tema del doppio rappresenta una tradizionale "costante transculturale ricca di implicazioni antropologiche e psicoanalitiche" (Fusillo 2014) presente da tempo immemore nella letteratura, dalla metà del XIX secolo sono prima la fotografia e poi il cinema a insistere sulle possibili forme di raddoppiamento della realtà realizzate in virtù delle potenzialità del *medium* e della tecnica. Il cinema soprattutto subisce l'affascinazione di personaggi doppi, sosia e gemelli, utilizzandoli quali figure necessarie per restituire la frantumazione dell'io (Scandola 1997).

Nell'intera opera di Lynch il tema del doppio e i personaggi doppi ricorrono sovente, assumendo lo statuto e il ruolo di vero e proprio *leitmotiv*, che intensifica il proprio significato nelle singole occorrenze, esattamente come avviene in *I segreti di Twin Peaks*, costruito su una serie di luoghi e personaggi doppi. In molti casi,⁸ il doppio diviene per Lynch veicolo di immersione nel perturbante e nell'ignoto, pensati come spazi di creazione, in cui è possibile rintracciare elementi che appartengono a un altro ordine del reale e

8 In particolare, *Strade Perdute* (*Lost Highway*, 1997), *Mulholland Drive* (*Id.*, 2001) e *Inland Empire* (*Id.*, 2006) sono opere che esplorano idealmente la borgesiana "biforcazione" narrativa sfruttando la metafora e la figura del doppio: si pensi allo scambio fra Fred (B. Pullman) e Pete (B. Getty) e al raddoppiamento Renee/Alice (P. Arquette) in *Strade Perdute*, alla connotazione di "doppio film" di *Mulholland Drive* (Grespi 2008: 239-246; Malavasi 2008: 38-40) e alle doppie possibili vite delle protagoniste Betty/Diane (N. Watts) e Rita/Camilla Rhodes (L. Haring) e ancora alla vera e propria frantumazione di Nikki/Susan (L. Dern) in *Inland Empire*.

in cui si verificano apparizioni più o meno esplicite delle forze del male. Secondo questa prospettiva è dunque possibile riconoscere gli elementi costitutivi di una sorta di un'estetica del perturbante, costellata da fugaci ma puntuali riferimenti al pensiero filosofico e all'interpretazione dei concetti di *Unheimliche* (Jentsch 1906; Freud 1919), *Abjection* (Kristeva 1980) e *Fantastique* (Todorov 1970).

Accanto al soggetto diviso, all'io plurale e a quella "scissione schizoide di Mabuse" da cui origina la tradizione cinematografica del doppio (Bertetto 2008: 35-43), soprattutto ne *I segreti di Twin Peaks* Lynch esplora l'"adesione" alla mente e al corpo degli individui agita da forze sovranaturali. Il doppio diviene in questo caso incarnazione del male e manifestazione concreta di una presenza oltremondana: emblematica a questo proposito la possessione del soggetto agita da Bob (F. Silva), primordiale spirito malvagio, demone *famiglio* della tradizione giudaico-cristiana, figura infernale (Stevenson 1995: 70-81) e personificazione del lato oscuro dell'uomo (Murray 2013: 109-115) che si serve di Leland Palmer (R. Wise), il padre di Laura, per essere nel mondo, perpetrando violenze e delitti indispensabili per la propria sopravvivenza. Lo sdoppiamento e la scissione, in questo caso, non realizzano soltanto la possibilità della compresenza fra il sé e l'altro da sé, bensì diventano vera e propria possessione, che limita le libertà di azione e di pensiero del soggetto. Bob abbandona infatti la dimensione del sogno e dell'allucinazione per agire nel mondo, nel reale, attraverso il corpo di Leland.

Dopo una serie di confuse apparizioni (si pensi al sogno di Cooper, 1x02, e all'identikit fornito da Sarah Palmer (G. Zabriskie), 1x04), Bob si rivela compiutamente nell'episodio intitolato emblematicamente *Lonely Souls*, diretto dallo stesso Lynch (si tratta nella versione italiana dell'episodio 2x07, *Anime Solitarie*), affiorando nello specchio in cui si sta guardando Leland. La sequenza è articolata, ricca di metafore visive e di epifanie sorprendenti e comincia al Roadhouse, dove Cooper sta assistendo alla performance canora, onirica e patinata, di Julee Cruise. Improvvisamente l'atmosfera sembra rarefarsi e il tempo fermarsi. La band svanisce, il palco si svuota per pochi istanti, sino alla materializzazione del Gigante (C. Struycken), il quale si rivolge direttamente a Cooper, avvertendolo per ben due volte: "Attento,



Figg. 3-4

Rispecchiamento fra Leland e Bob, *I segreti di Twin Peaks*, 2x07, *Anime solitarie*.

sta per succedere ancora" ("It is happening again"). Con una soffusa transizione, la scena si sposta repentinamente a casa Palmer: per qualche secondo campeggia in primo piano un giradischi inceppato, poi una sorta di semi-soggettiva straniante si posa sulla spalla sinistra di Leland, in piedi di fronte allo specchio. La macchina da presa stacca nettamente per costruire un classico campo e controcampo fra il soggetto e il riflesso nello specchio, fra il corpo di Leland e la sua immagine, che rivela però, sorprendentemente, Bob: lo sdoppiamento e l'appropriazione demoniaca sono compiute, Leland, o meglio, il suo corpo è una sorta di inerme marionetta, animata dalla volontà di Bob [Figg. 3-4]. Lynch intensifica questa possessione ricorrendo poi alla sovrainpressione dell'immagine di Bob su quella di Leland, per rendere ancora più chiara ed evidente la co-esistenza fra l'essenza del primo e il corpo del secondo. Si consuma dunque in una sequenza sorprendente, dinamica e violenta, la rivelazione dell'identità dell'assassino di Laura, Leland/Bob, tanto attesa dal pubblico. La natura esplicita di questa forza del male viene restituita dall'immagine selvaggia e crudele di Bob, dall'efferatezza degli omicidi perpetrati da Leland/Bob e dalla manifestazione di una presenza che si emancipa dai luoghi oscuri della mente e da quelli insondabili dell'ombra per immergersi e agire nel mondo degli uomini.

Nel prosieguo dell'episodio, dopo aver arrestato Leland e assistito in qualche modo alla sovranaturale esistenza di Bob, a Cooper e allo sceriffo Truman (M. Ontkian) restano però alcune domande e questioni irrisolte e il dubbio che Leland fosse solo un "povero pazzo", mentalmente disturbato e con una personalità dissociata; eppure il

male, l'oscuro "muta forma" Bob, si è rivelato, "mostrandosi" e raccontando la propria storia e origine.

Slavoj Žižek, nella sua lettura dell'opera di Lynch, sfugge al rischio della facile interpretazione costruita sull'opposizione fra il lato oscuro del subconscio e quello luminoso della rettitudine, per sottolineare invece l'identità speculativa e co-originaria di bene e male (Žižek 2011: 24-26). Žižek indica come nella complessa dialettica che si stabilisce fra la natura e la produzione capitalista, il male affiori facilmente, ovunque e in qualunque momento, manifestandosi come il sublime, generando terrore e paura. Se Žižek individua ed esplora gli effetti della manifestazione del male, David Foster Wallace tenta di cogliere da un lato lo spazio fisico e psichico occupato da tale forza e dall'altro il significato della "possessione" nel contesto dell'universo cinematografico di Lynch, insistendo ancora una volta sulla co-originarietà di luce e ombra (Wallace 2011: 304-310). Secondo questa prospettiva, il male è ovunque, "è qui e ora", "pervade" l'ambiente e gli individui (ivi: 306): Wallace in qualche modo riecheggia una battuta de *I segreti di Twin Peaks* e la consapevolezza di alcuni personaggi, secondo i quali: "C'è una sorta di male qui fuori. Qualcosa di strano alberga in questi vecchi alberi. Un'oscurità, una presenza" ("There's a sort of evil out there. Something very, very strange in these old woods... A darkness, a presence", 1x04). I boschi e gli alberi secolari attorno alla cittadina di Twin Peaks diventano allora il luogo fisico e definito in cui si annidano forze e presenze sovranaturali e in cui si consumano e tramandano rituali antichi.

Nel bosco e nell'oscurità si nasconde il varco di accesso per la Loggia Nera, luogo metafisico che accoglie infine, nell'episodio *Beyond Life and Death* (si tratta nell'edizione italiana dell'episodio 2x22, *Oltre la vita e la morte*), l'ultima tappa del viaggio dell'eroe lynchiano. L'agente Cooper approda alla Stanza Rossa, anticamera misteriosa, guidato da una serie di enigmatici segni, indicazioni e avvertimenti. Convinto di riuscire a salvare Annie (H. Graham), Laura e se stesso, affrontando il proprio doppio, copia speculare e malvagia di sé, Cooper intraprende una consapevole discesa agli inferi, entrando in una dimensione in cui Bob, Mike (A. Strobel), il Nano (M. Anderson) e altre creature oltremondane dimostrano il loro potere e la



Fig. 5
Nella Loggia Nera, Bob e il doppio di Cooper, *I segreti di Twin Peaks*, 2x22, *Oltre la vita e la morte*.

loro ferocia sugli uomini. Lo scontro impari si sviluppa attraverso alcuni significativi raddoppiamenti su cui domina l'inseguimento fra Cooper e il suo doppio, che appare sempre al fianco di Bob [Fig. 5]. Andrés Hispano ha analizzato la valenza puramente cinematografica della Stanza Rossa, descrivendo tale spazio come un vero e proprio "campo di battaglia" in cui si incontrano fantasmi (Hispano 1998: 241): lo scontro fra Cooper e il suo doppio ha dunque le caratteristiche di un conflitto, un combattimento che prevede un solo vincitore e che si consuma in una dimensione ultramondana, nettamente separata dalla realtà ma che con essa mantiene un legame inscindibile e misterioso.

Dopo una lunga notte di attesa, lo sceriffo recupera nel bosco il corpo di Cooper, apparentemente sopravvissuto illeso al viaggio nella Loggia. Poco dopo, risvegliandosi nel bagno della stanza d'albergo, Cooper si specchia, cercando forse di ri-conoscersi e ri-trovarsi. Costruita come contrappunto ideale alla sequenza che rivelava la possessione di Leland, la scena finale dell'episodio e della serie mostra Cooper e un'immagine riflessa nello specchio, quella di Bob. Ancora una volta, la forza del male alberga in un corpo, quello di Cooper, trasformandolo in mero strumento e mezzo attraverso cui realizzare le proprie depravazioni. Il ghigno sul volto di Cooper e quel gesto violento e apparentemente ingiustificato con cui si scaglia contro lo specchio sanciscono l'inizio di una nuova fase di sofferenza e dannazione per lo sconfitto agente di polizia. L'eletto Cooper diviene allora un malvagio doppio, un *doppelgänger*:⁹ simile allo specchio in

9 Il termine *doppelgänger* viene introdotto per la prima volta da Jean Paul nel romanzo *Siebenkäs* (1796), in seguito viene percepito e utilizzato (criticamente e teoricamente) come sinonimo di doppio. Il *doppelgänger* può indicare un alter

Fig. 6
Al risveglio nella sua camera, Cooper rompe lo specchio del bagno, frantumando l'immagine di Bob, *I segreti di Twin Peaks*, 2x22, *Oltre la vita e la morte*.



frantumi, anche l'universo de *I Segreti Twin Peaks* sembra sgretolarsi parallelamente all'immagine disturbante di Cooper/Bob [Fig. 6].

Tralasciando la sensazione di spaesamento dello spettatore e il dibattito critico e teorico suscitato da questo finale (Teti 2008; Williams 2015), che risponde pienamente a strategie ibride di "serializzazione" del racconto e della serie (Casetti 1984; Eco 1994), le ultime immagini de *I Segreti Twin Peaks* si cristallizzano in una sorta di oblio senza spazio né tempo, in cui è impossibile determinare quale possa essere il prosieguo delle vite dei personaggi.

A distanza di poco più di venticinque anni, Lynch torna a occuparsi di *Twin Peaks* e dei suoi personaggi, con *Twin Peaks. Il ritorno* (*Twin Peaks: The Return*, Showtime 2017), rispondendo alla promessa, al monito, al criptico messaggio sussurrato da Laura nell'episodio finale del 1991: "Ci rivedremo fra venticinque anni, agente Cooper. Nel frattempo..." ("I'll see you in twenty-five years. Meanwhile..."). Uno degli aspetti maggiormente interessanti di questo ritorno riguarda le figure del doppio e del *doppelgänger*, inteso non soltanto quale doppio oscuro, bensì come vera e propria incarnazione del male: se il finale della seconda stagione aveva plasticamente restituito la possessione di Cooper, *Il ritorno* smaschera la "sostituzione" dell'agente, rimasto intrappolato nell'incertezza spazio-temporale della Stanza Rossa, mentre sulla terra è tornato appunto il suo *doppelgänger* Mr. C., "abitato" da Bob. In *Twin Peaks. Il ritorno* si stagliano dunque due entità distinte: la prima, nella Stanza Rossa, conserva la natura irreprensibile di Cooper, mentre la seconda esaspera quella demoniaca

ego o un doppio identico ma speculare al soggetto, spesso definito "metà oscura" del soggetto stesso. Per un ulteriore approfondimento si segnalano: Esslin 1984; Fusillo 2014, Krauss 1930.

di Bob e agisce nel mondo. Alla semplice ma efficace contrapposizione fra il Cooper buono e quello “posseduto” si aggiunge inoltre una sorta di altro doppio “artificiale”: Doug “Dougie” Jones, creato da Mr. C. per ingannare Cooper e farsi sostituire nella Loggia.¹⁰ Nell'episodio *Il ritorno* (3x08), Cooper viene finalmente liberato dalla Loggia e intraprende un complicato viaggio che dovrebbe riportarlo nel suo corpo originario, quello di Mr. C. al momento controllato da Bob. La strategia del *doppelgänger* devia però Cooper nel corpo di Dougie, che a sua volta viene mandato nella Loggia come scambio, dove viene immediatamente distrutto. Questo contrattimo produce una sorta di nuovo alter ego: Cooper/Dougie, inerte, bonario e incapace di esprimersi in modo appropriato. Estremamente buono e indifeso, Cooper/Dougie esiste in opposizione al terribile Mr. C. ulteriore manifestazione del *tulpa*: forma pensante, incarnazione vitale di un desiderio o di una volontà del soggetto (David-Neel 1929). La dialettica fra l'incarnazione di questo tipo di risolutezza maligna e la parte retta del soggetto, viene enfatizzata proprio da Cooper/Dougie, personaggio indiscutibilmente buono, simile a un folle votato alla chiarezza della luce, un “idiota” che aderisce “magicamente al bene” (Marmo 2017: 547). A tutti gli effetti, dunque, in *Twin Peaks. Il ritorno* la copia della copia è il motore narrativo di un epico e travagliato ritorno a casa, di un viaggio in cui lacanianamente è possibile riconoscere nel Cooper buono l'lo ideale, nel *doppelgänger* quello immaginario, e in Dougie quello simbolico (Lacan 1949; 1966). Se da un lato la rappresentazione visiva delle teorizzazioni di Rank (1914), Freud (1919), e Lacan (1976) sulla discussione dell'lo, dell'identità e della loro possibile moltiplicazione rappresenta una sorta di canonico serbatoio di occorrenze, dall'altro Lynch esplora all'interno della tradizione cinematografica della raffigurazione del doppio e del *doppelgänger* malefico immagini significative e celebri sequenze in cui sedimentano e riemergono emblematiche manifestazioni e incarnazioni di forze oscure.

10 “Qualcuno ti ha fabbricato per uno scopo” (“Someone manufactured you for a purpose”), *Twin Peaks. Il ritorno*, 3x03.

Al di là e oltre *Twin Peaks*

Spartiacque nella storia della serialità contemporanea e ideale capostipite di prodotti che ne raccolgono l'eredità, *I segreti di Twin Peaks* è l'*incipit* di un sogno complesso, il cui grande sognatore, lo stesso Lynch, torna a distanza di oltre venticinque anni con *Twin Peaks. Il ritorno*, che funziona come una sorta di nastro di Möbius, in cui scorrono in un *loop* eterno e incomprensibile l'apparato onirico e quello reale, confusi in una dimensione spazio-temporale spesso enigmatica e oscura. Se il ritorno a casa di Lynch ha in qualche modo completato un lungo viaggio artistico e cinematografico, accolto con meraviglia e stupore da pubblico e critica, è inevitabile però riscontrare ancora oggi, nel vasto panorama della serialità, opere direttamente collegate, ispirate o addirittura plasmate a partire dal modello de *I segreti di Twin Peaks*.

Sarebbero molte le possibilità di analisi, a partire per esempio dal modello inaugurato dall'agente Cooper, ripreso in qualche modo dai personaggi di Fox Mulder (D. Duchovny, *X-Files*, 1993-2008) e Frank Black (L. Henriksen, *Millennium*, 1996-1999), ma limitando la riflessione alle figure del doppio e alla scissione del sé, serie come *Lost* (ABC, 2004-2010) e *Fringe* (2008-2013) sono fra le prime occorrenze della *quality tv* e della seconda *golden age* che dichiarano un debito diretto con *I segreti di Twin Peaks*. Se *Lost* sfruttava la doppia o multipla possibile vita dei protagonisti per costruire un universo narrativo complesso, basato sulle dinamiche del “what if” e “what is” (Mittell 2015) e sull'intreccio fra *flashback* e *flashforward*, la più recente *The Leftovers* (HBO, 2014-2017) si è concentrata invece sull'esplorazione del sé intesa come investigazione del doppio oscuro. Al centro di tale percorso narrativo e figurale si trova il personaggio di Kevin Garvey (J. Theroux), capo della polizia di Mapleton (cittadina in cui è inizialmente ambientata la serie) ed eroe prescelto, eletto e in qualche modo incaricato di intraprendere un viaggio iniziatico di conoscenza del bene e del male. Nel corso delle tre stagioni, Garvey attraversa una serie di epifanie e momenti di improvvisa e profonda comprensione, che si manifestano solitamente nella dimensione privilegiata di temporanea sospensione della *ratio*,

ovvero il sogno e l'allucinazione, sperimentando le conseguenze della "fine del mondo" in un universo speculare e alternativo. Lungo il suo tortuoso percorso, Kevin Garvey si confronta con alcuni alter ego (in particolare: Patti Levin – A. Dowd, e Dean – M. Gaston) e con un doppio oscuro e risoluto.

Scritta da Damon Lindelof e Tom Perrotta, autore del libro omonimo da cui la serie prende avvio,¹¹ *The Leftovers* affronta un evento apocalittico: la sparizione improvvisa, chiamata *Sudden Departure*, del due per cento della popolazione mondiale (ovvero 140 milioni di persone). A differenza di *Lost* (serie con cui *The Leftovers* dialoga a distanza), che si dedicava alla ricerca della verità e tendeva al momento in cui i personaggi, "rinchiusi" nei diversi universi paralleli, avrebbero stracciato il velo di maya che avvolgeva la loro condizione di morte, *The Leftovers* si concentra quasi esclusivamente sulle persone rimaste, lasciate sole dopo quella inspiegabile dipartita, tratteggiando un racconto corale, in cui spicca il personaggio di Kevin Garvey. Soprattutto nel corso della seconda e terza stagione, Kevin diviene suo malgrado figura messianica, protagonista di una postmoderna sacra scrittura, radicata profondamente nelle ambiguità dell'epoca contemporanea, consapevolmente cosciente della necessità di ricostruire il proprio essere-nel-mondo, attraverso l'esplorazione del proprio io e lo scontro con il proprio lato oscuro. Secondo questa prospettiva, Garvey ricorda Cooper: entrambi sono onesti e retti, appartengono alle forze dell'ordine, e si occupano per questo dell'incolumità degli individui e delle loro comunità. Novelli eroi postmoderni, Garvey e Cooper sono inoltre chiamati a intraprendere un viaggio iniziatico, che prevede una vera e propria discesa agli inferi. Se Cooper arriva alla Stanza Rossa e alla Loggia, Garvey è invece costretto a visitare il regno dei morti, a cercare e trovare la morte, per accedere temporaneamente a dimensioni ultramondane. Nell'episodio *Assassino internazionale* (*The international Assassin*, 2x08), a seguito di un'allucinazione causata da un veleno che assume volontariamente e che lo uccide temporaneamente,

11 Appare significativo ricordare qui la coppia principale di autori di *The Leftovers*, composta da Damon Lindelof e Tom Perrotta, che in qualche modo, fra analogie e differenze, presenta punti in comune con l'esperienza di Lynch e Frost.

amente, Kevin si trova in un universo parallelo, dominato dal leader dei *Guilty*,¹² Patti Levin. Malgrado non comprenda le dinamiche e le logiche di tale universo, Garvey ha il compito di uccidere Patti, suo complesso e perfetto alter ego, per ristabilire l'ordine e ritornare alla propria dimensione e alla vita. Il secondo e ultimo viaggio nel regno dei morti avviene in occasione del settimo anniversario del *Sudden Departure*, quando per evitare un imminente diluvio universale Garvey viene letteralmente affogato in una semplice vasca da bagno. In questo caso, nell'episodio *L'uomo più potente del mondo e il suo gemello* (*The most powerful man in the world [and his identical twin brother]*, 3x07), Kevin si sdoppia in uno spietato killer professionista e nel presidente degli Stati Uniti, burattino e fantoccio nelle mani della setta dei *Guilty* e del loro leader Patti.

La cornice di questa incursione nel mondo dell'altrove viene costruita da immagini apocalittiche e dai segni di una imminente fine del mondo, che attingono al tradizionale racconto cinematografico e che tratteggiano un contesto perturbante, familiare e minaccioso allo stesso tempo.¹³ A differenza di *Twin Peaks*, le dimensioni oniriche e oltremondane in *The Leftovers* sono contraddistinte da un estremo realismo, che suscita una sorta di verosimiglianza surreale, un effetto di perturbante plausibilità che agisce concretamente sulle aspettative e sullo spaesamento dello spettatore.

L'episodio *L'uomo più potente del mondo* inizia dunque con una serie di rispecchiamenti, di veri e propri incontri e riconoscimenti che avvengono di fronte a uno specchio: luogo e teatro dello sdoppiamento di Kevin. Del tutto simile alle sequenze di incontro e rivelazione fra Leland/Bob e Cooper/Bob, anche in questo caso la dialettica fra

12 Nella serie, i *Guilty Remnants* sono una sorta di setta composta da individui vestiti di bianco, che cancellano e negano il proprio passato, abbandonano le proprie famiglie, fanno voto di silenzio ma fumano ininterrottamente, ricorrendo infine anche alla violenza, psicologica e fisica, per ricordare alla comunità il *Sudden Departure* e l'inutilità della vita dopo tale evento. Il loro principale tentativo è quello di ergersi a "statue viventi di memoria". Sulla caratterizzazione e l'importanza del gruppo dei *Guilty* e dei loro corpi si rimanda a Malavasi 2020; Tremblay 2018.

13 A questo proposito si ricorda soltanto il paradigmatico *Il dottor Stranamore. Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr. Strangelove: or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) di Stanley Kubrick.

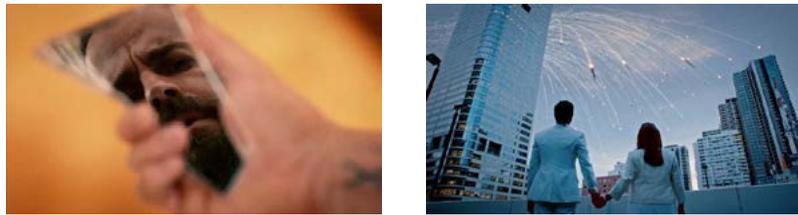


Fig. 7

Kevin Garvey si guarda e tenta di riconoscere la propria immagine e se stesso nel riflesso di uno specchio, *The Leftovers*, 3x07, *L'uomo più potente del mondo e il suo gemello*, (a sinistra).

Fig. 8

Garvey e Patti Levin osservano l'inizio della fine del mondo, *The Leftovers*, 3x07, *L'uomo più potente del mondo e il suo gemello*, (a destra).

il sé e il doppio è veicolata da uno specchio, lo spazio che restituisce simmetria e corrispondenza soltanto apparenti [Fig. 7].

Il prosieguo dell'episodio ruota intorno al desiderio di Patti di innescare uno scontro atomico tra le maggiori potenze del mondo per determinarne la fine. All'interno di questa strategia di guerra, Garvey è allo stesso tempo la persona che può rendere possibile e concreta tale fine (in quanto Presidente degli Stati Uniti) e l'unica persona che può impedirla (in quanto killer incaricato di uccidere il Presidente e suo doppio). Dopo una serie di rocambolesche vicende e riflessioni, che alludono e "materializzano" un dialogo serrato fra il sé e l'inconscio, i due diversi Kevin distruggono quel mondo, quel *mirror universe* dominato dall'odio e dalla violenza, sancendo con l'annichilimento personale la fine dell'universo parallelo. Kevin si abbandona dunque all'oscurità del suo doppio, riconoscendo a sé e agli altri individui il desiderio di morte [Fig. 8].

In *The Leftovers*, a differenza de *I segreti di Twin Peaks*, la forza del male non si rivela compiutamente e non sembra agire una chiara possessione, eppure, una sorta di oscurità primitiva sembra animare il doppio di Kevin Garvey, spinto a realizzare se stesso al di là dei limiti imposti dalla conoscenza del bene e del male.

Più complessi e articolati sono invece i rapporti e le analogie che legano l'intero ciclo di *Twin Peaks* a *The outsider* (HBO 2020), basata

sull'omonimo romanzo di Stephen King¹⁴ e nutrita di elementi che riecheggiano compiutamente la visionarietà del cinema di Lynch, la serie è costruita sul tema dell'incarnazione del male. In questo caso, l'incarnazione è un vero e proprio movimento del divenire del male, che prende corpo e forma, plasmandosi a immagine e somiglianza dell'uomo. In *The outsider* il male appare del tutto simile alle creature ultramondane, demoniache e divine allo stesso tempo, incontrate da Cooper nella Stanza Rossa: Bob e gli altri sono infatti entità prodigiose, archetipiche, che condensano in loro la co-originarietà del bene e del male, e che conservano dunque gesti e rituali di creazione e distruzione dell'uomo e del suo mondo. In *The outsider* il male viene percepito come forza originaria, misteriosa e potente, in grado di ribaltare il senso della creazione biblica, sfruttando l'individuo per comporre la propria materia e il proprio corpo.

Le premesse della serie sono del tutto sovrapponibili a quelle svelate all'inizio de *I segreti di Twin Peaks*: in una placida cittadina americana, viene rinvenuto il cadavere di un bambino, brutalmente ucciso in un bosco. L'indagine e la domanda cruciale ("Chi ha ucciso Frankie?") ripetono in parte quelle di *Twin Peaks*, e innescano lo sviluppo narrativo. Il ritmo della *detection* è in questo caso incalzante e, dopo una serie di testimonianze, l'assassino viene identificato. A differenza della serie di Lynch, in *The outsider* il colpevole irrompe quasi immediatamente sulla scena e con lui si materializza la minaccia che emerge dall'ordinario, dal quotidiano: Terry Maitland (J. Bateman), un padre di famiglia, un uomo onesto, conosciuto e ammirato da tutti, viene infatti accusato di aver ucciso Frank "Frankie" Peterson. Anche in questo caso il perturbante sembra scalfire l'ordinario e il quotidiano, trasformando un mite allenatore di baseball in un terribile assassino.

Dopo l'arresto spettacolare e il primo interrogatorio, l'indagine si complica e il detective Ralph Anderson (B. Mendelson) è costretto a sondare la possibilità che lo stesso individuo si trovi in due luoghi diversi e lontani fra loro nel medesimo momento. La razionalità e la scientificità dell'approccio sistematico di Ralph inizialmente non

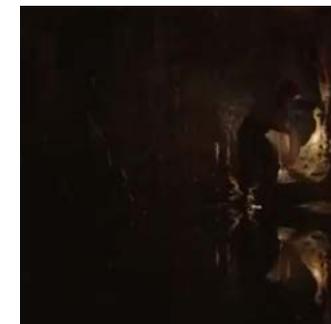
14 Sui rapporti fra la letteratura di Stephen King e le trasposizioni cinematografiche e televisive si rimanda a Browning 2009; Magistrale 2008.

vacillano, nemmeno di fronte alle immagini delle videocamere di sorveglianza che collocano Terry a miglia di distanza dall'area del delitto. A differenza di Cooper, Ralph Anderson non si lascia affascinare dal sapere irrazionale, dal mistero o dal trascendentale, rimanendo saldamente e disperatamente ancorato alla scienza e al valore indiscutibile delle prove. Malgrado questa cocciuta testardaggine, Anderson vede agire i due Terry Maitland: uno in custodia, in cella, l'altro libero, ripreso dalle videocamere. Il luogo dello sdoppiamento di Terry, o meglio lo spazio della visibilità di tale scissione, è dunque in *The outsider* l'immagine digitale restituita dalle videocamere: lo specchio in cui si cercavano Leland/Bob e Cooper/Bob diviene qui una superficie differente e inedita, talvolta fallace, eppure reale e tangibile, il monitor di un dispositivo.

Dopo una serie di articolate riflessioni in cui convergono, in stretta analogia a quel che avviene in *Twin Peaks*, pensiero filosofico e religioso, folklore, racconti popolari e antiche credenze, la risoluzione dell'enigma impone un'assurda possibilità, quella secondo cui due piani differenti del reale co-esistano. In *The outsider* non ci sono varchi di passaggio, luoghi di transizione, dimensioni ultramondane, semplicemente il qui e ora viene raddoppiato: Terry e il suo doppio vivono contemporaneamente, sono nel mondo e in esso agiscono autonomamente, nel bene e nel male. Con l'aiuto di Holly Gibney (C. Erivo), lentamente Ralph Anderson comprende la natura dell'entità malvagia, artefice del doppio di Terry Maitland, che si plasma a immagine e somiglianza di individui ignari, grazie a un semplice contatto fisico. Il potere di creazione e distruzione appare in questo senso tremendo e originario: prendere forma a partire dalla materia e dall'anima di un uomo, abitandone la mente e il corpo, per nutrirsi del dolore degli uomini stessi. Dopo un contatto fisico, che segna e incide la pelle di Terry Maitland, la forza del male inizia infatti una sorta di metamorfosi, nascondendosi nei boschi, avvalendosi dunque dell'elemento naturale, che nasconde e protegge, per trasformarsi nell'individuo prescelto. Una volta completato il processo di "trasmutazione", il nuovo corpo condivide i pensieri e le emozioni del soggetto "clonato", "raddoppiato". Si tratta di una relazione a senso unico, soltanto il male conosce, mentre Terry Maitland prima

Fig. 9

Le grotte, teatro e scenario dell'incontro fra Anderson, Gibson e l'incarnazione del male, *The Outsider*, 1x10, *Devil/Non Puoi*.



e gli altri personaggi dopo, subiscono questa invasione e appropriazione demoniaca del loro intero essere. Rispetto a Bob, questa forza originaria e spietata appare meticolosa e perfetta per quel che riguarda la pianificazione di cicli di riposo e metamorfosi che si alternano a quelli scanditi dagli omicidi e dai terribili pasti (i corpi dei bambini uccisi). Affine invece a una caratteristica delle entità di *Twin Peaks* appare la necessità e il potere di suscitare negli individui dolori incolmabili, che saziano la "voracità" di queste creature affamate e incontentabili. La *garmonbozia* lynchiana ritorna in qualche modo anche in *The outsider*, in cui le lacrime e la disperazione dei personaggi nutrono e rafforzano l'entità malvagia che fra loro si muove, osservandone il dolore e lo strazio.

Anche Ralph Anderson, come Cooper prima e Garvey in seguito, deve compiere una concreta discesa agli inferi, che lo conduce all'interno di grotte oscure, quasi arcaiche e misteriose, luogo archetipico in cui il male si svela compiutamente [Fig. 9]. Protetto dalle sembianze e dal corpo della sua ultima vittima, Claude Bolton (P. Considine), proprietario del bar in cui il doppio malvagio di Terry Maitland trascorre le ore successive all'omicidio del piccolo Frankie, il male si presenta a Anderson e Gibney, rispondendo alle loro domande: echi biblici, dissertazioni filosofiche sull'origine e sulla natura del male risuonano nelle grotte, teatro di un incontro perturbante e surreale.¹⁵ Dopo uno scontro ambiguo, il male soccombe alla determinazione di Anderson, il quale intende eliminare definitivamente

¹⁵ Il riferimento è all'episodio 1X10 *Devil/Non puoi* (*Must/Can't*), in cui Gibney e Anderson domandano: "Chi sei tu? Come ti chiami? Da dove vieni? Cosa sei?" ("Who are you? What is your name? Where do you come from? What is your nature?").



Fig. 10
L'abbraccio finale fra Anderson e Gibney, prima della domanda che idealmente chiude la serie, *The Outsider*, 1x10, *Devi/Non Puoi*.

quella misteriosa forza “muta forma” (nel corso della serie viene usata diverse volte la definizione e l'appellativo di “shape shifter”). L'involucro di Claude e la sostanza del male vengono letteralmente schiacciati da Anderson, il quale afferma perentoriamente: “Te ne devi andare” (“So, you gotta go”, 1x10). Il detective crede in questo modo di aver cancellato il male, di averlo estromesso dal mondo degli uomini, relegandolo nuovamente alla dimensione del fantastico, del folklore e dei racconti per bambini.

Se da un lato l'esperienza del male e l'incontro reale e tangibile con questa forza antica e primigenia schiude Anderson alla lettura delle manifestazioni dello straordinario e dell'eccezionale, dall'altro quell'incarnazione malvagia implica altre terribili consapevolezza, che spingono il detective a domandare e domandarsi: “Cos'altro c'è là fuori?” (“What else is out there?”, 1x10) [Fig. 10]. Nel silenzio che segue e che chiude la serie riecheggia la semplice constatazione che il male sia parte integrante e costitutiva del mondo.

Se il male può dunque provenire da una dimensione ulteriore, dal sogno e dalla fantasia, le opere di Lynch e le serie *The Leftovers* e *The outsider* sembrano allo stesso tempo delineare e restituire forze capaci di imporsi sugli uomini, occupando concretamente i loro corpi e le loro menti. La co-originarietà di bene e male e l'impetuosa banalità del male sono infine gli elementi che caratterizzano le diverse manifestazioni e incarnazioni raccontate con perturbante verosimiglianza da Lynch e dagli esempi tratti dalla serialità contemporanea. Accanto e oltre il suo cinema e le sue opere, Lynch ha spesso raccontato la sua personale visione del mondo e del male, con una consapevolezza disarmante, che si riflette nella sua poetica: “C'è bontà nei cieli blu e nei fiori, ma ci sono anche altre forze – il male selvaggio e la decadenza” (Lynch 2016: 53).

BIBLIOGRAFIA

- BASSO FOSSALI P. (2006), *Interpretazioni tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, ETS, Pisa.
- BAUDRILLARD J. (1979), *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it., Feltrinelli, Milano.
- BERTETTO P. (a cura di) (2008), *David Lynch*, Marsilio, Milano, ebook.
- BETTINI M. (a cura di) (1991), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Roma-Bari.
- BROWNING M. (2008), *Stephen King on the Big Screen*, Intellect, Bristol-Chicago.
- BUCKLAND W. (ed.) (2009), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- CAROCCI E. (2008), “Fuoco Cammina con me”, in BERTETTO P. (a cura di), *David Lynch*, Marsilio, Milano, ebook, posizione 148-192.
- CASSETTI F. (ed.) (1984), *L'immagine al plurale*, Marsilio, Venezia.
- CAZELLES B. (ed.) (1984), *Le double*, Stanford French Review.
- CHION M. (1992), *David Lynch*, Editions de l'Etoile, Paris.
- CREED B. (2007), “The untamed eye and the dark side of surrealism: Hitchcock, Lynch and Cronenberg”, in HARPER G., STONE R. (eds.), *The unsilvered screen: surrealism on film*, Wallflower Press, London, pp. 115-133.
- DAVID-NEEL A. (1929), *Mystiques et magiciens du Thibet*, Plon, Paris.
- DEVLIN W., BIDERMAN S. (eds.) (2011), *The Philosophy of David Lynch*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- DOTTORINI D. (2004), *David Lynch. Il cinema del sentire*, Le Mani, Genova.
- DUSI N., BIANCHI C. (a cura di) (2019), *David Lynch: Mondi Intermediali*, Franco Angeli, Milano.
- ECO U. (1994), *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano.
- ELSAESSER T. (2009), “The Mind-Game Film”, in BUCKLAND W. (ed.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- ESSLIN M. (1984), “From Doppelgänger to Doubles in Drama”, in

- CAZELLES B. (ed.), *Le double*, Stanford French Review, no. 8, pp. 35-46.
- FUSILLO M. (2014), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi Editori, Modena.
- FREUD S. (1919), "Das Unheimliche", in *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt 1947, trad. it., "Il Perturbante", in *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- GRESPI B. (2008), "Mulholland Drive", in BERTETTO P. (a cura di), *David Lynch*, Marsilio, Milano, ebook, posizione 239-277.
- GUIDORIZZI G. (1991), "Lo specchio e la mente. Un sistema di intersezioni", in BETTINI M. (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Roma-Bari, pp. 31-46.
- HAYES M. C., BOULÈGUE F. (eds.), *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Intellect Books, Bristol.
- HARPER G., STONE R. (eds.) (2007), *The unsilvered screen: surrealism on film*, Wallflower Press, London.
- HISPANO A. (1998), *David Lynch. Claroscuro americano*, Glénat, Madrid.
- INNOCENTI V., PESCATORE G. (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva*, Archetipo, Bologna.
- JENKINS H. (1992), *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York; trad. it. *Cultura Convergente*, Apogeo, Milano 2007.
- KRAUSS W. (1930), *Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus*, Ebering, Berlin.
- LACAN J. (1974), *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, trad. it. G. Contri, Einaudi, Torino.
- Id. (1976), *Scritti*, trad. it. G. Contri, Einaudi, Torino.
- Id. (1976a), *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino.
- Id. (1991), *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, trad. it., Einaudi, Torino.
- LAVERY D. (ed.) (1995), *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, Wayne State University Press, Detroit.
- LYNCH D. (1977), *Lynch on Lynch*, ed. C. Rodley, Faber and Faber, London.

- Id. (2016), *Io vedo me stesso*, Il Saggiatore, Milano.
- Id. (2018), *Someone is in my House*, a cura di S. Huijts, Prestel, Monaco-Londra-New York.
- LYNCH D., MCKENNA K. (2018), *Lo spazio dei sogni*, trad. it., Milano, Mondadori.
- MAGISTRALE T. (ed.) (2008), *The Films of Stephen King*, Palgrave, New York.
- MALAVASI L. (2008), *David Lynch. Mulholland Drive*, Lindau, Torino.
- Id. (2020), "Bodies' Strange Stories: *Les Revenants* and *The Leftovers*", in VIOLI A., GRESPI B., PINOTTI A., CONTE P. (eds.), *Bodies of Stones in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 277-293.
- MARMO L. (2017), "Tornando a casa. Desiderio spettatoriale e dispersione narrativa in *Twin Peaks: The Return* di David Lynch", in *Sigma. Rivista di Letterature Compare, Teatro e Arti dello Spettacolo*, vol. 1, pp. 537-561.
- MCCABE J., AKASS K. (eds.) (2007), *Quality tv*, I. B. Tauris, London.
- MENARINI R. (2002), *Il cinema di David Lynch*, Falsopiano, Alessandria.
- MITTELL J. (2015), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York-London; trad. it. *Complex Tv. Teoria e Tecnica dello storytelling delle serie tv*, Minimum Fax, Roma 2017.
- MURRAY C. (2013), "Gothic Daemon BOB", in HAYES M. C., BOULÈGUE F. (eds.), *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Intellect Books, Bristol, pp. 109-115.
- PELTIER S. (1993), *Twin Peaks, une cartographie de l'inconscient*, Carrien n'a d'importance, Pézilla-la-Rivière.
- RANK O. (1914), *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Turia & Kant, Wien-Leipzig, trad. it., *Il doppio il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, SugarCo, Milano 1979.
- RODMAN W. (1983), "The series that will change Tv", in *Connoisseur*, September, pp. 139-144.
- SANNA A. (ed.) (2019), *Critical Essays on Twin Peaks: The Return*, Palgrave Macmillan, Cham.

- SCANDOLA A. (a cura di) (1997), *L'immagine allo specchio. Il cinema e la metafora del doppio*, Cierre, Verona.
- SEPINWALL A. (2013), *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slinger and Slayers Who Changed Tv Drama Forever*, Simon & Schuster, New York.
- SHEEN E., DAVISON A. (eds.) (2004), *The Cinema of David Lynch. American Dreams, Nightmare Visions*, Wallflower Press, London-New York.
- SKOPTSOV M. L. (2015), "Prophetic Visions, Quality Serials: Twin Peaks' New Mode of Storytelling", in *Series. International Journal of Tv Serial Narratives*, I, pp. 39-50.
- STEVENSON D. (1995), "Family Romance, Family Violence, and the Fantastic in *Twin Peaks*", in LAVERY D. (ed.), *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Wayne State University Press, Detroit, pp. 70-81.
- TETI M. (2018), *Twin Peaks. Narrazione multimediale ed esperienza di visione*, Mimesis, Milano.
- THOMPSON K. (eds.) (2003), *Storytelling in Film and Television*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London.
- THOMPSON R. J. (1997), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Syracuse University Press, New York.
- TURNBULL S. (2014), *Tv Crime Drama*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- VIOLI A., GRESPI B., PINOTTI A., CONTE P. (eds.) (2020), *Bodies of Stones in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- ŽIŽEK S. (2004), *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicanalisi*, Campanotto, Pisan di Prato.
- Id. (2009), *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (2011), *Lynch: il ridicolo sublime*, trad. it., Mimesis, Milano, ebook.
- WALLACE D. F. (2011), *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose che non farò mai più)*, trad. it., Minimum fax, Roma, ebook.
- WILLIAMS R. (2015), *Post-Object Fandom. Television, Identity and Self-Narrative*, Bloomsbury, New York-London.