



www.uniurb.it

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO "CARLO BO"

Facoltà di Sociologia

**CORSO DI LAUREA IN
SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE**

CORSO DI MUSICA



**TESINA DI
MARCO GAVA**

Matricola N. 210955

ANNO ACCADEMICO 2006-2007

*Il buon ascolto
non fa dell'ascoltatore
tutt'uno con la musica.
Ma mette tra i due
la giusta distanza.
Almeno venti passi,
come in un duello.*

*Manlio Sgalambro,
"Teoria della canzone", 1997.*

Indice:

1. <i>Biografie incomplete: una doverosa premessa</i>	4
2. <i>La poetica distorta di David Lynch</i>	6
3. <i>Velluto blu: introduzione all'incubo</i>	9
3.1 <i>Funzioni narrative universali#1: soft jazz/blues</i>	10
3.2 <i>Funzioni narrative universali#2: dissoluzione orrorifica</i>	11
3.3 <i>Funzioni narrative universali#3: Z, ovvero amore supremo</i>	13
4. <i>Benvenuti a Twin Peaks</i>	14
4.1 <i>Audrey's dance</i>	16
4.2 <i>Laura Palmer's theme</i>	18
4.3 <i>Twin Peaks theme</i>	20
5. <i>Cuore Selvaggio o "La mia giacca di pelle di serpente!"</i>	22
6. <i>Fuoco, cammina con me!</i>	25
7. <i>Frammenti di uno specchio infranto: "Strade Perdute"</i>	28
8. <i>Un road movie fuori moda: "Una storia vera"</i>	30
9. <i>No hay banda: "Mulholland Drive"</i>	32
10. <i>"INLAND EMPIRE" ovvero "C'è un omicidio in questo film?"</i>	35
<i>Appendice: breve guida all'ascolto</i>	38
<i>Riferimenti bibliografici e multimediali</i>	41

1. Biografie incomplete: una doverosa premessa

L'esplorazione di un universo complesso come quello attorno a cui si muovono, in un rapporto quasi simbiotico, David Lynch e Angelo Badalamenti potrebbe sembrare un azzardo, tuttavia, dato che in queste pagine si cercheranno di individuare i caratteri fondamentali che sorreggono l'intera produzione dei due artisti, tentando di violare il subconscio con il grimaldello della logica, l'unica strada percorribile è quella di un tentativo di formalizzazione e per riuscire nell'intento non si può certo prescindere dalle vicende personali di questi istrionici personaggi.

Ecco dunque alcuni brevi accenni alle loro vite e alla loro formazione prima dell'incontro che li renderà un'unica personalità artistica.

David Keith Lynch nasce a Missoula il 20 Gennaio del 1946.

Lynch cresce come l'archetipo del ragazzo americano. Suo padre è ricercatore del Dipartimento dell'Agricoltura degli Stati Uniti ed è spesso costretto a spostarsi per lavoro con la sua famiglia lungo tutto il nord est americano.

Alla stregua di molti adolescenti americani Lynch frequenta gli Scout e raggiunge il grado di Eagle (il massimo grado ottenibile negli Scout in America) e, nel giorno del suo quindicesimo compleanno, partecipa come maschera alla cerimonia di investitura del presidente John F. Kennedy.

Con il sogno di diventare un'artista, frequenta alcuni corsi alla Corcoran School of Art a Washington D.C. mentre sta finendo le scuole superiori. Si iscrive in seguito alla School of the Museum of Fine Arts di Boston per un anno, prima di partire per l'Europa con l'intenzione di studiare col pittore espressionista Oskar Kokoschka.

Nonostante Lynch avesse progettato di restarci 3 anni, torna dopo soli 15 giorni. Il paesaggio pulito e perfetto di Salisburgo lo ha terrorizzato.

Nel 1966, Lynch si trasferisce a Philadelphia, dove frequenta la Pennsylvania Academy of Fine Arts e realizza complessi mosaici di forme geometriche intitolati *Industrial Symphonies*. Qui inizia inoltre a lavorare con la macchina da presa.¹

Angelo Badalamenti nasce a New York il 22 Marzo del 1937.

Nato a Brooklyn da genitori di discendenza italiana, studia alla famosa "Eastman School of Music" a Rochester e alla "Manhattan School of Music" dove si diploma in composizione, corno e pianoforte. Alla luce della sua formazione classica lavora per cinque anni come insegnante di musica a Brooklyn e come arrangiatore per molte interpreti come Roberta Flack e Nina Simone.

¹ Estratto da "Wikipedia, l'enciclopedia libera",
<http://it.wikipedia.org>

Badalamenti inizia il suo lavoro nel mondo del cinema (con lo pseudonimo Andy Badale) nel 1973, ma il successo arriva solo nel 1986 quando David Lynch lo chiama per impartire lezioni di canto a Isabella Rossellini sul set di “*Velluto Blu*”: finirà per scrivere la colonna sonora dell’intero film (nel quale, tra l’altro, appare in un breve cameo come pianista di un club).²

Da questo momento in poi la collaborazione con Lynch non avrà più termine.

2. *La poetica distorta di David Lynch*

Esiste senza ombra di dubbio un filo conduttore che collega tutte le opere che Badalamenti ha scritto per David Lynch, esso è però fuggevole, effimero.

Ogni esperienza d’ascolto risulta destabilizzante, a tratti disturbante: il suono si insinua nelle certezze dello spettatore (non si dimentichi che una colonna sonora vive in funzione delle immagini che accompagna e, naturalmente, viceversa) e lo sconcerta nel profondo.

La musica di Badalamenti funge, citando Schopenhauer, da velo di Maya per le immagini di Lynch: l’apparente andamento lineare della partitura si frammenta d’improvviso, esplode, torna al punto di partenza per

² Estratto dal sito ufficiale di Angelo Badalamenti, <http://www.angelobadalamenti.com>, traduzione propria.

poi ripartire di nuovo in un avvolgersi di mille e mille spire attraverso le quali penetra nell'inconscio e lì, esausta, si adagia facendosi ricordo.

Proviamo ad entrare più in profondità andando a toccare alcuni punti focali della poetica di David Lynch: un'attenta analisi di due dei suoi primi cortometraggi ("*Six Figures Getting Sick*" del 1967 e "*The Alphabet*" del 1968) rende evidente il tentativo di portare alla luce i lati orrifici delle situazioni più comuni (da sottolineare come, in queste prime opere non fosse ancora iniziata la collaborazione con Badalamenti).

"*Six Figures Getting Sick*" (t.l.: "*Sei Corpi Che Si Ammalano*") del 1966, fu inizialmente proiettato su una scultura che raffigurava tre dei cinque corpi. L'animazione mostra la malattia di cinque uomini che aumenta fino a farli vomitare. Il corto, a colori e realizzato in stop motion, si serve, come commento musicale, della una sirena di un'ambulanza ripetuto all'infinito quasi a voler sottolineare la mefistofelica ripetitività della vita moderna fatta di innumerevoli idiosincrasie. L'animazione dura un minuto e viene ripetuta per sei volte.

"*The Alphabet*" (t.l.: "*L'Alfabeto*") del 1968, combina animazione in stop motion e recitazione. In stile spiccatamente surrealista narra simbolicamente gli effetti negativi dell'educazione e dell'apprendimento (Lynch ricorda tuttora come un incubo il suo iter scolastico) mostrando le allucinazioni di una ragazzina che recita l'alfabeto. Anche qui, per l'intera

durata di quattro minuti il sonoro è distorto, composto da voci frammentate che leggono filastrocche dal sapore assolutamente terrificante.

La direzione in cui si muove Lynch, almeno nel primo periodo (dal 1966 al 1986), è dunque quella di scavare nel profondo della realtà, di destrutturare atomo per atomo le convinzioni della gente comune attraverso rielaborazioni concettuali e visionarie della vita di tutti i giorni: lungometraggi come “*Eraserhead*” (definito del regista stesso, cui costò quattro anni di lavoro : “un sogno di cose oscure e inquietanti”) e “*The Elephant Man*” mantengono ancora oggi le straordinarie capacità di inquietare e commuovere lo spettatore fino al tremore più profondo.

E’ nel 1986 che David Lynch giunge al un punto di non ritorno nella sua ricerca, capisce di non poter scendere oltre nell’incubo del quotidiano, pena una rovinosa caduta nel manierismo. E’ necessario invertire la rotta e spostare lo sguardo sulla percezione distorta che il mondo ha di se stesso: così abbandona il bianco e nero ricco di contrasti che aveva caratterizzato i suoi primi lavori e si orienta verso l’estrema saturazione del colore, lascia i suoni primordiali con cui tanto aveva giocato e dà vita al sodalizio con Angelo Badalamenti, si getta a capofitto nella distruzione del sogno americano più tipico e gira uno dei suoi capolavori: “*Velluto Blu*”³.

³ Si noti come volutamente non si è inserito in filmografia “*Dune*”, film diretto da Lynch nel 1984 su invito del produttore Dino de Laurentiis: esso è infatti un film mal riuscito, non rispecchiante la poetica del regista e non aderente

Ma questa è un'altra storia...

4. *Velluto blu: introduzione all'incubo*

Quando Jeffrey Beaumont, studente modello della cittadina di Lumberton, trova un orecchio mozzato in un prato vicino a casa sua tutte le sue certezze sembrano crollare: si spalanca una porta proibita che conduce nel gorgo di un mondo bizzarro fatto di violenza, droga, depravazione, cantanti di night club in pericolo e musica dolcissima.

“*Velluto blu*” rappresenta lo sguardo più lucido e disincantato che David Lynch rivolge all’America del giorno d’oggi: già dalla sequenza dei titoli di testa in cui ci viene offerta la visione di un pesante sipario capiamo che il film è un delicato meccanismo di scatole cinesi ognuna delle quali mostra solo il suo lato effimero ma offre un minuscolo pertugio per proseguire.

Di pari passo con le immagini, la musica di Badalamenti irrompe sullo schermo con una poderosa partitura per orchestra che turba l’ascoltatore e lo conduce a folle velocità nel mondo visionario celato dietro le palizzate appena ridipinte e i roseti di Lumberton.

Fanno dunque qui la loro comparsa quelle che da ora in poi definiremo **funzioni narrative universali** e che saranno la colonna portante dell’intera produzione filmico/musicale che andremo ad analizzare: esse sono tre

ai canoni stilistici che si intende qui considerare. Da notare inoltre come Lynch accettò la regia di un kolossal come “*Dune*” solo dopo che il produttore gli garantì carta bianca per il successivo lungometraggio “*Velluto Blu*”.

atmosfera che Lynch/Badamenti (l'uso della barra è volutamente provocatorio, ad indicare che da ora in poi saranno considerati come un'unica entità artistica, almeno ai fini della nostra ricerca) creano sistematicamente in ogni film/colonna sonora e attorno alle quali cuciono di volta in volta storie differenti per forme e per colori.

Esattamente come nella musica tonale, nella quale possiamo realizzare scale differenti cambiando le note mantenendo la struttura di fondo (T/T/ST/T/T/T/ST), qui ci troviamo di fronte ad un sistema di forme poetiche universali attorno alle quali sviluppare un numero infinito di canovacci.

Le forme narrative universali non sono altro che il passepartout attraverso il quale interpretare il mondo che ci circonda.

3.1 Funzioni narrative universali#1: soft jazz/blues

Le atmosfere rarefatte, a volte persino distorte, deformanti, annebiate del soft jazz e del blues sono una costante della poetica di Badamenti: esse si insinuano nella vita privata dei protagonisti delle storie di Lynch e li possiedono letteralmente.

Non c'è nessun personaggio che riesca a resistere: alcuni (come Audrey in *"Twin Peaks"*, di cui parleremo ampiamente più avanti) si lasciano andare ad una sorta di trance indotta nella quale si illanguidiscono fin quasi allo

svenimento, altri ne sono infastiditi (come Pete in “*Strade Perdute*”) al punto da fuggire dall’ascolto, quasi ribellandosi sia al regista che al compositore rei di averlo condannato a una così dura sofferenza.

Più in generale questa prima funzione narrativa accompagna l’intimità dei singoli individui e la solitudine/incomunicabilità delle città che abitano: c’è una sorta di attraversamento di campo che risulta impossibile, tant’è che sia l’abbandonarsi di Audrey che il fuggire di Pete sono il vano tentativo di mettersi in contatto con la loro parte nascosta, con la realtà che li circonda ma che si rende evanescente.

Il soft jazz ed il blues rappresentano una sorta di linea di confine tra il mondo così come noi lo conosciamo e quello in cui ci immergiamo durante la visione: siamo in bilico tra il rammarico per l’imminente abbandono (seppur temporaneo) delle nostre usuali abilità sensoriali e l’eccitazione infantile per l’ingresso in un mondo nuovo, una sorta di luna park di cui ancora nulla si conosce ma che, lo si intuisce, può nascondere meraviglie oltre ogni immaginazione.

3.2 Funzioni narrative universali#2: dissoluzione orrorifica

D’improvviso tutto muta. *Panta rei*.

La tristezza, la malinconia prendono forma di terrore: siamo di fronte a noi stessi. L’orrore è troppo anche solo per poterlo pensare. E’ il momento in cui

crolla il castello in cui ci si era rifugiati. Cade la maschera. Un'emozione devastante funge da intervallo cromatico e il modo (modus vivendi, invero: nessun riferimento musicale all'analisi che stiamo conducendo) si sfalda.

Accade qualcosa, accade sempre qualcosa che irrompe nel fluire del film e scardina le nostre convinzioni (cambi di livello semantico in "*Mulholland Drive*", personalità multiple in "*Strade Perdute*").

Siamo di fronte al male: siamo arrivati al momento delle apparizioni terrificanti di BOB in "*Twin Peaks*", stiamo assistendo alle rivelazioni dell'uomo misterioso di "*Strade Perdute*", Marietta si è appena dipinta il volto di rosso in "*Cuore Selvaggio*".

L'onirismo Lynchano trova qui la sua massima espressione, la musica lo accompagna e lo culla, ci permette di sognare con tutte le nostre forze e i nostri sensi.

Con questa seconda funzione interpretativa siamo di fronte ad uno di quei pertugi a cui prima si accennava: il terrore ci permette di vedere oltre, di capire che non stiamo brancolando nel buio ma che, al contrario, siamo assolutamente vincolati da leggi imprescindibili.

Badalamenti mette in campo una semplice operazione matematica e le funzioni narrative universali non sono altro che i termini di un'addizione $X + Y = Z$ dove X è l'alchimia lisergica del soft jazz e del blues, Y è il terrore assoluto e Z è l'amore supremo, argomento del prossimo paragrafo.

3.3 Funzioni narrative universali#3: Z, ovvero amore supremo

E poi c'è l'amore. L'amore che tutto spazza via, che tutto distrugge.

Impossibile non sentirsi trasportati in un'altra dimensione. Non si parla di un sentimento da innamorati, non c'è nulla di dolce nell'amore di Lynch e Badalamenti, c'è piuttosto la violenza e l'irruenza del cambiamento interiore, il rifugiarsi al caldo di un abbraccio tenebroso (si pensi a Sailor e Lula che in *"Cuore Selvaggio"* si vedono spirare tra le braccia una donna vittima di un incidente stradale).

L'amore di cui stiamo parlando è un sentimento così potente da uccidere e devastare una mente come in *"Mulholland Drive"*. E' così potente da convincere, in *"Una Storia Vera"*, un anziano uomo a intraprendere un viaggio impossibile su un tosaerba per andare a trovare il fratello ammalato con il quale non parla da anni.

Ultima funzione narrativa, l'amore supremo rappresenta il vertice dell'analisi che si sta conducendo: solo ora, collegati tutti i pezzi del mosaico siamo in grado di vedere la strada per uscire dall'incubo e tornare alla nostra vita. Ma attenzione perché se la collocazione delle due precedenti funzioni narrative universali era facilmente individuabile, qui il gioco si complica fino a diventare un rompicapo inestricabile: non è necessario che la strada ci venga presentata alla fine del film con una scena o con un brano esplicito (come avviene in *"Cuore Selvaggio"*, quando Sailor canta a Lula *"Love me*

tender” salendo sul cofano della sua auto), anzi è molto più probabile che saremo noi a doverla cercare ossessivamente.

Lynch non permette mai che si giunga all’interpretazione finale di un suo lungometraggio, spesso anzi si innervosisce quando gli si pongono domande sui misteri di cui dissemina i suoi lavori, ma non lascia mai nulla al caso: le funzioni narrative universali sono sempre e comunque rispettate.

Spesso la ricerca fallisce perché abbagliati dal miraggio dell’amore inteso in senso romantico si insiste a cercare uno spiraglio di positività in un mondo perverso e “senza pietà che ha dentro di sé un cuore selvaggio” (Gifford, 1990) e non si vede che l’unica via d’uscita che ci viene offerta può essere anche un brutale suicidio come in “*Mulholland Drive*”.

Giunto a questo punto il film non può che avvolgersi su se stesso, nascondersi a sguardi indiscreti, tornare a richiudersi come una scatola cinese, non può che calare il sipario con cui tutto era iniziato.

Silenzio.

4. Benvenuti a Twin Peaks

Chi ha ucciso Laura Palmer? Questa è la domanda che milioni di persone continuavano ossessivamente a porsi nel 1990 alla prima messa in onda di “*Twin Peaks*”, serial televisivo ideato e prodotto da David Lynch e Mark Frost.

Quando il cadavere di Laura viene ritrovato avvolto in un sacco di plastica vicino al fiume, la popolazione della cittadina di Twin Peaks rimane sconvolta e si chiude in se stessa. Impareremo col tempo, come nella migliore tradizione Lynchana nulla è quello che sembra e che tutti hanno un segreto inconfessabile.

L'agente speciale dell'FBI Dale Cooper, inviato nella cittadina per indagare si troverà davanti ad un mondo fatto di alberi meravigliosi, spiriti maligni, caffè nero come una notte senza luna e meravigliose torte di ciliegia.

La struttura narrativa di *"Twin Peaks"* parte da un brutale omicidio per poi farsi sempre più complessa fino a divenire un continuum di rivelazioni sempre più misteriose e minacciose che avvolgono lo spettatore e lo fanno sentire in costante pericolo.

Il tutto è costantemente accompagnato da quella che probabilmente è la più famosa colonna sonora di Angelo Badalamenti, ricchissima di bassi insistiti, ripetizioni, autocitazioni e rimandi.

Interessante a questo proposito è la testimonianza che Badalamenti rilascia in occasione di un suo viaggio in Italia alla domanda di un giornalista sul famosissimo tema musicale dei titoli di testa:

“La genesi di questa colonna sonora è stata abbastanza insolita. C'era David Lynch a casa mia, che mi leggeva la sceneggiatura del primo episodio. Mentre lui raccontava, io ero seduto al pianoforte ad improvvisare qualche melodia, finché non uscì quella che poi divenne la sigla del telefilm”⁴

⁴ Così risponde Badalamenti intervistato da Manfredi Lamartina.

Ancora una volta le funzioni narrative universali sorreggono il dipanarsi della storia in un eterno ritorno, episodio dopo episodio, sottolineando le caratteristiche fondamentali di ogni personaggio, creando un forte legame tra il pubblico e la storia, cercando di renderlo partecipe e parte integrante della popolazione di Twin Peaks, fino a giungere al climax finale, un intero episodio di 48 minuti che presenta allo spettatore solo amore supremo come chiave interpretativa: non esiste più terrore, non esistono atmosfere rarefatte.

Uno sguardo più da vicino ai tre brani della colonna sonora che più degli altri racchiudono in se le tre funzioni potrà aiutarci a decifrare parte del mosaico musicale che Badalamenti ha composto per il più affascinante ed innovativo serial televisivo degli anni '90.

4.1 Audrey's dance

Si è accennato in precedenza all'effetto catartico che questo brano ha su Audrey Horne, uno dei personaggi principali della serie, ma ora è bene chiarire i caratteri di questo personaggio ed interrogarsi sul perché inneschi un tale effetto.

Audrey Horne, figlia di Benjamin Horne, uomo dalla ricchezza inversamente proporzionale ai suoi scrupoli morali, subisce un'interessante evoluzione nel corso delle due stagioni di programmazione: presentandosi al principio come una scaltra ragazzina opportunista e dotata di una surreale

carica sensuale, si trasforma nel corso degli episodi in una donna capace di un amore distruttivo e autolesionista che non si lascia intimidire da nulla e da nessuno.

Fin dal primo episodio Audrey dichiara di essere innamorata del brano che Badalamenti dedica a lei nella colonna sonora giocando su richiami metamusicali e metacinematografici che da sempre sono cari a David Lynch: in più di una scena la vediamo avvicinarsi ad un juke-box o ad un giradischi per far partire la musica che la fa sognare.

Non si tratta di infatuazione giovanile per un cantante famoso, no. Audrey ha bisogno di sentirsi cullata dalle note che sono sue e di nessun altro tant'è vero che appena esse iniziano a diffondersi nell'aria, non resiste e si abbandona ad un ballo di una sensualità difficile da esprimere a parole che però racchiude al suo interno una vena di tristezza inimmaginabile, un richiamo di aiuto che da principio non viene compreso ma che via via si fa sempre più evidente.

Sembra quasi di assistere ad una trasmutazione di stevensoniana memoria: "*Audrey's dance*" ha, sulla ragazza, un effetto simile a quello che la pozione aveva sul dottor Jekyll, solo che il meccanismo che si innesca è esattamente opposto rispetto a quello a cui assistevamo nel libro di Stevenson. Audrey non diventa cattiva, al contrario si purifica dai lati negativi del suo carattere sino a diventare una donna modello, sino a

diventare così perfetta che nell'ultimo episodio Lynch le riserverà una fine grottesca tenendo bene a mente che un personaggio che ha raggiunto la perfezione non può più avere nulla da offrire se non la sua uscita di scena unica e spettacolare.

E' senz'altro degno di nota il fatto che durante il percorso catartico di Audrey, la sua musica venga di volta in volta associata anche ad altri personaggi della serie che sembrano avere un disperato bisogno di purificazione fino ad arrivare ad essere utilizzata come musica d'ambiente, a voler significare che forse non c'è un solo personaggio alla ricerca di redenzione, ma una città intera.

4.2 Laura Palmer's theme

In assoluto è il brano che ha più contribuito al fatto che il pubblico associasse "*Twin Peaks*" non solo ad un thriller ma anche ad un complesso gioco di rimandi psicologici (il progetto iniziale di Lynch e Frost era quello di arrivare a far sì che l'elemento giallo della storia diventasse mano a mano sempre più insignificante fino a divenire del tutto irrilevante per potersi concentrare poi sugli aspetti più onirici e inquietanti che in effetti permeano la seconda serie. La produzione però, spinta da ascolti altalenanti, impose agli autori di rivelare durante la prima parte della seconda serie il nome

dell'assassino di Laura: questo, come Lynch aveva previsto, provocò un calo ancora più vistoso degli ascolti).

“*Laura Palmer's theme*” è, dal punto di vista musicale, un brano per pianoforte e tastiere elettroniche che evoca sentimenti di forte tristezza anche in chi non si è mai imbattuto in “*Twin Peaks*”.

Potrebbe non risultare chiaro il motivo per cui la mia scelta sia ricaduta proprio su un brano così struggente per rappresentare una funzione come la dissoluzione orrorifica eppure, a mio avviso, è percepibile tra le note lente e cadenzate del pianoforte di Badalamenti una venatura di terrore: le apparizioni di BOB, lo spirito maligno che possiede Leland Palmer, padre di Laura, e lo costringe a violentarla ogni notte, sembrano qui sinistramente vicine, così come si sente, acuto e stridulo, il profondo senso di disagio che spinge Laura a fare esperienze devastanti per i sensi come l'uso di cocaina e la prostituzione.

E' fondamentale non commettere l'errore di considerare questo brano come il tema del ritrovamento del cadavere di Laura: la valenza che esso ricopre è in realtà molto più ampia e variegata, tanto da includere i suoi rapporti difficili con Donna Hayward, sua migliore amica, con James suo amante e con Bobby suo fidanzato.

“*Laura Palmer’s theme*” racchiude in sé tutti i tormenti di un’adolescente di provincia apparentemente popolare e studente modello, ma in realtà torturata dal demone della perversità, citando Poe.

“Voglio essere lasciata sola come le altre persone. Voglio sapere di questo soffice vestito bianco che indosso nel modo in cui lo fanno tutti gli altri. Voglio dimenticare le cose che mi succedono all’improvviso... Qualcosa di molto cattivo sta succedendo... Perché sta succedendo a me?” (Lynch 1990, p. 19)

Ecco perché “*Laura Palmer’s theme*” non può che essere la massima espressione del terrore e della dissoluzione: la disperazione che esprime in superficie è solo la facciata (di nuovo ci troviamo di fronte al tema del sipario) che nasconde la vera natura della morte di Laura, ineluttabile per destino ricevuto.

4.3 *Twin Peaks theme*

Siamo senza ombra di dubbio di fronte al brano più noto che Badalamenti abbia mai scritto: il basso insistito iniziale è ormai entrato nell’immaginario collettivo insieme al dettaglio delle immense lame dentate che vengono affilate da una macchina rotante.

Probabilmente la sequenza della sigla è l’unico momento in cui la cittadina di Twin Peaks si mostra davvero pura, protetta dall’aura magica che aleggia nei suoi boschi millenari. Non ci sono uomini in questi quattro minuti iniziali, c’è solo natura incontaminata, lo scorrere del tempo scandito dalla

poderosa cascata che si getta imperterrita sempre nello stesso fiume: la realtà è questa, non c'è alcun bisogno dell'uomo.

La via di fuga ci è indicata ancora prima dell'inizio della vicenda, quasi a volerci invitare a non interessarci nemmeno delle ridicole questioni umane, a restare immobili divenendo parte del corso della natura.

In quest'ottica allora, il dettaglio sull'affilatura delle lame non è, come potrebbe sembrare, un elemento dissonante ma un avvertimento che viene concesso all'uomo: non è infatti un caso che le scintille che si vedono mentre le lame ruotano ricordino molto l'incendio che distruggerà la segheria.

Altro elemento di fondamentale importanza è rappresentato dal "totale" immobile e maestoso con cui Lynch incornicia le montagne gemelle (che danno il titolo al telefilm) che sovrastano il cartello con scritto "Benvenuti a Twin Peaks". E' impossibile non pensare al senso di oppressione che le montagne comunicano agli abitanti della cittadina per tutta la durata del telefilm: Audrey non vede l'ora di lasciare la sua città, James, violando ogni tipo di spazio fisico e metafisico, porta avanti un continuo movimento oscillatorio tra IN/ES, Laura era ossessionata da Twin Peaks, Donna fugge esasperata nell'ultimo episodio, l'agente Cooper scappa terrorizzato dal male non appena capisce che questi è più forte di lui, divenendo così male a sua volta.

E' bene ricordare che "*Twin Peaks theme*" non è solo una sigla, ma è un tema portante della colonna sonora che viene spesso ripreso con arrangiamenti talvolta ancora più cupi e talvolta, ma solo apparentemente, più allegri tant'è che Badalamenti si concede anche un piccolo divertissement arrangiandolo in chiave country e accompagnandolo alle scene dai toni più smorzati.

Sembra che ci sia la spiccata volontà superiore (intendendo la regia come un *deus ex machina*) di salvare tutti i personaggi della serie. Nessuno dovrebbe essere condannato aprioristicamente e per questo il tema della salvezza viene continuamente ripetuto come un mantra per tutta la durata del telefilm: non si tratta di ripetitività, si tratta del disperato tentativo di salvare quello che di buono è rimasto in una cittadina dove la corruzione e il doppio gioco sono ormai il pane quotidiano.

La bolla di innocenza in cui gli abitanti di Twin Peaks sono nati si rompe d'improvviso, le leggende che parlano di spiriti maligni prendono tutt'a un tratto a sembrare sinistramente reali: l'avvertimento che ci era stato concesso in apertura è stato ignorato e veniamo respinti.

L'amore supremo è stare lontani da Twin Peaks.

5. *Cuore Selvaggio o “La mia giacca di pelle di serpente!”*

“Ti ho mai detto che questa giacca rappresenta la mia individualità e la mia fede nella libertà personale?”.

Se volessimo riassumere la poetica di “*Cuore Selvaggio*” basterebbe questa sola frase che Nicolas Cage ripete in continuazione: Siamo nel 1990 e Lynch si cimenta in uno dei topos della filmografia americana, il *road movie*, sovvertendone ogni canone estetico e stilistico.

“Thriller d’inseguimento che ha cadenze di film nero, modi di un film di strada ed eccessi di violenza da melodramma gotico. Lynch connota la sua storia maledetta del profondo Sud con una dimensione ironica e parodistica che ne rovescia il senso e ne rivela la vera natura di favola comica, nel significato “basso” della parola, ma anche vicino al fumetto, quella di due innamorati che attraversano un mondo atroce dal cuore selvaggio. Anche quando apparentemente s’accomoda alle leggi di un genere, Lynch rimane un visionario impressionista e grottesco che guarda all’America di oggi con occhio impietoso” (Morandini 2007, p. 364)

La trama è tanto semplice quanto efficace: Sailor, un omicida involontario in libertà vigilata, vive una storia d’amore intensissima con Lula la cui madre cerca in ogni modo di ostacolarli nella realizzazione dei loro sogni, così quando i due fuggono alla volta della California sono inseguiti da uno spietato killer che la madre di Lula ha assoldato per uccidere Sailor.

Inizia con questo film un periodo musicale complesso per Angelo Badalamenti il quale inizia a rendersi conto che la sua musica non è più sufficiente per supportare la debordante forza delle immagini di Lynch.

Fermo restando lo schema narrativo seguito fino a qui, vengono inseriti in colonna sonora brani che hanno segnato la storia americana come “*Be-Bop*

a Lula” o “*Dark Spanish Symphony*” i quali accompagnano Sailor e Lula in un vortice di emozioni e devastazione sempre più profondo.

“*Cuore Selvaggio*” è un microcosmo a sé stante composto da una miriade di personaggi secondari che vanno a comporre un mosaico visivo indimenticabile: su tutti svetta Bobby Perù, interpretato da un istrionico Willem DaFoe che trascina Sailor in una scombiccherata rapina.

Musicalmente il film segue esattamente lo stesso percorso: ogni brano rappresenta la gioventù americana dagli anni '50 ad oggi nei suoi dubbi e nelle sue paure e gli interventi veri e propri di Badalamenti arrivano a livelli di lirismo mai toccati in precedenza. Gli arrangiamenti semplici ed essenziali di due brani storici di Elvis Presley come “*Love me*” e “*Love me tender*” interpretati da un Nicolas Cage rauco e consunto come l’America delle interminabili strade desertiche trasmettono al film un alone di verismo del tutto inaspettato in un pamphlet pulp e sanguinario come “*Cuore Selvaggio*”.

Un discorso a parte merita infine la sequenza dei titoli di testa in cui una serie di incendi devastanti come i sentimenti che pervadono l’intero film sono accompagnati dalle note potenti e delicate allo stesso tempo di “*Im Abendrot*” di Richard Strauss: le lingue di fuoco che lambiscono lo schermo e che nascondono (come in buona parte della filmografia di Lynch) la chiave del mistero, sembrano svettare verso l’infinito e ambire all’eternità.

Siamo di fronte ad una colonna sonore del tutto imprevedibile che accosta al suo interni brani di musica colta a brani di hard rock facendo dell'accordo dissonante un punto di forza irrinunciabile e fascinoso: Badalamenti si sta qui preparando agli esperimenti dei tre film successivi in cui frammenterà l'unità delle funzioni narrative universali costruendo ogni film su di un'unica funzione.

Vediamo come.

6. *Fuoco, cammina con me!*

Con "*Fuoco, cammina con me!*" ha inizio per Badalamenti una fase di sperimentalismo che continuerà con "*Strade Perdute*" e "*Una Storia Vera*" nella quale tenterà la via della parzializzazione delle funzioni narrative universali.

Il percorso onirico di Lynch arriva ad una tale complessità da necessitare di una notevole dilatazione temporale per elaborare ogni singola funzione: abbandona dunque la concezione frammentaria dell'emozionalità filmica per concentrarsi su temi più specifici e di oscura comprensione.

"*Fuoco, cammina con me!*", accolto freddamente da critica e pubblica, racconta gli ultimi sette giorni di vita di Laura Palmer, la protagonista di Twin Peaks, in un crescendo di disagio giovanile e degrado esistenziale.

Nonostante la nomea di operazione commerciale, in realtà il film è un naturale proseguimento della storia iniziata con il serial televisivo: Lynch si prende qui la libertà di approfondire i temi che più lo affasciano immergendosi in atmosfere di inimmaginabile cupezza.

Naturalmente una scelta del genere si riflette in maniera speculare sulla colonna sonora che Badalamenti sapientemente tesse come una ragnatela: la netta prevalenza di sonorità soft jazz/blues ci indica che siamo al primo stadio dell'esperimento e che il film si concentrerà su un tentativo di purificazione continuo fino ad arrivare al climax finale in cui l'unica possibilità di salvezza è la morte, "così forse BOB non potrà più venire a visitare nella notte" dice Laura in una delle pagine più cupe del suo diario.

Anche il tema principale, sconvolto nel profondo non ricorda più nemmeno le sonorità dal basso insistito che avevano reso celebre "*Twin Peaks*" ma instillano un'immediata sensazione di disagio: è giusto ricordare che in questo momento i fatti non sono accaduti, non è ancora chiara la via di fuga (che, come già si è ampiamente detto, verrà offerta solo dalla sigla iniziale del telefilm), c'è solo un vano tentativo di uscire da un labirinto ormai troppo complicato persino per il suo creatore.

Lynch aveva girato una grandissima quantità di materiale per questo film (approssimativamente quattro ore) ma la produzione, che gli aveva imposto di realizzare di un film di un massimo di due ore, lo costrinse a mutilazioni in

fase di montaggio: ironicamente la versione finale dura esattamente un fotogramma meno di due ore. Probabilmente la mancanza delle atmosfere ironiche e grottesche che avevano caratterizzato la serie televisiva è dovuta proprio a queste limitazioni imposte al regista.

In ogni caso *“Fuoco, cammina con me!”* rimane un film criptico e importante dal quale non si può prescindere se si vuole svolgere un’analisi approfondita.

Continua, da parte di Badalamenti, l’uso di pezzi di altri artisti per dare maggiore forza al continuum narrativo ma in più viene introdotto un interessante elemento di disturbo: in due brani è Badalamenti stesso a cantare (o meglio a recitare una sorta di litania) contribuendo alla rarefazione delle atmosfere.

Musicalmente siamo di fronte ad un prolungamento del discorso iniziato con *“Audrey’s Dance”* nel quale però vengono del tutto cambiati i confini: non si parla più della redenzione di una ragazza confusa, ma dell’ultimo disperato tentativo di salvarsi da una morte certa e scritta nel destino; ecco perché tutto il film è pervaso da un’aura di tristezza che va oltre il semplice ricordo di una persona scomparsa, spingendosi fino ai liti estremi sopportabili dall’animo umano come nella splendida e sofferta esecuzione di Jimmy Scott di *“Sycamore Tree”*.

Tocchiamo qui i limiti estremi raggiungibili nell'esplorazione di una funzione narrativa: oltre troviamo solo devastazione e terrore. Oltre troviamo "*Strade Perdute*".

7. Frammenti di uno specchio infranto: "*Strade Perdute*"

Dopo anni di sperimentalismo estremo, Lynch arriva con "*Strade Perdute*" alla vetta della montagna: un mirabolante affresco cubista totalmente scomposto ricco di personalità multiple, schizofrenia e gelosia oltre ogni limite.

Il sassofonista Fred Madison, ossessionato dalla gelosia per la moglie Renee, riceve una serie di videocassette in cui viene ripresa la sua casa: giorno dopo giorno precipiterà in un baratro di follia fino ad arrivare ad essere accusato dell'omicidio di sua moglie, ma una volta in carcere lo vedremo trasfigurare e mutare in un'altra persona.

"Con un occhio alla "Donna che visse due volte", Lynch e il sceneggiatore Barry Gifford smontano i meccanismi del noir, costruendo un racconto che sfida ogni interpretazione razionale, puntando tutto su un'atmosfera onirica e inquietante, piena di paradossi spazio-temporali." (Mereghetti 2006, p. 2532)

"[...] un incubo [che] parla dell'incapacità di un uomo di mantenere il controllo sulla propria vita. Lo fa attraverso una struttura narrativa paragonabile a quella di una fuga (musicale) oppure all'anello di Moebius che si avvolge su se stesso senza che sia possibile distinguere la parte esterna da quella interna, una struttura in cui è scardinato addirittura il fondamento di ogni narrazione, l'identità del protagonista." (Morandini 2007, p. 1401)

Ancora una volta Badalamenti inserisce in colonna sonora artisti diametralmente opposti al suo stile; così ci troviamo di fronte a David Bowie

che apre il film con la sua splendida e inquietante “*I’m deranged*”, ma anche a Marilyn Manson, ai Rammstein e a Lou Reed solo per citare alcuni dei nomi che più colpiscono.

Il tema della perdita della propria identità, da sempre caro al musicista italoamericano, trova qui la sua massima espressione: la dissoluzione orrorifica, di cui questo film è il manifesto; scaturisce direttamente dall’accostamento di artisti lontani tra loro ma uniti dal vincolo della perdizione e della paranoia.

“*Red bats with teeth*”, composizione per sax tenore che Fred suona in una delle scene più intense del film è una complessa lettura della grammatica filmica di Lynch: racchiude infatti in sé una molteplicità di codici e repentini cambiamenti che vanno di pari passo con l’onorismo sensuale (a volte perfino erotico) delle precedenti inquadrature del regista.

La frammentazione estrema della struttura narrativa, il ritmo sincopato nel racconto, la colonna sonora altamente claustrofobica unita alla presenza di personaggi oscuri e presagi maligni fanno di “*Strade Perdute*” un film assolutamente privo di via d’uscita: visione dopo visione si viene irrimediabilmente attirati in un antro privo di luce nel quale ogni legge fisica è sovvertita, perfino i personaggi principali si perdono e ricompaiono in un incubo senza fine.

Paolo Mereghetti, a proposito di questo film, ha definito Lynch un regista ormai dominato dai suoi incubi e disinteressato a farsi capire dallo spettatore: non è chiaro se questa voglia o no essere una critica negativa, in ogni caso appare chiaro come Lynch costruisca esperienze polisensoriali in cui la comprensione risulta assolutamente secondaria e subordinata all'emozione, al terrore.

8. *Un road movie fuori moda: "Una storia vera"*

Alla luce delle considerazioni fin qui esposte, risulta fin troppo facile capire come "*Una storia vera*" sia la summa della filosofia di David Lynch e Angelo Badalamenti.

Apparentemente anomalo e fuori da ogni schema seguito in precedenza dal regista, questo film è in realtà il punto d'arrivo del discorso iniziato con "*Fuoco cammina con me*" e "*Strade Perdute*".

Lyle, testardo settantatreenne con problemi alle anche, una volta saputo che suo fratello Alvin, con cui non parla a causa di un litigio avvenuto trent'anni prima, ha avuto un infarto, parte da Laurens (Iowa) alla volta di Mount Zion (Wisconsin) percorrendo le 317 miglia di distanza su di un vecchio tagliaerba.

Siamo di fronte ad un "*road movie*" che ha tutto per essere fuori moda: lentezza (10-15 km all'ora), malinconia della vecchiaia, [...] ritmo disteso

senza eventi drammatici” (Morandini 2007, p. 1397) ma che è allo stesso tempo una maestosa riflessione sulla morte, sulla memoria, sul passato, sulla famiglia.

Il concetto di frontiera, che in Lynch era sempre stato rappresentato da stati mentali, si concretizza in una meravigliosa carrellata delle figure più belle ed importanti dell’America onesta e umana “popolata da personaggi incredibilmente pudichi e calorosi” (Mereghetti 2006, p. 2525).

Badalamenti torna qui alle sue origini e confeziona una colonna sonora dal sapore country in cui ogni brano, pur venato di malinconica nostalgia, sa dare un tocco di surrealismo alle immagini che scorrono lente come le infinite route americane.

Le meravigliose inquadrature che sovrastano campi di grano e trebbiatrici in azione, indugiando su particolari ormai perduti come un cappello che rotola via su un nastro d’asfalto, regalano al film un respiro talmente ampio da dare l’impressione allo spettatore di essere parte integrante della storia.

Lynch non rinuncia a nulla del suo inconfondibile stile: “lascia allo spettatore il tempo di pensare, commuoversi, immergersi nei colori del paesaggio, guardare un temporale e il cielo stellato” (Morandini 2007, p. 1397) continuando ad interrogarsi sul significato dell’esistenza umana con un talento ed una lucidità di pensiero che talvolta risultano abbacinanti.

La chitarra acustica che accompagna il viaggio di Lyle attraverso gli stati della sua America sembra cullarlo e prepararlo ad una morte dolce e ineluttabile che non ci viene mostrata ma che viene tratteggiata e che sentiamo aleggiare costantemente su tutto il film.

Ecco dunque che “*Una storia vera*” è l’espressione assoluta della terza funziona narrativa universale: siamo di fronte ad un amore supremo, assoluto ed incontrastabile, che rappresenta la fine del nostro viaggio sulla terra.

Non c’è violenza, non c’è disperazione, c’è solo uno sgangherato tagliaerba sul quale tutti noi viaggiamo per tutta la vita.

9. *No hay banda: “Mulholland Drive”*

La fine introspezione psicologia, il tratteggiare una trama lasciando allo spettatore il compito di decifrare gli indizi di cui è disseminato il film, la colonna sonora di un Badalamenti istrionico come non mai fanno, senza tema di smentita, di “*Mulholland Drive*” il capolavoro di David Lynch.

“Hollywood 2000, da incubo. Due trentenni, una bionda e una bruna, amiche, amanti e nemiche; un regista che prepara un film che ‘non s’ha da fare’; un teatrino che si chiama Silenzio; una piccola folla di mafiosi, avventori, vicine di casa impiccione, veggenti, ex bellezze sinistre, una strada come titolo (porta in novanta minuti all’oceano); una scatola blu che, aperta, fa ricominciare la storia da capo rivelando il sommerso, il rimosso, l’inconscio. E’ come ‘Strade Perdute’ e ancora più intriso di una dimensione onirica.” (Morandini 2007, p. 929)

Lynch ci conduce in un labirinto di grandissima suggestione e, una volta dentro, ci abbandona lasciandoci intrappolati: si diverte a giocare con le nostre paure ancestrali e i nostri bisogni primari.

Ancora una volta non è chiaro fino a che punto al regista interessi farsi capire (azzardando una risposta, propenderei per dire che non è per nulla interessato) ma risulta lampante l'abilità di costruire e demolire i sogni e le speranze dei protagonisti.

"Mulholland Drive" è un'amara riflessione sulla personalità e sull'abiezione cui può giungere l'animo umano, ma non solo: è anche un feroce attacco ai meccanismi corrotti dei quali Hollywood al giorno d'oggi è facile preda.

Supportato da una struttura cronologica fatta di delicati intarsi e giochi di rimandi, Badalamenti compone una colonna sonora a tinte fosche con qualche concessione all'ironia (*"Jitterbug"* e *"Every little star"*) nella quale, concluso lo sperimentalismo a fasi dei tre film precedenti, torna a far comparire tutte le tre funzioni narrative alternandole in continuazione e rendendone pressoché impossibile un'individuazione certa, tant'è che la scena del suicidio finale è accompagnata solo da urla atroci e rumori di fondo.

Le immagini che scorrono sullo schermo formano un reticolo di flashback indissolubile e lasciano lo spettatore tanto confuso quanto

affascinato dalla magia cui ha appena assistito: è cinema allo stato puro, emozione, ansia, ricordo degli spettatori terrorizzati alla prima di “*L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat*”.

Il fascino di sequenze come quella del “Club Silencio” è tale e tanto da scioccare persino le protagoniste del film che prendono a tremare di freddo e paura senza alcuna motivazione apparente.

Musicalmente parlando il film è algido e angoscioso, ricco di alternanze tra suoni appena percettibili e assordanti ensemble di strumenti che d’improvviso lasciano spazio al silenzio più assoluto per poi di nuovo tornare sotto forme di ballate jazz e canzonette tipiche degli anni ’50.

Il continuo susseguirsi di brani appena udibili dallo spettatore ricorda molto da vicino gli esperimenti dei compositori aleatori la cui teoria era quella che la musica fosse già organizzata in natura: Badalamenti sembra quasi fare un passo indietro rispetto alla potenza delle immagini, quasi fossero esse stesse già musicate.

Non a caso, almeno ad oggi, questa di “*Mulholland Drive*” è stata l’ultima collaborazione del compositore con Lynch il quale, nel successivo “*INLAND EMPIRE*”, si servirà di un mix di brani assolutamente distanti tra loro per forma e per genere.

10. *“INLAND EMPIRE” ovvero “C’è un omicidio in questo film?”*

Se in *“Strade Perdute”* Lynch scardinava l’identità del protagonista, con il suo ultimo lavoro (distribuito in Italia in sole 25 copie) si spinge oltre sgretolando anche l’idea di sinossi, ormai sedimentata nel senso comune.

Diventa dunque impossibile descrivere la trama di *“INLAND EMPIRE”* dato che allo spettatore che accetta le regole del gioco condotto da Lynch vengono presentate solo una serie di immagini ipnotiche e seducenti difficilmente decodificabili.

In un tentativo estremo di sintesi è possibile citare le parole del regista che alla richiesta di chiarimenti sul senso del film ha risposto descrivendo il film come "un mistero su una donna in pericolo":

"Non ho mai lavorato ad un progetto come questo prima. Non so esattamente come si rivelerà alla fine... Questo film è molto diverso perché non ho un copione. Ho scritto le cose scena per scena e molte di loro sono già state girate, ma non ho molto se non qualche indizio su come finirà. È un rischio, ma ho questa sensazione che tutto sia collegato, questa idea in questa stanza è in qualche modo legata a quella idea in quella stanza" (Lynch 2007)⁵

Come un tentativo di tagliare i ponti con ogni tipo di logica, Lynch lavora ad un’esperienza polisensoriale nella quale si perde ogni senso dell’orientamento: si ha la sensazione di essere intrappolati in un labirinto in cui le pareti si stringono sempre più.

Anche dal punto di vista musicale viene perso ogni riferimento con le logiche adottate in precedenza: non sono più applicabili le riflessioni fin qui

⁵ Estratto da “Wikipedia, l’enciclopedia libera”,
<http://it.wikipedia.org>

esposte perché assistiamo ad un totale abbandono delle funzioni narrative universali a favore di una continua frammentazione: Nina Simone (con “*Sinner Man*” nella splendida sequenza dei titoli di coda), Etta James, Little Eva e Beck contribuiscono alla creazione di un’atmosfera allucinata e grottesca al cui fascino è impossibile sottrarsi e che, oltre ogni possibile riflessione, è il marchio di fabbrica di David Lynch.

Nasce il sospetto però che una tale operazione non sia frutto di un semplice delirio onirico (c’è chi accusa Lynch di tenersi sempre aperta, dopo “*Twin Peaks*” la facile scappatoia del nonsense) ma di una maniacale riflessione geometrico-matematica.

In questa ottica il ricorso a brani del postserialista Krzysztof Penderecki (per altro già utilizzati da Kubrick in “*Shining*”) testimonia come la ricerca di Lynch si stia muovendo, con un cambio di rotta sostanziale rispetto alle tendenze aleatorie presenti in “*Mulholland Drive*” in una direzione che sposa la matematica come linguaggio universale (anche nel sogno).

“*INLAND EMPIRE*” è un film di rottura che mette in seria crisi anche i più accaniti difensori del regista americano e si pone con la forza di una domanda reiterata: siamo di fronte ad un testo anaforico, summa di tutto il sapere Lynchano espresso ad oggi o ad un esperimento di ricerca cataforica che anticipa nel presente i progetti futuri di una mente geniale?

Sempre che per David Lynch continui a scorrere, il tempo ci darà risposta.

Appendice: breve guida all'ascolto

Qualora il lettore volesse approfondire i temi trattati, troverà utile l'ascolto dei cd allegati al presente volume: essi contengono i brani (di Badalamenti e non) più citati nel corso del lavoro e permettono, tramite confronti ed ascolti ripetuti, di verificare o smentire (dato che di teorie stiamo parlando) quanto esposto fin ora.

Di seguito viene fornita la lista dei brani:

CD #1

da “*Velluto blu*”

- 1 Main Title , Angelo Badalamenti
- 2 Mysteries of love (French Horn Solo), Angelo Badalamenti
- 3 Akron meets the blues, Angelo Badalamenti
- 4 Blue Velvet, Bobby Vinton

da “*Twin Peaks*”

- 5 Audrey's dance, Angelo Badalamenti
- 6 Laura Palmer's Theme, Angelo Badalamenti
- 7 Twin Peaks Theme, Angelo Badalamenti

da “*Cuore Selvaggio*”

8 Im Abendrot, Richard Strauss

9 Love me tender, Nicolas Cage

10 Wicked Game, Chris Isaak

da “*Twin Peaks: Fuoco, Cammina con Me!*”

11 Theme, Angelo Badalamenti

12 Sycamore trees (Vocal by Jimmy Scott), Angelo Badalamenti

da “*Strade Perdute*”

13 I’m derange (edit), David Bowie

14 Red bats with teeth, Angelo Badalamenti

15 Rammstein (edit), Rammstein

CD #2

da “*Una Storia Vera*”

1 Rose’s theme, Angelo Badalamenti

2 Laurens walking, Angelo Badalamenti

3 Nostalgia, Angelo Badalamenti

da “*Mulholland Drive*”

4 Jitterbug, Angelo Badalamenti

5 Mulholland Drive, Angelo Badalamenti

6 Silencio, Angelo Badalamenti

7 Llorando, Rebekah Del Rio

da “*INLAND EMPIRE*”

8 The Loco-motion, Little Eva

9 De Natura Sonoris No. 1, Krzysztof Penderecki

10 Sinner Man, Nina Simone

Riferimenti bibliografici

GIFFORD Barry (2000), *Cuore Selvaggio*, Bompiani, Roma

MEREGHETTI Paolo (2006), *Il Mereghetti – Dizionario dei film 2006*, Baldini Castoldi Dalai Editore, Torino.

MORANDINI Laura, Luisa, Morando (2007), *Il Morandini – Dizionario dei film 2007*, Zanichelli, Padova.

MÜLLER Jürgen (2003), *Cinema degli anni '90*, Taschen, Colonia

SGALAMBRO Manlio (1997), *Teoria della canzone*, Bompiani, Roma

Webgrafia

<http://www.angelobadamenti.com>

<http://it.wikipedia.org>

Filmografia

LYNCH David (1978), *Eraserhead – La mente che cancella*

LYNCH David (1980), *The Elephant Man*

LYNCH David (1984), *Dune*

LYNCH David (1986), *Velluto blu*

LYNCH David, (a cura di) (1990), *Twin Peaks* (Serial televisivo)

LYNCH David (1990), *Cuore Selvaggio*

LYNCH David (1992), *Twin Peaks: Fuoco, Cammina con Me!*

LYNCH David (1996), *Strade Perdute*

LYNCH David (1999), *Una Storia Vera*

LYNCH David (2001), *Mulholland Drive*

LYNCH David (2007), *INLAND EMPIRE*

Riferimenti musicali

BADALAMENTI Angelo (1986), *Velluto blu*

BADALAMENTI Angelo (1990), *Twin Peaks* (Serial televisivo)

BADALAMENT Angelo (1990), *Cuore Selvaggio*

BADALAMENTI Angelo (1992), *Twin Peaks: Fuoco, Cammina con Me!*

BADALAMENTI Angelo, (a cura di) (1996), *Strade Perdute*

BADALAMENTI Angelo (1999), *Una Storia Vera*

BADALAMENTI Angelo, (a cura di) (2001), *Mulholland Drive*

LYNCH David, (a cura di) (2007), *INLAND EMPIRE*

In Copertina

Fotogramma tratto dal film “*Twin Peaks: Fuoco, Cammina con Me!*” di

David Lynch del 1992.// Elaborazione grafica: Marco Gava.