



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://archiviocav.unibg.it/elephant\\_castle](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

LIVIO PACELLA

**And there's always music in the air... Rock e palcoscenico in *Twin Peaks***

Molti saggi sono stati scritti e molti ancora se ne scriveranno su David Lynch, generalmente considerato uno dei registi cinematografici più importanti del nostro tempo. Questo testo si propone di considerare una particolare prospettiva di indagine sull'autore in questione, che parte dalla funzione di musica e suono nella produzione lynchiana, analizza la sua particolare idea di rock, e estende questa analisi a personaggi e situazioni contenuti nella saga di *Twin Peaks*.

La peculiarità della presente composizione è la scelta di non seguire un canonico sviluppo argomentativo ma di presentare le diverse tesi, tutte comunque legate ad un'unica intuizione centrale, e di procedere con una disamina delle situazioni dell'opera lynchiana in cui queste tesi trovano una corrispondenza.<sup>1</sup>

Il cinema è per Lynch una assoluta equivalenza di suoni e immagini. La maggior parte dei registi si focalizza soltanto sull'aspetto visivo per affiancare, in un secondo momento, musica ed effetti sonori come rafforzativo dell'immagine.<sup>2</sup> Lynch è pittore e musicista;<sup>3</sup> nei

---

1 "Io credo che leggere queste mie annotazioni potrebbe interessare un filosofo: un filosofo che sappia pensare da sé. Infatti anche se soltanto raramente ho colto il bersaglio, lui potrebbe tuttavia riconoscere a quale bersaglio io abbia mirato incessantemente" (Wittgenstein 1978: 61).

2 "Un sacco di musica viene semplicemente sovrapposta alle sequenze, e costituisce l'unica interpretazione che il compositore ha elaborato rispetto a ciò che hai fatto. Può sposarsi con le immagini oppure no. A volte è doloroso constatare i risultati" (Lynch 1998: 183).

3 Nel 1966, nel periodo in cui frequentava la Pennsylvania School of Fine Arts, realizza i suoi primi lavori figurativi: una serie di complessi mosaici geometrici che

suoi film egli cura tanto il montaggio quanto l'edizione del suono. Nei suoi film, suoni e visioni generano, assieme, *forme*; e danno forma ad idee. Il suo cinema è spesso *teatrale*: le scene raggiungono livelli di parossismo estetico proprio perché, incuranti della verosimiglianza, assecondano l'imperativo di dare forma ad un'idea.<sup>4</sup> Musiche e suoni partecipano, in egual misura, alla realizzazione di questa idea; non hanno quindi un significato a sé stante che esaurisca la loro funzione, ma sono elementi della grande *messinscena filmica*, del puzzle mentale che l'autore va costruendo.<sup>5</sup>

La musica è, per antonomasia, l'arte che non vuole né richiede spiegazioni. Ogni vera opera d'arte apre indefiniti orizzonti di senso, ma non tollera la riduzione ad un unico esaustivo significato. Così il cinema di Lynch, che ha il suo cuore pulsante nell'idea stessa di *mistero*. Tutte le osservazioni successive non intendono in alcun modo presentare una spiegazione di questo o quel paesaggio sonoro, situazione particolare, personaggio caratteristico. L'obiettivo è invece cercare di aprire squarci di senso possibile, non trattando la sua produzione musicale<sup>6</sup> dentro e fuori il cinema,<sup>7</sup> bensì il suo *modo musicale* di intendere il cinema, di fare cinema.

Il rock, nelle sue origini (anni 50/60) era la musica del *diavolo*: la musica della disinibizione sessuale, della contestazione, della libertà, la musica che contrappone retoricamente i giovani ribelli alla società degli adulti. Il rock è da sempre un territorio ambiguo, in cui convivono i più dolci canti d'amore e la rabbia più sfrenata, il puro

.....  
 chiama *Industrial Symphonies*.

4 "[...] Lynch *non filma*; costruisce un film, lo compone" (Ghezzi 1995: 180).

5 È opportuno qui menzionare, anche perché forma attuale delle attività del pro-teiforme autore, il canale YouTube David Lynch Theater, alimentato di video sovente misterici e tutti declinati sul fronte musicale / sonoro. Per esempio il recente I Have a Radio <https://www.youtube.com/c/DAVIDLYNCHTHEATER/featured>.

6 2001 *Blue Bob* (with John Neff); 2011 *Crazy Clown Time*; 2013 *The Big Dream*; 2018 *Thought Gang*.

7 Nel 1989 assieme ad Angelo Badalamenti presenta, alla Brooklyn Academy of Music di New York, lo spettacolo teatrale musicale *Industrial Symphony no. 1, The Dream of the Brokenhearted*, la cui colonna sonora è composta da dieci tracce di Julee Cruise. Nel 2011 dirige la performance live, montandola in diretta, dei Duran Duran al Mayan Theater di Los Angeles (Duran Duran *Unstaged*).

individualismo e l'esibizionismo più trasgressivo. Giovinezza, rabbia, ribellione, esibizionismo, trasgressione e amore: un mondo in cui luce e oscurità si confondono e si rimescolano, esattamente come il mondo di Lynch e, in particolare, *Twin Peaks*.

Da Elvis Presley<sup>8</sup> a Marilyn Manson,<sup>9</sup> i protagonisti del rock sono spesso vere e proprie icone, idoli idealizzati e divinizzati. La rockstar è un personaggio mitologico, e di rado il personaggio *coincide con l'interprete*. David Bowie è senza dubbio colui che più consapevolmente ha giocato con le maschere del rock, creando e uccidendo, uno dopo l'altro, i suoi numerosi e misteriosi alter ego. Un genere di rock che attrae particolarmente Lynch è l'*industrial*, genere perfettamente incarnato da Trent Reznor<sup>10</sup> e i suoi Nine Inch Nails: suoni elettrici e cupi, testi dark e violenti. Il rocker Reznor, sul palco, ci trascina in un mondo oscuro, abitato da demoni e fantasmi. Come il cinema di Lynch, che ha più volte utilizzato rockstar nella veste di attori (Sting, Chris Isaak, lo stesso Bowie e il già citato Marilyn Manson) o creato caratteri legati al mondo della musica.<sup>11</sup> Ma l'autore è figura ben diversa dalla maschera che mette in scena. Si potrebbe cautamente affermare che il secondo è il *tulpa* del primo o, meglio, il suo *doppelgänger*.

Vediamo una brevissima panoramica di come suoni, musica e rock siano relazionati in alcuni suoi film:

**Eraserhead** (1977)<sup>12</sup> è un film lucido e folle al contempo, che oltre a mostrarci l'ipnotica e straniante esibizione canora della donna del termosifone (In heaven), mette ossessivamente in scena il concetto lynchiano di *landscape* (paesaggio sonoro): un sottofondo

.....  
 8 Presenza a suo modo *protagonista* in *Wild at Heart*: infatti Sailor (Nicolas Cage) canta a Lula (Laura Dern) due pezzi di Presley, *Love Me* e *Love Me Tender*.

9 Compare in *Lost Highway* (interpreta un attore porno), alla cui colonna sonora partecipa.

10 Che ha curato la produzione della colonna sonora di *Lost Highway* e appare con N.I.N. in *The Return* (E8 S3).

11 Ad es. Dorothy Vallens (Isabella Rossellini in *Blue Velvet*) e Fred Madison (Bill Pullman in *Lost Highway*).

12 Il suo primo lungometraggio, realizzato in 5 anni, che dominerà il circuito americano dei *cult movies* di mezzanotte, divenendo, tra le altre cose, il film preferito di Kubrick.

di rumore infernale e orrendo proveniente dalla periferia di una cittadina industriale, che è anche il suono di una generale angoscia metafisica.<sup>13</sup>

In **Dune** (1984), film in cui il regista soffre oltremodo i diktat della produzione, oltre alla fascinazione creata da suoni e voci,<sup>14</sup> per non parlare degli enormi vermi nel deserto (la mostruosità è una delle sue ossessioni autoriali), notevole è l'introduzione di Sting come attore. Il cantante bello e sensibile è qui un orrido principe psicotico e malvagio: la sua immagine pubblica viene, in un certo senso, rovesciata.<sup>15</sup>

**Blue Velvet** (1986), il viaggio che porterà il protagonista in un mondo di vizio e corruzione esasperati, e che ha il suo centro nel night in cui Dorothy rivisita vecchi classici,<sup>16</sup> inizia con il ritrovamento di un orecchio mozzato. Dorothy canta sul palco struggenti canzoni sentimentali, mentre la sua vita privata è avvolta nell'oscurità. In effetti questo è il primo suo film senza corpi mostruosi, come se la mostruosità fosse insita nella realtà stessa.

La coppia protagonista di **Wild at Heart** (1990) ama follemente il rock, anzi, ne incarna letteralmente una lunga teoria di luoghi comuni. L'aspetto referenziale e citazionale<sup>17</sup> è in loro talmente esasperato, da annullarne qualsiasi profondità psicologica: sono entrambi caratteri *retorici* del rock.

**Lost Highway** (1997)<sup>18</sup> è un noir totalmente centrato sull'idea

13 "[...] suono di fondo del mondo che ruota dentro il vuoto cosmico; un'orrenda disarmonia delle sfere che rompe la rassicurante e abituale omogeneità del suono filmico, eterno garante della riconoscibilità dei singoli oggetti cinematografici" (Ghezzi 1995: 181).

14 "Il suono martellante che insieme annuncia ed evoca, battito del tempo. La possibilità di usare anche il suono delle voci, i dialoghi, come sovrimpressioni, grazie alla telepatia che diventa puro flusso di linguaggio, *oversound* mentre le persone parlano, commento di ciò che si sta dicendo. Le parole ben pronunciate diventano potenza e spaccano la roccia" (ivi: 343).

15 "Dune fortunatamente lo ha contaminato per sempre, mutato in corpo mostruoso (da nuovo bello che è / era)" (ivi: 372).

16 *Blue Velvet* di Bobby Vinton, *In dreams* di Roy Orbison.

17 Le battute sono quasi sempre di canzoni o "da canzone".

18 Titolo ispirato da *I'm deranged*, brano di D. Bowie & B. Eno che fa parte della

di *sdoppiamento*; il protagonista è un musicista jazz divorato dalla gelosia, accompagnato in questo suo sprofondare nel delirio narrativo dall'Uomo Misterioso, un personaggio che incarna, per la sua presenza allucinatoria e le sue espressioni criptiche, demoni interiori e tormenti spesso evocati dai tenebrosi testi di Reznor.

Questi velocissimi cenni,<sup>19</sup> volutamente arbitrari e frammentari, hanno l'unico scopo di introdurre la vera materia di questo scritto, ovvero una lettura in chiave rock della saga di *Twin Peaks*.<sup>20</sup>

In che senso rock? Il senso è forse in parte rivelato da questa emblematica affermazione attribuita al celebre critico musicale Lester Bangs: "Il rock'n'roll è un'attitudine, non uno stile musicale o formale. Identifica il modo in cui si fanno le cose: scrivere può essere rock, così come girare un film. È uno stile di vita".

Il termine rock<sup>21</sup> racchiude al giorno d'oggi una molteplicità di significati che vanno dall'ambito musicale a quello estetico esistenziale. Dal punto di vista musicale, tralasciando ora le origini, l'evoluzione del genere e le sue attuali diramazioni, vogliamo qui sottolineare che elemento fondamentale del rock è l'utilizzo della chitarra elettrica:<sup>22</sup> *amplificazione* e *distorsione elettriche* sono quindi tra le sue caratteristiche più proprie. Dal punto di vista esistenziale, rock è da sempre sinonimo *retorico* di ribellione alle regole e libertà individuale. Queste due prospettive, quella esistenziale e quella musicale,

colonna sonora del film, prodotta da Reznor.

19 Un ultimo cenno al playback di Rebekah Del Rio, svelato quando la cantante sviene al Club Silencio mentre eseguiva *Crying* di Roy Orbison, in *Mulholland Drive*. Per questo film, come per tutti gli altri, ci vorrebbe un discorso a parte, ma la brevità delle note serve proprio ad evitare considerazioni impossibili da sintetizzare in questa sede.

20 La saga creata da Lynch e Frost: Stagione 1 e 2 (1990-91), il lungometraggio *Fire Walk With Me* (1992) e la stagione 3: *The Return* (2017).

21 Il termine Rock and Roll venne utilizzato per la prima volta nel 1951 dal Dj Alan Freed, per indicare la musica R&B trasmessa nel corso del suo programma radiofonico *The Moondog House Rock'n Roll Party*.

22 Le sonorità del rock sono caratterizzate prevalentemente dall'utilizzo di strumenti elettrici, in particolare la chitarra elettrica, che in genere viene accompagnata da una sezione ritmica costituita da basso elettrico e batteria.

si incontrano perfettamente nella figura della *rockstar*, l'animale da palcoscenico oggetto di adorazione, che ci appare a volte come una vera e propria semidivinità.<sup>23</sup> Il modo in cui questa maschera viene, più o meno consapevolmente, indossata per infiammare il pubblico, accendere il suo entusiasmo e creare un alone di mistero intorno a sé<sup>24</sup> è un aspetto imprescindibile dell'estetica rock *tout-court*. L'artista stesso diviene, wildianamente, opera d'arte, il mondo del rock divenendo dunque un mondo di proiezioni di sé, tema quanto mai centrale nell'ultima stagione di *Twin Peaks: The Return*.

La stessa Loggia Nera, in fondo, è un territorio onirico in cui regna sovrana l'ambiguità: le regole dell'ordinario sono sospese, bene e male seguono logiche a noi sconosciute, tra le tende rosse i segreti sono sussurrati dopo un bacio e un nano balla una musica inquietante e ritmata, dopo averci per l'appunto detto, in uno stranissimo modo di parlare: "Let's rock!"<sup>25</sup>

Per concludere, ricordiamo che la struttura del seguente saggio è una disamina di diverse scene e situazioni, lette attraverso la prospettiva *rock* sopracitata.

A mio parere il modo musicale di intendere e fare film implica una grammatica del cinema che non è asservita alla necessità di rendere intellegibile al pubblico ogni elemento in esso contenuto, ma che

---

23 La tesi, a tal riguardo, di Michael Ventura (espressa nel saggio *Hear that Long Snake Moan*) è che il rito voodoo della possessione da parte del dio è diventato lo standard di performance americana nel rock'n'roll. Elvis Presley, Little Richard, Jerry Lee Lewis, James Brown, Janis Joplin, Jim Morrison, Johnny Rotten, Prince, essi si lasciarono possedere non da un dio che potessero nominare ma dallo spirito che sentivano nella musica. Il loro comportamento in questo stato di possessione era qualcosa che la società occidentale non aveva mai tollerato prima.

24 "Talvolta mi piace vedere la storia del rock'n'roll come l'origine della tragedia greca. Immagino un gruppo di fedeli che danzavano e cantavano in piccoli spazi all'aperto. Poi un giorno dalla folla emerge una persona posseduta e cominciò a imitare un dio" Jim Morrison (Morrison 2019).

25 È la prima battuta che il personaggio del Nano (The Man From Another Place) dice a Cooper nella Loggia Nera (E3 S1). Il celeberrimo nano conclude dicendo: "Where we're from, the birds sing a pretty song... and there's always music in the air". Si alza e balla; mentre balla, Laura Palmer, rimasta seduta al suo fianco, si alza e si avvicina all'attonito agente Cooper: Lo bacia e gli sussurra qualcosa all'orecchio. Il nano smette di ballare.

segue piuttosto le personalissime regole dell'autore, anche a rischio di risultare incomprensibile ai più, restando però fedele all'estetica narrativa che guida queste scelte. Il cinema inteso *musicalmente* sviluppa la propria materia secondo una rigorosa trama che privilegia la purezza espressiva del mezzo anziché piegarlo alle esigenze narrative. Difficilmente una storia di Lynch può essere disgiunta dalla sua espressione filmica, così come il testo di un brano musicale nasce perlopiù per essere cantato.

Elettricità, distorsione, purezza espressiva e diabolica proiezione di sé: alla luce di queste suggestioni suggeriamo dunque una lettura di *Twin Peaks* che sia non solo di carattere musicale, ma più segnatamente *rock*.

Questa prospettiva è qui presentata in maniera impressionistica: lungi dal tentare di decifrare le regole armoniche che dominano *Twin Peaks*, queste considerazioni si susseguono assecondando una direzione più intuitiva, che lega momenti in apparenza molto diversi o molto distanti tra loro, ma che respirano tutti, come avrebbe detto Wittgenstein, una stessa *aria di famiglia*. La tripartizione dello scritto inizia con l'analisi di messinscena, luoghi e personaggi in *Twin Peaks*, per proseguire con considerazioni legate all'utilizzo del suono e al suo legame con l'elettricità, e concludere con i momenti più sensazionali e significativi di *Fire Walk With Me* e *The Return*.

## Parte I Luoghi e personaggi

*Twin Peaks* è un luogo popolato da luci e ombre: in questa prospettiva sono assolutamente emblematici i due locali di ritrovo del paese: il **Double R**, il ristorante caffè, e il **Roadhouse**,<sup>26</sup> il pub. In entrambi la musica occupa un posto centrale: attraverso il juke box del locale di Norma,<sup>27</sup> e i concerti live del Roadhouse.<sup>28</sup>

---

26 La cui insegna al neon è una pistola che spara – *bang bang!*

27 Suonato fin dai primi secondi del pilota (E1 S1) da Bobby (non a caso il ribelle del paese.)

28 Nel finale (E1 S1) qui scopriamo alcuni dei segreti (amorosi) di *Twin Peaks* (Ed e Nora, James e Donna), durante la magnetica esibizione di Julee Cruise (Falling

Da una parte vi è dunque il luminoso R&R, con le sue torte di ciliegia, il caffè<sup>29</sup> e le canzoni del jukebox, dall'altra l'oscuro Roadhouse,<sup>30</sup> pieno di birre e fumo, frequentato, tra gli altri, da balordi e teste calde,<sup>31</sup> luogo di relazioni clandestine e racconti gratuitamente violenti (soprattutto in S3).<sup>32</sup>

La musica del Roadhouse è per lo più dal vivo, ed è molto distante dai classici popolari di un jukebox: si tratta di esibizioni cupe, ossessive, dark. I live di *The Return* solitamente chiudono gli episodi e i titoli di coda scorrono sulle immagini dei concerti.<sup>33</sup>

In E8 S3 – iperbole assoluta dell'intera stagione – il gruppo suona *all'inizio*, e non alla fine della puntata, e questo gruppo è **Nine Inch Nails**,<sup>34</sup> che viene stranamente presentato come *The Nine Inch Nails* [Fig. 1].

.....  
e The Nightingale). La rissa finale dell'episodio satura in modo inequivocabile l'*atmosfera rock* del locale notturno.

29 In *Twin Peaks*, simboli legati a tutto ciò che è *moralmente* buono.

30 In *Fire Walk With Me* il Roadhouse è l'ultima tappa prima di raggiungere la bisca canadese (Julee Cruise sta cantando sul palco, con dietro *le tende rosse*, e Laura si commuove fino alle lacrime). Oltre confine ci sarà musica dark dal vivo (che però rimane sullo sfondo), luci strobo, droghe psichedeliche, alcool, sesso... una sorta di Eldorado della trasgressione per adolescenti.

31 Significativa la scena in cui due motociclisti, per prendersi il posto a sedere, sollevano di peso una ragazza, mettendola a terra (E15 S3), durante l'esibizione di The Veils (Axolotl).

32 I racconti che solleticano la *pruderie* di un certo tipo di pubblico televisivo: sarebbe forse troppo riferire a questo il frenetico grattarsi di una tra le ragazze del posto (E9 S3)?

33 Con alcune rilevanti eccezioni, ad es. nel finale di E7 S3, poiché è il settimo giorno e il locale è chiuso: ci sono le pulizie, c'è questa lunga ripresa di un tizio che scopa il pavimento. Scopriamo che il proprietario del Roadhouse è Jean Michel Renault (interpretato dallo stesso attore che faceva Jacques in S1) e che il locale appartiene alla famiglia Renault da ben 57 anni. Ancora più palese la connessione tra il posto e l'ambiente *criminale* (i Renault si occupavano di droga e azzardo): nella stessa telefonata Jean Michel parla tranquillamente di un giro di prostituzione minorile, che lui stesso gestisce.

34 *She's Gone Away*, titolo del pezzo eseguito, è un chiaro riferimento alla figura trapassata di Laura Palmer; il testo si presta ad una lettura che getta luce su diversi elementi dell'episodio in questione (ad es. "You dig in places till your fingers bleed / Spread the infection, where you spill your seed").

Fig. 1  
Trent Reznor, Nine Inch Nails.



Perché l'aggiunta dell'articolo? Apparentemente semplice: Twin Peaks non esistendo nella nostra realtà, ovvero nella realtà di noi spettatori, l'irruzione in esso di una famosa rock band, famosa nella nostra realtà, comporta una sorta di *slittamento*, uno spostamento. Quello non è il gruppo che già conosciamo, è un *altro* gruppo. Semplice, no? No. Perché quando è il turno di **Eddie Vedder** (Pearl Jam) di suonare la splendida *Out of sand*<sup>35</sup> (E16 S3), egli viene presentato come Edward Louis Severson III.<sup>36</sup>

È il capitolo che si apre con la folgorante morte di Richard, che Mr. C, senza scomporsi, saluta per la prima volta come figlio. Il parallelo tra le due situazioni è uno stupefacente gioco di specchi tra le diverse realtà, compresa quella del rocker come *tulpa*, come doppio. Siamo verso la fine di *The Return*, verso quel grandioso finale che è lo slittamento totale della serie stessa (*Out of sand* anticipa l'ingresso

.....  
35 "Be', chiunque, persino un deficiente, può prendere una canzone e ficcarla in un film. Per me la cosa si fa interessante quando il pezzo non se ne sta solamente lì appiccicato. Deve possedere degli ingredienti che siano davvero adatti a far parte della trama, il che può verificarsi sia in maniera astratta che per via del testo. A quel punto è come se fosse impossibile vivere senza quel brano musicale: non può assolutamente trattarsi di nulla di diverso" (Lynch 1998: 187).

36 Ovvero il suo nome originario all'anagrafe. Originario, perché la madre si risposò poco dopo e il cognome dell'ignaro bambino diventa Mueller. Scoperta la verità, intorno ai 18 anni, Eddie cambia legalmente il proprio cognome, assumendo quello della madre da nubile: Vedder. Come Edward Louis Severson III firma, unica volta nella sua carriera, i testi di Ten, il celeberrimo disco d'esordio dei Pearl Jam, testi segnatamente autobiografici. Da allora in poi sarà per tutti solo Eddie Vedder. Fino al palco del Roadhouse (dove ciò che proviene dalla nostra realtà deve comunque essere trasformato in *qualcos'altro*).

al Roadhouse di Audrey, che vedremo in seguito).

Il Twin Peaks delle origini (S1, 1990)<sup>37</sup> appare inizialmente come un tranquillo paese, dalla vita semplice, fatta di cose semplici. Appare come l'opposto dello spirito ribelle e iconoclasta del rock. Ma questo paese nasconde segreti, la malvagità scorre in esso. In *The Return* Twin Peaks è diventato un paese in cui il male, dopo 25 anni, sembra imperversare. Ci vengono mostrate e raccontate una moltitudine di storie, spesso collaterali o satellitari rispetto alla narrazione principale: la violenza, il sangue e l'oscurità sono diventate la trama stessa della cittadina, un tempo esempio di comunità in cui la vita di ognuno aveva importanza.

Dopo 25 anni, alcuni particolari personaggi sono per noi irriconoscibili, o addirittura loro stessi non si riconoscono più.<sup>38</sup>

**Dougie Jones**, il mancato ritorno del Cooper buono, compie gesti e dice parole che richiamano l'originale, ma sono compiuti a vuoto, hanno perduto il loro significato originario.

Il risveglio di Dougie (E15 S3) avviene in uno dei pochi momenti in cui la televisione appare in *The Return*; sta guardando, casualmente, Viale del tramonto,<sup>39</sup> e sente pronunciare il nome di Gordon Cole.<sup>40</sup> Questo lo sprona ad infilare una forchetta nella presa elettrica,<sup>41</sup> che lo induce in un breve stato di coma, dal quale si risveglia nelle vesti – finalmente – dell'antico Dale Cooper, che alla domanda "What about the FBI?" risponde risoluto: "I am the FBI" (E16 S3).

---

37 *Twin Peaks*, temporalmente, è situato nella metà ideale che unisce *Blue Velvet* a *Wild at Heart*. Nel primo film l'ambiente musicale è il preludio ad un sottobosco di caratteri psicotici e violenti; il secondo è totalmente giocato su luoghi comuni e retorica giovanile rock che si oppongono alla violenza insensata degli adulti (la madre di Lula). Il progetto nasce dunque all'interno di una riflessione già in atto sulla relazione tra musica, rock, amore e violenza in Lynch.

38 "Mi sento come se fossi altrove e fossi un'altra. Sono un'altra ma non so chi sono". Audrey (E14 S3).

39 *Sunset Boulevard* 1950, celebre film di Billy Wilder in bianco e nero

40 Personaggio minore della pellicola a cui pare sia ispirato il nome del personaggio interpretato da Lynch.

41 Azione così assurda all'apparenza, eppure assolutamente consequenziale nella logica di *Electricity* che pervade tutto *Twin Peaks*.

È ritornato l'iconico, inverosimile personaggio delle prime due stagioni ma durerà poco, vista la complessa metamorfosi dell'ultimo episodio: quella che lo trasporta, una volta per tutte, nella nostra realtà?

L'agente Cooper compare, già dalla prima volta (E1 S1), mentre arrivando in macchina a Twin Peaks registra le sue osservazioni su nastro per **Diane**, la sua fantomatica collaboratrice. Non la vedremo mai nelle prime due stagioni, e quando finalmente avrà un volto, in *The Return* (E6 S3), sarà una rivelazione scioccante: Diane è una donna dal linguaggio sboccato, che fuma un numero esagerato di sigarette, va a letto con uomini molto più giovani, ed è alcolizzata. L'opposto del Cooper di S1, a sua volta esasperatamente bravo ragazzo. Ma questa Diane, come vedremo, è una *tulpa*, ovvero non è l'originale. L'originale è intrappolata nel personaggio di Naido (notare l'assonanza tra i due nomi), l'essere femminile incontrato da Cooper negli altrove della sua non esistenza, che si materializzerà nelle coordinate lasciate dal maggiore Briggs a suo figlio. Naido non può vedere perché, letteralmente, non ha gli occhi; giunta a Twin Peaks, si esprimerà soltanto per mezzo di *versi animaleschi* (che somigliano ora a quelli degli uccelli ora a quelli delle scimmie).

**Audrey, Bobby, James**, e la stessa Laura Palmer, sono tutti cliché dell'*adolescente ribelle*, cui la musica rock è destinata. Le loro evoluzioni e metamorfosi da giovani ad adulti, 25 anni dopo, sono a dir poco spiazzanti, eppure, a loro modo, assolutamente consequenziali: **Bobby** ha messo la testa a posto, è diventato addirittura vicesceriffo della cittadina, ed è facilmente incline alle lacrime. Il giovane Briggs recitava la parte del ribelle ma in fondo lo spirito rock era solo di facciata. È poi significativo che sia presente al Double R quando l'insensata violenza *irrompe* letteralmente nel locale, sotto forma di proiettili sparati da una macchina da un innocente ragazzino, che giocava con la pistola del padre<sup>42</sup> (E11 S3). Questa è l'assurda realtà

---

42 In questa particolare scena, l'effetto angosciante è reso in modo parossistico dal continuo suonare del clacson della macchina rimasta dietro; quando Bobby si avvicina per farla smettere, viene investito dalle urla della conducente, che deve tornare a casa, non importa ciò che è appena successo. Al suo fianco un bambino in preda ad uno strano vomito...

che il vicesceriffo, diventato adulto, si trova ora ad affrontare a Twin Peaks: assurda perché orrida e gratuita.<sup>43</sup> L'adulto Bobby è altresì rimasto solo: guarda con dolore Shelly, la madre di sua figlia, che esce felice dal ristorante per abbracciare e baciare il suo nuovo compagno, un pericoloso trafficante di droga.

**James**, dal canto suo, è rimasto a vivere nella piccola cittadina, modestamente impiegato come operaio; scomparse le velleità di girare il mondo con la sua bella moto. Non ha perso il vezzo di innamorarsi di donne "altrui" e si esibisce addirittura al Roadhouse, cantando la stessa canzone d'amore di S1,<sup>44</sup> che ora è naturalmente dedicata ad un'altra donna.<sup>45</sup>

Questi due giovani, che sembravano allora così liberi e veri, così *rock*, sono stati entrambi smentiti dalla maturità. È forse il rock un'illusione che ha senso solo da giovani?

**Audrey Horne**, la *femme fatale* di S1, rimasta in coma dopo l'esplosione della banca (S2),<sup>46</sup> è in S3 una donna schizofrenica: sposata a Charlie, tutta la sua storia prima di arrivare al Roadhouse è un kafkiano tentativo di uscire di casa e farsi accompagnare dal marito per andare in cerca di Billy, il suo amante. Chi è Billy? La storia di Billy<sup>47</sup> è assolutamente frammentaria e marginale, ma è la storia che, per quanto secondaria, ora Audrey, non più protagonista come a

---

43 Niente più a che fare con le sue azioni impulsive e sconsiderate di un tempo che, per quanto immorali e illegali, erano sempre in qualche modo giustificate dai suoi desideri egoistici.

44 *Just you and I*, sdolcinata e smielata ai limiti del grottesco (*Just you / And I / Together / Forever / In love... / In love we go strolling together / In love we go strolling forever...*).

45 Di James, l'amante ideale secondo Laura, e poi Donna, colpiva la sfrontata facilità con cui sembrava innamorarsi di una fanciulla dopo l'altra, proponendo a tutte l'eterno amore.

46 Stato nel quale ha ricevuto la visita del *doppelgänger* di Cooper (quasi fosse stata la prima cosa che doveva fare giunto in questo mondo), visita che ha prodotto il malvagio figlio Richard.

47 Viene nominato un paio di altre volte, sempre in quegli assurdi racconti di violenza gratuita che sembrano ormai aver preso il sopravvento nella cittadina in cui, 25 anni prima, eccezionalmente ogni vita aveva ancora valore ("Every life matters").

suo tempo, insegue.

Quando finalmente giunge al Roadhouse, il presentatore – che opera solo per le grandi occasioni – introduce al pubblico uno dei brani più celebri che ricorrono nella prima stagione: *Audrey's dance!*<sup>48</sup> presentandolo con lo stesso titolo che ha nella colonna sonora. Questo semplice momento introduce una situazione di incredibile complessità: nella realtà del Roadhouse irrompe dunque un elemento musicale di bizzarra natura, poiché proveniente dalla serie di 25 anni prima, senza contare che il titolo (il tema di Audrey) rimanda inevitabilmente ad Audrey come *personaggio* – di 25 anni prima. La banda attacca a suonare lo stesso pezzo di allora e tutti le fanno spazio in mezzo alla sala, seguendo, surrealmente ipnotizzati, il suo ballo.

La grazia del suo danzare sembra la stessa, quasi stesse cercando di tornare ad un passato che non c'è più... Ma la realtà del Roadhouse interrompe bruscamente la magia: scoppia una banale rissa. Audrey scappa veloce dal marito: "Get me out of here!" (Portami via di qui!). Ed è in questo momento che la nostra ballerina ha una sorta di brusco risveglio *in un'altra realtà*: si sta guardando in uno specchio, è completamente struccata, invecchiata, intorno vi è solo un bianco accecante... "What? What?" fa in tempo a biasciare, incredula; e le immagini tornano ai musicisti del Roadhouse, ancora impegnati a suonare *Audrey's Dance*. Scorrono i titoli di coda, sul video e sulla musica, ma entrambi stanno andando *al contrario*. Siamo avvisati: qualcosa deve essere cambiato, evidentemente, nella narrazione: i due rimanenti episodi di *The Return*, gli ultimi, saranno, se possibile, un'iperbole narrativa ancora più estrema e radicale di quanto fino a qui già visto.

Dopo l'eliminazione di Mr. C, negli uffici di polizia di Twin Peaks, dopo insomma che la trama dei **due Cooper** è stata finalmente sciolta e lo sdoppiamento apparentemente ricomposto, l'orologio della stanza si ferma, e il primo piano dell'agente FBI aleggia in so-

---

48 Uno dei momenti tipici di S1: siamo al Double R, di giorno, e la musica proviene dal juke box (E3 S1). Rivolta a Donna, Audrey dice: "God, I love this music... Isn't it too dreamy?" e segue l'intrigante danza che la ragazza balla con una disarmante sensualità.



vrimpressioni<sup>49</sup> per tutto ciò che segue (“We live inside a dream”). Naido diventa (la vera) Diane che, assieme a Gordon Cole / David Lynch accompagna Cooper fino ad una porta, solo a lui riservata. “See you at the curtain call”<sup>50</sup> dice loro l’agente, e a noi tutti.

Cooper torna indietro, *all’origine della storia*, in quella sequenza di *Fire Walk With Me*, film prequel della serie, in cui Laura Palmer scende dalla moto di James per avventurarsi nel bosco, verso quel maledetto appuntamento con Leo Johnson, Jacques Renault e Ronette Pulaski, che precede la sua morte. Cooper cerca di portarla via da quel sentiero (narrativo) ma, letteralmente, la smarrisce, la perde per strada... Il finale, l’ultimo concerto in *The Return*, spetta di pieno diritto a Julee Cruise, la cantante simbolo della prima stagione, e non si svolge sul palco del Roadhouse: avviene in un *altrove* che si sovrappone al bosco (narrativo) in cui Laura è stata smarrita, e l’unica cosa che si nota è che dietro la band vi sono solo tende rosse (le tende del sipario: see you at the curtain call).

Di nuovo le tende rosse / sipario tornano (E18 S3): Cooper esce una volta per tutte dalla Loggia Nera, nello stesso posto in cui era entrato 25 anni prima. Inizia ora il viaggio più incredibile di tutto *The Return*, quello che porta i due, Dale e Diane, a divenire Richard e Linda, in un mondo – il nostro? – in cui Laura Palmer è ancora viva, fa la cameriera ad Odessa e si chiama Carrie Page.

Il **doppio** e la **maschera** sono temi fondamentali nel cinema di Lynch: in *Twin Peaks* il gioco del doppio dei personaggi ha inizio con l’arrivo della cugina di Laura, Maddy (E7 S1), uguale a lei come una gemella.<sup>51</sup>

49 “[...] Lynch proietta la visione oltre ciò che è dato vedere. Non è più questione di forme costituite spietate e perfette. La narrazione è una maschera. [...] Dissolvenza e sovrapposizione non sono passaggi temporali o sovrapposizioni di tempi diversi immagini diverse. Sono il tempo che è, sono un’immagine che è più immagini, un tempo che si contiene parecchie volte in se stesso, un viaggio che avviene *dentro* l’immagine e che non ha bisogno di simularsi nel montaggio o nell’azione” (Ghezzi 1995: 341).

50 Ci vediamo alla chiamata del sipario o degli applausi, si potrebbe tradurre, oppure: ci vediamo alla fine dello spettacolo.

51 E difatti interpretata dalla stessa attrice, Sheryl Lee.

Nella seconda stagione,<sup>52</sup> il gioco del doppio (Leland-Bob, Philip Gerard-Mike, Laura-Maddy) e del travestimento diventa vertiginoso<sup>53</sup> fino a sfiorare il grottesco<sup>54</sup> e scadere nel ridicolo.<sup>55</sup>

In *The Return* i personaggi si tolgono la maschera: Laura Palmer, nella Loggia, con l’agente Cooper (E2 S3): “I’m dead, yet I live”<sup>56</sup> (Sono morta, eppure vivo). Si toglie *la faccia*, come fosse una maschera: sotto vi è pura luce. Parla al suo orecchio, per poi urlare e ascendere furiosamente: Laura che sussurra un segreto, *il segreto*, all’orecchio di Dale Cooper; è l’immagine emblema che tornerà sui titoli di coda dell’ultimo episodio. E come il Fuochista dice, proprio all’agente Cooper, nel primo episodio: “Non tutto può essere detto ad alta voce” (E1 S3).<sup>57</sup> Il mistero, ciò che non potremo mai udire, vedere, sapere è in fondo l’essenza stessa di *Twin Peaks*, e il motivo della sua innegabile bellezza. La distanza dai canoni della *crime story* è incommensurabile: tutto il disastro della seconda stagione, il suo scendere nella parodia di se stessa (causa l’allontanamento dello stesso Lynch) ha origine proprio nella forzata imposizione produttiva di *dover svelare* l’assassino di Laura Palmer (E7 S2), annullando così in un colpo solo tutto il mistero e la magia che ammantavano quel mondo. La morte non doveva diventare un banale indovinello, ma avrebbe dovuto invece restare un enigma, possibilmente senza soluzione.

52 Inutile qui raccontare le vicissitudini legate alla realizzazione di S2, che hanno portato Lynch, da un certo punto in poi, a disinteressarsi del progetto che trovava addirittura ridicolo.

53 Catherine trasformatasi in Yosuka, Cooper dal completo FBI all’abbigliamento montanaro, Nadine che torna liceale, Jocelyn diventa cameriera, Benjamin impazzito, Dennis / Denise, Bobby da delinquente a giovane in carriera, Audrey da ricca rampolla a prostituta...

54 Windom Earle e i suoi travestimenti.

55 Windom Earle travestito da Signora Ceppo.

56 “Alla fine del feuilleton, ho provato una sorta di tristezza, non mi risolvevo più a lasciare il mondo di *Twin Peaks*. Ero innamorato del personaggio di Laura Palmer, delle sue contraddizioni: radiosa in superficie, moribonda dentro di sé. Avevo voglia di vederla vivere, muoversi, parlare”, in *Libération*, 5 giugno 1992 (riportato in Chion 1995: 161).

57 “It all cannot be said aloud now” così il Fuochista termina la sua enigmatica serie di affermazioni... “I understand” risponde Cooper.

## Parte II Suoni elettrici

L'immagine del grammofono che si inceppa su un disco, e soprattutto il suono che ne consegue, quello della puntina che continua a saltare, così come le intermittenze luminose,<sup>58</sup> sono per Lynch un perfetto segnale di *interferenza*, idea fondamentale in ogni sua costruzione narrativa, dove convergono forma e contenuto.<sup>59</sup>

Il suono<sup>60</sup> delle intermittenze / scariche elettriche ("Electricity!" è un'espressione ricorrente tra gli abitanti della Loggia) è spesso legato alla visione di figure come pali della corrente, cavi della corrente, antenne radio... Queste immagini cominciano a sedimentarsi, dando vita ad un vasto orizzonte di senso, soprattutto a partire dal film. Il vento tra gli alberi invece, nel film come nella serie, sembra sempre preludere, come immagine e come suono, al *male* che sta per compiersi. L'inquietante presenza dei taglialegna, ampiamente ripresa in S3, è forse da associare a quella dei pali della corren-

---

58 Le intermittenze di luce in Lynch giocano ugualmente un ruolo importante: discontinuità sfrigorante dell'illuminazione elettrica – lampade che crepitano e lampeggiano in modo irregolare prima di fulminarsi, spesso nei momenti estremi, come a tradurre una tensione troppo forte, con l'allusione a una sconnessione possibile (o come segnale di pericolo, quando i mondi distinti si toccano troppo da vicino?) (Chion 1995: 196).

59 Appare anche nella seconda stagione (E7 S2), in casa Palmer, quando Sarah, la madre di Laura, ha la visione del cavallo bianco. Contemporaneamente, al Roadhouse sta nuovamente cantando Julee Cruise (Rockin back inside my heart e The world spins); il gigante, apparso sul palco, dice a Cooper: "It's happening again". Si torna a casa Palmer, al giradischi che si interrompe... alle urla ovattate di Maddy, preda di Bob / Leland, con i suoi versi bestiali.

60 "In Lynch il suono è [...] l'amplificazione e distorsione continua della misteriosa e dolorosa nota di frequenza emessa dal monolite di 2001. Non integra, non chiude; scompagina, produce automaticamente non una sottolineatura enfatica o (vedi Kubrick) il suggello mortale e inebriante e insensato di un discorso, ma un'intermittenza di senso, un luogo temporale in cui il senso è insieme disturbato e ribadito, un fastidio dionisiaco che parrebbe provenire dal nulla. Dico 'parrebbe' perché la cacofonia regolare dei suoni è sempre vagamente giustificata come realistica da Lynch" (Ghezzi 1995: 340).

te (che sono fatti di legno), che trasportano l'elettricità?<sup>61</sup> Vi sono continui riferimenti a qualcosa che è nell'aria e a qualcosa che *vibra*, che viene trasmesso *attraverso* l'aria (onde radio?)... Tutto questo crea un parallelo molto curioso tra una presenza malvagia, che abita *ontologicamente Twin Peaks*, e una – o forse è la stessa – altrettanto malvagia, ma più legata all'universo della *comunicazione* che la tecnologia (elettricità, onde radio) permette, ovvero alla *diffusione mediatica*. Ma cosa diffondono questi media? Forse il Male stesso: questo male è *Twin Peaks*, da considerarsi come prodotto televisivo?<sup>62</sup> Da una parte abbiamo quindi una (fittizia?) realtà malvagia, dall'altra la diffusione di questa stessa realtà nel mondo.

Nell'incipit di *The Return* (E1 S3) il Fuochista (the Fireman) dice al protagonista: "Agent Cooper. *Listen to the sounds*". Da un vecchio grammofono fuoriescono le misteriose intermittenze sonore, che richiamano *l'elettricità*, e che, come abbiamo visto, costellano significativamente l'universo di *Twin Peaks*.

Significativamente... e il loro significato? "Non tutto può essere detto ad alta voce".

Non è in questa sede di primaria importanza stabilire per cosa stiano le intermittenze sonore e quale dunque sia la funzione di quella "Electricity!" più volte invocata dai personaggi della Loggia. Una delle ipotesi interpretative,<sup>63</sup> a mio parere tra le più affascinanti, rilegge l'intera serie come un'avventura filosofica riguardante lo stesso *medium televisivo*: in quest'ottica l'Elettricità si riferirebbe propriamente all'energia che permette il funzionamento degli stessi televisori e, in sostanza, la stessa visione. Ma l'elettricità è anche la chiave di tutta l'evoluzione della musica rock, dalla chitarra elettrica alla musica elettronica.

Un'evoluzione in un certo qual modo elettrica accade al Braccio di Mike, ovvero **il Nano della Loggia** (The Man From Another Place): è diventato *qualcos'altro*,<sup>64</sup> uno di quegli esseri mostruosi,

---

61 Vedi il video di Rosseter, *Twin Peaks explained* [riportato in sitografia].

62 Ibidem.

63 Ibidem.

64 *The Evolution of the Arm* (E2 S3): un albero nudo, con una sorta di massa informe come testa, continuamente *attraversato da scariche elettriche* e, naturalmente, parlante.

eppure sorprendenti nella loro semplicità, che popolano l'universo teatrale e visionario di Lynch.<sup>65</sup> Quando Cooper viene portato al suo cospetto, si presenta così: "I am the arm and I sound like this: ..." segue un suono *ancor più sorprendente*, a cui non intendo qui attribuire significati o corrispondenze. Il punto è che questa entità dichiara la propria essenza *attraverso* il suono, emettendo suoni... La sola immagine, per quanto impressionante e sconvolgente, non basta da sola ad esprimere l'idea: deve giocoforza legarsi al suono. Un effetto sonoro di tutt'altra rilevanza ma non per questo meno significativo è il *ronzio* che **Benjamin Horne** continua a sentire nel suo ufficio in hotel (E7 S3); coinvolge Beverly, la sua nuova assistente, nella ricerca della *fonte* di questo strano suono. Questo specifico ronzio non verrà più ripreso dalla narrazione di *The Return*: il suo senso è palesato e al contempo occultato in questa stessa scena. Ma come sempre, in *Twin Peaks*, le cose non sono quello che sembrano... non per questo il loro significato va ricercato *altrove*. Il suono in sé non sembra particolarmente disturbare il signor Horne, che è invece turbato dal non sapere *da dove* esso provenga. Una chiave arriva alla sua attenzione: è la vecchia chiave di una delle stanze del suo hotel, che ora sono tutte dotate di serrature magnetiche. È la 315: la stanza occupata dall'agente Cooper 25 anni prima. "Who's Cooper?" chiede Beverly. "FBI." risponde lui, ricordando velocemente l'indagine sulla morte di Laura Palmer. "Who's Laura Palmer?" chiede ancora lei: "That is a long story."

Una lunga storia, un lungo ronzio. Una storia che, come abbiamo detto, sembra aver ormai *corrotto* l'intero paese di Twin Peaks e i suoi abitanti. Tra questi, **Sarah Palmer**, la madre di Laura, che è ora (S3) letteralmente posseduta dall'oscurità. Passa il suo tempo a casa, davanti ad un grande schermo da cui si vedono, in un loop continuo, scene di cruda violenza in bianco e nero.<sup>66</sup> Sarah beve e

65 Il mondo della Loggia è abitato da esseri deformi, lontani dalla norma (il gigante, il nano, l'uomo con un braccio solo; lo stesso Bob, volendo, è mascherato da uomo nero): un sipario rosso è il suo ingresso attraverso i boschi di Twin Peaks. Parlano in uno strano modo, anch'esso *deformato*. La teatralità è la condizione ordinaria di quel mondo. Lo stesso Bob muove i suoi ospiti come un *burattinaio*.

66 Tigri che squartano le proprie prede in un documentario (E2 S3); una scena tratta da un vecchio incontro di boxe (E13 S3).

fuma in continuazione proprio come Diane (*tulpa*). Dopo l'incidente al supermercato,<sup>67</sup> Hawk va a trovarla a casa: dalla casa si sente provenire una strana musica elettronica. La musica si spegne, lei apre la porta; Hawk le chiede se va tutto bene; dall'interno della casa viene, improvviso, un incomprensibile suono, e la musica, per pochissimo, riprende: alla domanda se qualcun altro è in casa, Sarah risponde: "No. No, there's something in the kitchen" (No, c'è qualcosa in cucina). Poi chiude la porta. Ancora una volta la veloce irruzione di un effetto musicale/sonoro riempie di mistero l'intera scena. Non c'è nessun altro in casa, eppure c'è *qualcosa* in cucina. Quando anche la madre di Laura si toglierà la faccia come una maschera (E14 S3), dietro vi sarà l'oscurità, all'opposto della figlia nella Loggia (E2 S3): l'oscurità fa da sfondo alla comparsa di alcune semplici ed enigmatiche figure, come spettri che si muovono in una notte fonda... E la notte,<sup>68</sup> l'oscurità, sono, nell'immaginario di Lynch come in quello rock, termini assoluti.

Oscurità, ambientazioni notturne, suoni cupi e prolungati, elettricità, interferenze, il vento nel bosco... il legame tra questi elementi, spesso alla base di alcune tra le scene più potenti e significative di *Twin Peaks*, ha a che fare con il Male e la sua diffusione. Ecco allora apparire la figura del **woodsman** (i taglialegna anneriti), presente in ogni significativa situazione di malvagità. La più emblematica è sicuramente quella riguardante la genesi dello stesso Bob (E8 S3, trattato più diffusamente in seguito): nella stessa notte in cui ha origine il rock, si materializzano questi taglialegna anneriti, accompagnati da *suoni intermittenti di elettricità*. Uno di loro si dirige verso la *stazione radio locale*, uccide i presenti schiacciando loro la testa e si impossessa del microfono attraverso cui diffonde una criptica litania ("This is the water, and this is the well..."), che fa cadere addormentati tutti gli ascoltatori di quella stazione radiofonica... nello stesso anno in cui ha origine il rock: nel 1956, infatti, Elvis Presley è ospite dell'Ed

67 Dove chiede se vendono ancora le sigarette di marca *Salem*...

68 Perché la notte? Forse perché nel suo mantello d'oscurità cancella i contorni degli oggetti distinti e ricostituisce il TUTTO perduto. L'oscurità unisce e rimette insieme ciò che la luce separa. La notte rinsalda ciò che il giorno ha disgiunto. E così, crea la scena per il teatro primitivo, il teatro dei suoni (Chion 1995: 211).

Sullivan Show.<sup>69</sup> Se, come pare evidente, esiste un legame tra ciò che the woodsman compie nella stazione radiofonica e l'origine della diffusione del rock negli USA, questo legame sottolinea l'aspetto di corruzione e malvagità – l'aspetto *satanico* – del genere in questione.

### Parte III L'iperbole musicale in *Fire Walk With Me* & *The Return*

All'interno di un classico brano rock possiamo tranquillamente individuare il momento iperbolico nell'*assolo* della chitarra elettrica: come se l'intera struttura melodica venisse in qualche modo sublimata da quella determinata esecuzione fatta di accelerazioni, ellissi, distorsioni. Ma quella parte può ovviamente esistere solo se sorretta dall'impianto armonico dello stesso pezzo. È in questa ottica che cercheremo ora di mettere a fuoco alcuni *assoli* contenuti nella saga, ovvero alcuni momenti topici in cui il rigore estetico e l'alta significatività si intrecciano in modo unico e assoluto, proprio del cinema lynchiano.

**Chris Isaak**,<sup>70</sup> che potremmo definire *la rockstar della porta accanto*, nei panni dell'agente Desmond è presenza accattivante e tranquillizzante al punto giusto; ancor più disturbante ne risulta quindi l'improvvisa e irrazionale scomparsa. Ma questo non è ancora niente rispetto alla deflagrazione che è l'entrata in scena (e la subitanea uscita) di **David Bowie**, alias Phillip Jeffries [Fig. 2]. La sua apparizione nella storia rappresenta *l'irruzione del sogno nella cosiddetta realtà*, e questo risponde perfettamente alla caratura di un artista unico come Bowie, che non ha certo qui bisogno di presentazioni. Questo è un altro momento di altissima teatralità del film.<sup>71</sup> L'effetto

69 Trasmesso dalla CBS il 9 settembre 1956 (the day America was rocked). La sua apparizione televisiva entrerà nella storia, tanto che il 1956 viene considerato come l'anno della nascita ufficiale del rock'n'roll.

70 Protagonista della prima parte del film *Fire Walk With Me*, il cantante reso celebre dal brano *Wicked Game* (la cui versione strumentale compare in *Wild at Heart*).

71 Cooper controlla i monitor di sorveglianza degli uffici dell'FBI di Philadelphia;

Fig. 2  
David Bowie nei panni di Phillip Jeffries.



dell'entrata di Jeffries negli uffici FBI è *puro rock* sia per la struttura narrativa (di che parlava Jeffries? e che attinenza ha con il resto?) sia per lo spettatore (cosa è accaduto? quello era davvero David Bowie?). Un grandioso momento musicale, in senso lato, di cui si avverte l'assoluta potenza, ma di cui si fatica a comprendere l'esatta collocazione.<sup>72</sup>

Nell'aeroporto privato, Gordon Cole introduce a Desmond una sorpresa, altra scena memorabile e *significativa* del film: il bizzarro personaggio Lil compie una serie di azioni mimate che rappresentano altrettante informazioni sul caso dell'omicidio di Theresa Banks, come Chet Desmond spiegherà poco dopo al suo partner più inesperto. Verrà spiegato tutto, eccetto la misteriosa **Blue Rose**, pura fascinazione, il cui senso sarà svelato solo in *The Return*. Lil esegue una sorta di *danza* per simboleggiare questi dati: questa messinscena non è che l'introduzione a tutto il mondo di simboli teatrali di cui si compone *Twin Peaks*. Una situazione analoga si ritroverà in E12 S3, quando Albert troverà Gordon in dolce compagnia, nella sua stanza d'hotel, e questi presenterà la sua ospite<sup>73</sup> in termini simili a quelli

si rivede in un *impossibile* fermo immagine nel corridoio, proprio mentre giunge al suo fianco Bowie/Jeffries.

72 Phillip Jeffries avrà poi un ruolo determinante in *The Return*, senza nemmeno aver più bisogno di David Bowie per interpretarlo, per ovvie ragioni: comunque è bastata quell'unica, breve, folgorante presenza in *Fire Walk With Me*, per accendere il mistero che continuerà in S3.

73 Vestita di rosso, con scarpe Louboutin (dalla suola rossa), con cui sorseggiava Bordeaux (vino rosso).

della presentazione di Lil.<sup>74</sup>

Quando vediamo l'ufficio di **Gordon Cole** (E3 S3), nella sede dell'FBI di Philadelphia,<sup>75</sup> non si può non restare colpiti dalla gigantografia alle sue spalle, che raffigura un'esplosione atomica (quella del primo test nucleare in New Mexico). In *Fire Walk With Me*, al suo posto vi era la raffigurazione dell'assoluta pace e tranquillità di un lago in un bosco. Sempre 25 anni dopo, nello stesso ufficio, la parete di fronte ospita un ritratto (un'altra gigantografia) di *Franz Kafka*. In S3 il parallelo tra Gordon Cole, direttore FBI, e Lynch, regista della serie, è più volte sottolineato, sì che il quadro del fungo atomico (elemento centrale nella cosmogonia di *Twin Peaks*) al posto dell'idillio boschivo e, in maniera ancor più sfacciata, il ritratto di Kafka, ammiccano prepotentemente, indicandoci una precisa corrispondenza.

Come Francis Bacon nella pittura, Franz Kafka<sup>76</sup> è forse lo scrittore più vicino all'estetica di Lynch.<sup>77</sup>

Durante la scena dell'obitorio (E7 S3), quando il cadavere privo di testa del maggiore Briggs viene mostrato all'incaricata della Difesa, avviene il passaggio di uno dei taglialegna, figure tra le più misteriose della serie: la sua comparsa è accompagnata dall'inconfondibile tappeto sonoro formato da *scariche elettriche ad intermittenza*. Nell'inquadratura successiva vediamo un grande quadro raffigurante una pannocchia di mais: l'elemento da cui ha origine quella crema che gli abitanti della Loggia chiamano **Garmonbozia**, ed è nutrimento legato alle azioni malvagie di Bob.<sup>78</sup>

74 Seguirà, subito dopo, in modo quasi innocente, l'osservazione: "Ti rendi conto, Albert, che oggi al mondo si parlano più di 6000 lingue?".

75 Città in cui ha vissuto e si è formato il giovane Lynch.

76 Ci si è riferiti all'opera kafkiana come ad "una grande casa con moltissime stanze e moltissime porte, davanti alle quali c'è una chiave, ma non è quella giusta" (Raio 1974: 4). Questo si adatta perfettamente anche all'opera di Lynch (e nello specifico a S3).

77 Lynch aveva inoltre elaborato una sceneggiatura de Il Processo, progetto che in seguito fu costretto ad abbandonare per mancanza di fondi.

78 È interessante notare come alla crema di mais, classico prodotto industriale (infatti viene spesso mostrato dentro le lattine, come nel misterioso Convenience Store), simbolo legato alla malvagità, si contrappongono le artigianali torte alla

Anche quel quadro si trova nell'ufficio di Gordon Cole, che vediamo seduto davanti la gigantografia del fungo atomico, mentre sta fischiettando. Cosa sta fischiettando? Sembrerebbe essere il famoso motivo della colonna sonora di *Amarcord*, composto da Nino Rota, con qualche piccola variante, che lo rende più simile al canto di un uccellino... È una citazione diretta? Sappiamo Fellini essere uno dei registi più amati da Lynch. Questo è uno dei suoi classici rompicapo: lungi da me la presunzione di risolverlo, la cosa rilevante è notare come il veloce accostamento di informazioni, immagini e suoni riesca a creare un vero e proprio puzzle, l'ennesima sfida alla nostra mente *detective*<sup>79</sup> per inoltrarsi ulteriormente nell'universo *Twin Peaks*.

Ma la vera sfida che ci aspetta è **l'episodio 8** della terza stagione, un'ora in puro stile MTV. La genesi di Bob avviene in New Mexico, in data 16 luglio 1945 con Trinity,<sup>80</sup> il momento in cui, come dicono gli americani "il genio è uscito dalla bottiglia". Una pura distorsione sonora e visiva ci conduce *fin dentro* l'esplosione: l'essere chiamato Judy (o Jowday "in olden times") produce delle uova all'interno di una sostanza gelatinosa,<sup>81</sup> e una di queste uova racchiude Bob. Segue l'origine del Convenience Store e dei taglialegna.

La reazione a questo cruciale avvenimento della storia umana accade dentro una futuristica fortezza, posta sulla cima di un'impervia montagna che sorge nel mezzo di un oceano viola. Dentro vi sono il Fuochista (il gigante delle prime stagioni) e la signorina Dido (señorita Dido), un nuovo emblematico personaggio, con elegante vestito e acconciatura fine anni 40 / inizio 50, gli anni del dopoguerra. La signorina siede a fianco di un *vecchio fonografo* che suona una musica che richiama quell'epoca, e anche l'arredamento è nello stile di

ciliegia, soprattutto quelle di Norma, classicamente fatte in casa, che Cooper non finisce mai di elogiare nelle prime due stagioni.

79 "La mente, come un investigatore, compone i tasselli e arriva a una conclusione" (Lynch 1998: 236).

80 Il primo test nucleare della storia, nell'ambito del progetto Manhattan.

81 La genesi e la generazione sono temi centrali nell'opera di Lynch fin dal principio: ad es. in *The Grandmother* (cortometraggio del 1970) e, naturalmente, *Eraserhead*.

quegli anni. È questa la Loggia Bianca? Parrebbe di sì, anche a giudicare dalla successiva presenza della testa fluttuante del maggiore Briggs. Suona uno speciale allarme, e l'esplosione viene proiettata in un'altra sala della fortezza: è un *cinema teatro* (a *theater*), sempre anni 50, e dunque antecedente a quello che sarà il lungo cammino di *appropriazione televisiva della narrazione filmica*.<sup>82</sup> Il Fuochista crea a sua volta un uovo color oro che contiene l'immagine della giovane Laura Palmer. La signorina Dido insuffla l'uovo nel nostro mondo, proiettato sul grande schermo cinematografico.

L'azione ritorna in New Mexico, ma ora è il 1956: l'uovo si schiude, ne esce una creatura ibrida, a metà tra l'insetto e l'anfibio (una rana-falena) che entrerà nella bocca di una fanciulla sprofondata in un sonno irrealista (la futura madre di Bob o Sarah Palmer?). E qui l'ultimo tassello di questo complicato mosaico cosmogonico: nella notte, tra le intermittenti scariche elettriche, si materializzano i *taglialegna* (the woodsmen), completamente anneriti, come se avessero l'oscurità della notte addosso. Segue la scena sopracitata del massacro alla stazione radio locale e la diffusione del misterioso mantra che fa stramazze tutti quelli che sono in ascolto.<sup>83</sup>

Gli elementi costitutivi coinvolti nella narrazione di questa grandiosa genesi, genesi forse di tutto il mondo di *Twin Peaks* (l'uovo contenente l'immagine di Laura può riferirsi all'intera storia, alla serie stessa) sono *medium* – fonografo, cinema, radio – parti fondamentali di questo grande puzzle. Attraverso la radio si diffonde, per la prima volta, la musica rock, ovvero la musica del diavolo. In un vecchio cinema viene creato l'antidoto (l'uovo / Laura) al Male / Bob. Nell'anno in cui il rock corrompe l'America<sup>84</sup> l'enigma di *Twin Peaks* diviene realtà.

82 "La televisione ha abbassato il livello e ha reso popolari un certo tipo di proposte. La roba che passa in tv è rapida, senza grande sostanza: risate registrate e nient'altro" (ivi: 248)

83 Prima della sua irruzione, la radio stava trasmettendo il disco *My Prayer* dei The Platters, i cui versi dicono: "When the twilight is gone and no songbirds are singing [...] At the end of the day in a dream that's divine / My prayer is a rapture in blue / With the world far away...". La stessa canzone sarà di sottofondo durante la sofferta scena d'amore tra Cooper e Diane (E18 S3), di lì a poco o forse già *Richard e Linda*.

84 "Capii comunque che era l'inizio del rock'n'roll" (Lynch 1998: 183).

La figura del woodsman, l'enigmatica connessione tra il Male e la radio, figura legata al Convenience Store (altro luogo altamente simbolico), è forse da relazionarsi al defunto marito della Signora Ceppo,<sup>85</sup> il personaggio più emblematico e caratteristico tra gli abitanti della cittadina? Questa domanda, destinata comunque a restare senza risposta, non fa che evidenziare la rete di rimandi interni e possibilità interpretative di questa fitta e complessa trama di eventi e personaggi, il cui scopo primario è l'istituzione di un *mistero perenne* e non il racconto della soluzione di un enigma.

La *mise en abyme*<sup>86</sup> è un concetto introdotto da A. Gide per indicare un momento di sublimazione metanarrativa all'interno di un'opera, sia attraverso la significativa reduplicazione di una sequenza, sia attraverso l'utilizzo di un'inedita prospettiva, posta su un piano differente da quello dei personaggi.<sup>87</sup> In questa ottica crediamo sia da leggersi la scena del sogno<sup>88</sup> con **Monica Bellucci**:<sup>89</sup> questo non è solo il racconto di un sogno perché, coinvolgendo la famosa attrice nel ruolo di se stessa, al personaggio di Gordon Cole si sovrappone la realtà di Lynch, postosi *al di fuori* dell'opera, di cui sembra volerci qui svelare uno dei significati ultimi, attraverso le antiche parole ("the ancient phrase") pronunciate dalla Bellucci:<sup>90</sup> "We are like the

85 La Signora Ceppo (the Log Lady), ovvero Margaret Lanterman, interpretata da Catherine Coulson, in *The Return*, è visibilmente provata e sofferente, come personaggio e come persona. La sua morte (E15 S3) avviene nello stesso episodio a lei dedicato (*in memoriam*): dedicato però non all'attrice, ma *allo stesso personaggio*: Margaret Lanterman. Si tratta dunque di un canto del cigno di rara intensità, perché i due mondi (il nostro e quello di *Twin Peaks*) sembrano non solo avvicinarsi, ma addirittura *sovrapporsi*. Tutta la parte finale di S3 sembra puntare in questa direzione, *la sovrapposizione dei due mondi*.

86 Dal francese, letteralmente: messa in abisso.

87 Da una parte il più classico degli esempi è l'arrivo degli attori in *Amleto* e la successiva recita dell'avvelenamento del re; dall'altra, l'irrompere nella narrazione di un soggetto consapevole della finzione affabulatoria (esempio illustre l'opera di Lautréamont).

88 In bianco e nero, come tutti i momenti in un certo qual modo *metanarrativi* di *The Return*.

89 "...And last night I had another Monica Bellucci dream" (Gordon Cole, E14 S3).

90 Lei dice questo guardando dinanzi a sé (come se guardasse noi spettatori),

*dreamer who dreams and then lives inside the dream. But who is the dreamer?*” (Siamo come il sognatore che sogna e poi vive dentro il sogno. Ma chi è il sognatore?).<sup>91</sup> Se noi siamo *come* il sognatore, certo non possiamo essere il sognatore. Come quando ci capita di rivivere un pezzo rock nella mente in uno stato di totale immedesimazione: ne condividiamo in toto l’incantesimo, eppure non siamo il sognatore.

Ad un livello più ampio, ad ogni concerto si è consapevoli che il frontman incarna ogni pezzo in cui si esibisce, a prescindere dalla natura della canzone: la natura di una performance musicale non è mai in discussione. Si pone, al limite, come questione sulla potenza, l’originalità, la riuscita dell’esecuzione, non certo sulla verità dei suoi contenuti. I protagonisti della storia del rock incarnano da sempre le diverse maschere del principio dionisiaco, già racchiuso in nuce nella *violenza sonora* di amplificazioni e distorsioni proprie di una chitarra elettrica. Queste maschere sono talvolta dei veri e propri *tulpa* dell’artista, diabolicamente provenienti dal lato oscuro di questo mondo. Questo elemento di esasperata teatralità, cupa o trasgressiva, è essenziale al gioco: senza ribellione non c’è rock.<sup>92</sup> E come abbiamo visto, tutta *Twin Peaks* è ambiguamente pervasa dalle compresenze dialettiche di retorica e ribellione, elettricità e malvagità, luce e oscurità e, *ça va sans dire*, verità e finzione.

Ripercorrendo immagini e suoni, idee e parole, senza mai porci come primario il problema intellettuale del significato, sempre e comunque tenuto aperto e in considerazione, ma continuando capar-

---

e poi indica a Gordon, che è seduto davanti a lei, un punto alle sue spalle: lui si volta e vede se stesso nel passato, è la scena di *Fire Walk With Me* in cui Phillip Jeffries / David Bowie irrompe negli uffici FBI di Philadelphia, dopo anni dalla sua scomparsa, per poi nuovamente svanire nel nulla.

91 “Le figure di sogno non conoscono il sogno [...] del quale sono figure, perché il mondo non solo è sognato ma è all’interno di un sogno un altro sogno in cui anche i sognatori sono sognati. Puoi capire?” [F. Pessoa, Faust].

92 In *The Return*, il Bad Cooper rappresenta perfettamente il *doppelgänger* in chiave rock dell’agente Cooper; in E15 S3 potremo infine cogliere la disperazione e lo smarrimento di una figura apparentemente imperturbabile come quella di Mr. C, durante il dialogo con Jeffries, quando cercherà di capire chi è Judy e cosa vuole da lui.

biamente a seguire l’intuizione di una possibile *significanza musicale*, di tipo rock, contiamo di essere riusciti a mettere in risalto aspetti inediti della fantastica creazione di Lynch e Frost che, nella migliore delle ipotesi, possano servire da stimolo per futuri lavori di ricerca, senza dubbio ben più approfonditi e sistematici del presente.<sup>93</sup> Nei sogni non occorre distinguere la forma dal contenuto, il significato dalla melodia, il brivido dal concetto. Il cinema e il rock non sono forse generatori di sogni?

---

93 In questo lavoro manca sicuramente l’analisi di alcuni elementi fondamentali come, ad es. l’ambivalenza morale di Laura Palmer o l’artificialità del modo di parlare nella Loggia. In considerazione dello spazio a disposizione e alla luce della tematica sviluppata, abbiamo ritenuto opportuno trattare argomenti meno immediatamente evidenti, ma più adatti ad ampliare le coordinate di questa stessa ricerca.

## BIBLIOGRAFIA

CHION M. (1992), *David Lynch*, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, Paris, trad. it. *David Lynch*, Lindau, Torino, 1995 (trad. di Daniela Giuffrida e Federica Sorba).

GHEZZI E. (1995), *Paura e desiderio – cose (mai) viste*, Bompiani, Milano.

LYNCH D. (1997), *Lynch on Lynch*, (a cura di Rodley C.), Faber & Faber Ltd, London, trad. it. *Lynch secondo Lynch*, Baldini&Castoldi Ed., Milano, 1998.

MORRISON J. (2019), *Tempesta elettrica, poesie e scritti perduti*, (a cura di Bertone R.), Mondadori, Milano, trad. it. Schipa T. Jr.

PESSOA F., "Faust", in LATTARI S. (2017), *Pessoa: il sottile equilibrio tra genialità e follia*, Argot Edizioni, Lucca.

RAIO G. (1992), "Il carattere di chiave", in KAFKA F., *Tutti i racconti*, Newton Compton Editori, Roma.

WITTGENSTEIN L. (1969), *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford, trad. it. Della Certezza, Giulio Einaudi Editore, Segrate, 1978, (trad. di Trinchero M.).

## SITOGRAFIA

ROSSETER, *Twin Peaks actually explained (no, really)*, <https://www.youtube.com/watch?v=7AYnF5hOhuM>, ultimo accesso 13/08/2020.

DAVID LYNCH THEATER, <https://www.youtube.com/c/DAVID-LYNCHTHEATER/featured>, ultimo accesso 13/08/2020.