

Gabriele D'Amato
Università degli Studi dell'Aquila e Ghent University

Lost in Transmediality: l'ombra di *Twin Peaks*
in *Fuoco cammina con me*

Abstract

The article offers a close reading of David Lynch's *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), examining the formal and thematic strategies of manipulation of its protagonist, Laura Palmer, and questioning the possibility of a complete perspective reversal through a transmedial expansion. While the tv show *Twin Peaks* (1990-91) focused on Laura Palmer's virtual presence as the object of desire, the prequel turns her into a protagonist whose identity is still ultimately elusive. Drawing on insights from cognitive and transmedial narratology, I propose the concept of 'transmedial gap' to denote the structural void created by the expansion across media. Finally, I explore the constant interplay of formal and thematic mysteries as a reflection of Laura's unreadable mind.

1. *Introduzione*

Nel saggio "David Lynch non perde la testa", David Foster Wallace espande un eccentrico reportage dal set di *Strade perdute* [*Lost Highway*, 1997] con un'analisi teorica dell'opera di Lynch, riconoscendo l'importanza decisiva che film come *Eraserhead - La mente che cancella* [*Eraserhead*, 1977] e *Velluto blu* [*Blue Velvet*, 1986] hanno avuto sulla sua formazione artistica. Al successo di *Velluto blu* seguono per Lynch la consacrazione critica con la Palma d'Oro a *Cuore selvaggio* [*Wild at Heart*, 1990] e il successo internazionale della serie televisiva *Twin Peaks* [1990-91].¹ Proprio con la serie tv, Lynch riesce a raggiungere tutti i tipi di pubblico attraverso una sapiente commistione di generi

1 La cui 'paternità' va condivisa almeno con Mark Frost (sulla dimensione autoriale delle prime due stagioni della serie si veda Teti 2018, 39-48).

e cliché narrativi e il successivo sovvertimento delle aspettative della sua ormai fedele audience (Hague 1995, Panek 2006).² Come nota Wallace, però, all'apice del successo critico e commerciale, Lynch incappa in una doppia batosta proprio con la seconda stagione di *Twin Peaks* e con il suo *prequel* cinematografico, *Fuoco cammina con me* [*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992], che avrebbe dovuto risolvere i misteri lasciati in sospeso dalla cancellazione dello show, dovuta al calo di ascolti. Le riflessioni di Wallace sulle ragioni del flop sono di straordinario acume e ruotano intorno all'iconica figura di Laura Palmer (Sheryl Lee), la protagonista della serie televisiva.

Partendo dall'intuizione di Wallace sul tentativo di Lynch di trasformare Laura Palmer, centro gravitazionale assente della serie tv, in soggetto drammatico, l'articolo si interroga sulla natura del ribaltamento strutturale del punto di vista attraverso riscritture ed espansioni transmediali, prendendo come caso di studio il *prequel* cinematografico di *Twin Peaks*. In che modo è possibile ricostruire la soggettività frammentata di un personaggio che è esistito, fino ad allora, solo come oggetto del desiderio?³ È possibile raccontare la storia da un altro punto di vista – come molte riscritture postmoderne hanno suggerito –, vedere attraverso gli occhi di Laura, o è solo l'‘ombra di Twin Peaks’ quella che emerge dal film? Affiancando simili interrogativi formali all'analisi di strategie tematiche, si cercherà quindi di mettere in relazione il vuoto strutturale di *Fuoco cammina con me* con il vuoto interiore di Laura, suggerendo l'impossibilità di una semplice transizione da oggetto a soggetto attraverso l'espansione transmediale.

Il secondo paragrafo si concentra, nello specifico, sulle strategie formali adottate dalla serie tv per mettere in scena la duplicità intrinseca alla figura di Laura Palmer, oggetto del desiderio assente e presenza virtuale la cui immagine emerge da una rete di storie altrui che ruotano intorno a lei. Il ribaltamento strutturale adottato dal *prequel* produce un'inversione del punto di vista, per cui dal contraddittorio caleidoscopio di sguardi su Laura che ha caratterizzato la serie sembra emergere una figura la cui duplicità – ‘Buona di Giorno, Cattiva di Notte’ – risulta infine ineludibile. Nel terzo paragrafo si analizza la funzione-soglia degli oggetti e degli indumenti di Laura, un elemento tematico che

2 Sulla ricezione del pubblico si rimanda ancora a Teti (Ibid.: 89-99).

3 Sulla “rianimazione” di Laura Palmer come procedimento transmediale e multimediale cfr. Teti (Ibid.: 63-68) e Nieland (2012, 83).

svolge un ruolo centrale nella manipolazione della protagonista da parte di personaggi maschili e forze demoniache. Un caso particolare di soglia, nell'universo di Lynch, è rappresentato dai "sipari e buchi" indagati da Mark Fisher: nel quarto paragrafo, come accennato, si propone di mettere in relazione il vuoto strutturale – tematizzato nell'immagine di un 'tunnel transmediale' – al vuoto interiore di Laura. Giustapponendo il finale della serie tv e l'inizio del film si genera infatti un tunnel transmediale che collega lo specchio frantumato da 'Bad Cooper' allo schermo televisivo fatto a pezzi da un'ascia: si crea così uno spazio vuoto che produce la prima, straniante parte di *Fuoco cammina con me*. Con riferimento agli "egregious gaps" teorizzati da H. Porter Abbott (2013, 112), parlerò quindi di un 'transmedial gap' nel quale si smarriscono spettatori e personaggi, in cui la serie tv sembra ricominciare da capo, svuotata, come un mondo di ombre, il mondo osservato dalle orbite vuote di Laura.

2. 'Buona di Giorno, Cattiva di Notte'

Come osservato da John Richardson (2004, 77-92),⁴ *Twin Peaks* costruisce gran parte del proprio successo commerciale sulla riproposizione in chiave parodica di formule e convenzioni dei film *noir* americani degli anni Quaranta. Abbiamo infatti una struttura narrativa investigativa in cui un detective uomo (l'agente dell'FBI Dale Cooper, interpretato da Kyle MacLachlan) indaga sulla morte di una donna – che ha molte delle caratteristiche della classica *femme fatale* – cercando di spiegare razionalmente il mondo irrazionale e femminile in cui si trova immerso. "Quasi tutti gli esperti" – ricorda Marco Teti – "hanno rilevato che *Twin Peaks* recuperi, adoperi e mescoli, in particolare, le componenti specifiche di due generi televisivi molto importanti, vale a dire la soap-opera e il poliziesco" (2018, 23).

Dal poliziesco, infatti, la serie televisiva riprende la narrazione con numerosi slittamenti di prospettiva, "in cui una singola donna è vista da numerosi punti di vista, ciascuno di un personaggio diverso, o in diversi momenti temporali", producendo "un'immagine fratturata e incoerente" (Gledhill 1978, 17). Anche Wallace nota che "in quanto persona morta, Laura nella serie televisiva era esistita soltanto *virtualmente*, nei racconti altrui, ed era abbastanza facile concepirla

4 Dove non altrimenti indicato le traduzioni sono dell'autore.

come una costruzione schizofrenica in bianco e nero – Buona di Giorno, Cattiva di Notte, ecc.” (2018 [1997], 320). Enrico Carocci evidenzia come Lynch costruisca “una rete di dinamiche complesse attorno a un personaggio misterioso e sfuggente, Laura Palmer, i cui tratti si delineano soltanto a partire dalle molte storie che ruotano attorno al suo omicidio”, sottolineando ancora come non vi sia mai un “ritratto a più voci”, che implicherebbe una riduzione dal molteplice all’unità, ma una rappresentazione di Laura come “vero e proprio centro *sottratto* al racconto” (Carocci 2008, 71). In questo senso, ha ragione Marc Dolan quando parla della struttura di *Twin Peaks* come “seriale continua all’interno di un modello seriale episodico” (1995, 36), per cui “la descrizione dei rapporti [...] instaurati dai cittadini di Twin Peaks fung[e] da cornice dentro la quale è inserita la ricerca dell’assassino di Laura Palmer” (Teti 2018, 25).

Dunque, replicando in parte il modello classico da film *noir* della *femme fatale*, la vera identità di Laura Palmer rimane velata e imperscrutabile, in contrasto con la stabilità dell’eroe maschile, l’agente Cooper (Richardson 2004, 79). L’immagine di Laura che *Twin Peaks* presenta è all’apparenza estremamente convenzionale nella sua sfuggevolezza, in quanto perfetta incarnazione della “fantasia predominante della femminilità” (McGowan 2007, 130). Laura è intelligente e autonoma (aiuta il figlio autistico di Benjamin Horne, fa consegne a domicilio per il *diner* di Norma, lavora come commessa ai Magazzini Horne), popolare (è la Reginetta di bellezza della scuola), bionda e sexy, e allo stesso tempo mantiene un’aura d’innocenza virgine, testimoniata dalla fotografia che chiude ogni episodio, in cui, sorridente, è ritratta come “Homecoming Queen”. Nella sua inafferrabilità, Laura è l’oggetto del desiderio impossibile, la “casella vuota che consente di mantenere in stato di tensione ogni elemento della serie” (Carocci 2008, 71) e “l’assenza strutturante che organizza il desiderio degli altri personaggi e dello spettatore” (McGowan 2007, 130).

Ma come in *Velluto Blu* la ridente e pittoresca cittadina di Lumberton celava nel suo sottobosco un’inquietante realtà di violenza, droga, stupri e prostituzione, anche *Twin Peaks* e la sua protagonista rivelano un mondo segreto dai tratti cosiddetti ‘lynchani’. Dalle indagini di Cooper e dello sceriffo Truman, e dalle testimonianze di amiche, fidanzati, amanti, datori di lavoro, psicanalisti e conoscenti, emerge una Laura “Buona di Giorno, Cattiva di Notte”, come schematizza Wallace, in un ritratto stereotipato che in un primo momento sembra replicare nello stesso personaggio la dicotomia tra Sandy (Laura Dern) e Dorothy (Isabella Rossellini) in *Velluto blu*. Nella serie televisiva, tuttavia, le due

Laura Palmer rimangono nettamente distinte, non si sovrappongono mai, perché Laura è viva solamente nelle narrazioni degli altri personaggi: il risultato è quindi quella “costruzione schizofrenica in bianco e nero” di cui parla Wallace.

È vero, come osserva Slavoj Žižek, che già in *Velluto Blu* non è possibile contrapporre il giorno alla notte, il lato violento del subconscio a quello buono. La lettura più accreditata dell’opera di Lynch – che sveli come sotto la superficie della nostra vita ordinata alberghi un vortice distruttivo, il lato oscuro dell’animo umano – è per Žižek uno stereotipo fuorviante. La giustapposizione che propone già dal titolo del suo saggio su Lynch – il “ridicolo sublime” – testimonia come sia necessario prendere sul serio gli eccessivi scatti di violenza e le patetiche scene sentimentali, la colonna sonora melensa del tema di Laura Palmer e la grafica brutalità dell’omicidio di Maddy Ferguson⁵ (il doppio più sfacciato di Laura, interpretata dalla stessa Sheryl Lee): sono forme del ridicolo che in realtà, nella loro serietà, sublimano i veri sentimenti, “con sincerità, senza l’astrazione o l’ironia tipiche del postmoderno” (Wallace 2018, 302). Perciò, in tutta l’opera di Lynch si arriva a un’affermazione dell’identità degli opposti: secondo Žižek, già in *Twin Peaks* la schizofrenia sarebbe riconducibile a un’identità, per cui “Bob (il Male stesso) è identico al ‘buon’ padre di famiglia” (2000, 23). Verrebbe così inoltre a cadere la più aggressiva critica femminista, che accusa Lynch di aver scagionato Leland Palmer (Ray Wise) dalla colpa di aver stuprato e ucciso la figlia attraverso la forza soprannaturale malefica che lo ha posseduto, BOB (Frank Silva).⁶ Tuttavia, il pubblico, come nota Wallace, ha accettato, seppur con disagio, la coincidenza, in *Velluto blu*, tra il diabolico Frank Booth (Dennis Hopper) e il candido Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), nella scena in cui lo stupratore si rivolge a Jeffrey dicendogli: “Tu sei come me”. Ma di fronte a *Fuoco cammina con me* la reazione è molto diversa.

La prima stagione di *Twin Peaks* aveva avuto, secondo Wallace, uno straordinario successo perché la trama ruotava intorno allo “smascheramento di orrori e perversioni che si annidavano sotto la superficie” (Wallace 2018, 318); la seconda stagione aveva iniziato a scricchiolare, sul piano narrativo e strutturale, di fronte alla necessità di venire a capo del mistero, e, sul piano morale, dalla mancata certezza di un nesso causa-effetto tra i peccati della Laura “notturna”

5 Lunga (7 minuti circa) ed esplicita in maniera inaudita per gli standard televisivi dell’epoca.

6 Cfr. Diane Hume George, citata in McGowan (2007, 143-44).

e la sua morte. Ma è in *Fuoco cammina con me* che il prodotto si sgretola definitivamente, lasciando insoddisfatti, se non furiosi, pubblico e critica (il film fu fischiato e massacrato al Festival di Cannes due anni dopo la Palma d'Oro a *Cuore selvaggio*). Secondo Wallace (Ibid.: 320), il fallimento del film è dovuto al tentativo, da parte di Lynch, “di trasformare Laura Palmer da oggetto drammatico a soggetto drammatico”, presentando il “sistema polivalente di personaggi oggettivati – liceale in gonnellina a pieghe / puttana da bettola con le tette all'aria / tormentata candidata all'esorcismo / figlia molestata” che la serie aveva accuratamente costruito “come un insieme coerente e vitale: queste diverse identità, il film cerca di sostenere, erano tutte la stessa persona”. La trasformazione di Laura “da oggetto / occasione a soggetto / persona era in effetti la mossa più audace” che Lynch avesse mai osato fare e lo spettatore non era pronto ad accettare che Laura fosse “*entrambe le cose*”.

La trasformazione non è però una vera metamorfosi: la Laura del film è in realtà lo stesso personaggio della serie. Da un punto di vista narrativo, il film non rivela fondamentalmente niente più di quanto già sapessimo sul suo conto. Sapevamo che, nonostante fosse fidanzata con Bobby Briggs (Dana Ashbrook), intratteneva una relazione segreta con James Hurley (James Marshall); sapevamo della prostituzione e del suo lavoro al One-Eyed Jack; sapevamo del diario segreto, della cocaina, delle violenze, dell'incesto. E sicuramente un altro dei motivi per cui il film ha frustrato le aspettative del pubblico è che, di fatto, non rivelava proprio niente. La trasformazione di Laura, più che una metamorfosi, è un *ribaltamento strutturale*. Il film è la serie tv allo specchio: se nella serie Laura, come oggetto del desiderio impossibile e centro strutturale assente, veniva rappresentata attraverso molteplici punti di vista, nel film la focalizzazione slitta quasi unicamente su di lei, riconducendo a *una* l'immagine fratturata proposta dalla serie. In un certo senso, *e pluribus unum*. Questo non vuol dire che la Laura Palmer della serie tv non fosse già *entrambe le cose*: solo che la frammentazione del punto di vista garantiva allo spettatore un rifugio illusorio. In *Velluto blu*, in fin dei conti, Jeffrey risponde con un pugno in faccia a un criminale psicopatico che gli rivela il suo lato oscuro, la sua natura voyeuristica, la loro segreta affinità. In *Fuoco cammina con me*, Laura ci fa accedere al suo mondo – almeno in parte – dal proprio punto di vista e non ci lascia scampo di fronte a questa identità: incarnando in una singola figura “tutte le fantasie maschili contraddittorie sulle donne” (McGowan 2007, 134), Laura è sia ‘vergine’ sia ‘puttana’, è sia

Dorothy sia Sandy.⁷ Dunque, più che “ricondere a uno i due separati mondi fantasmatici di *Velluto blu* [e di *Twin Peaks*]” (Ibid.), *Fuoco cammina con me* svela come quei due mondi fossero in realtà lo stesso.

3. *Gli oggetti-soglia di Laura*

La prima volta che appare sullo schermo Laura Palmer è morta, avvolta nella plastica, un cadavere sinistramente seducente,⁸ “un mistero da risolvere, un pacco da scartare dai vari professionisti maschili il cui compito è di indagare sul suo assassinio” (Spooner 2016, 116). Come i sipari – lo vedremo con Fisher –, i vestiti e gli indumenti svolgono una funzione limite nell’universo di Lynch. Il sipario, sostiene Catherine Spooner, è in Lynch una forma di velo, “un rivestimento [*garment*] che articola il punto di incontro tra il corpo e il mondo esterno” (Ibid.: 106). La funzione del velo – di cui la plastica che avvolge il cadavere di Laura è un primo esempio – è quella di rivelare e nascondere simultaneamente, erotizzando così il corpo femminile. Avvolta nella plastica trasparente, Laura è nascosta allo sguardo indagatore dello spettatore (e degli uomini che ritrovano il suo cadavere), che è tuttavia consapevole della nudità celata sotto il velo e desidera vedere. I veli inquadrano il corpo femminile, lo collocano nello spazio e lo mettono in comunicazione con l’esterno, “mettendo in evidenza il suo ruolo di oggetto dello sguardo maschile” (Ibid.: 117). Secondo Spooner è possibile trovare in *Twin Peaks* numerosi corrispettivi del velo negli indumenti indossati dai vari personaggi femminili.⁹

7 Tuttavia, anche Sandy ha una natura contraddittoria che emerge solo in parte perché il film non è mai focalizzato su di lei. In *Velluto blu* Lynch utilizza infatti alcune soluzioni visive e formali per suggerire questa ambiguità, per esempio antepoendo all’ingresso in scena di Sandy la sua voce disincarnata, o facendola emergere, idealizzata nella sua bionda bellezza adolescenziale, dall’oscurità, come il fantasma di un angelo.

8 Tutt’altro che seducente sarà invece il cadavere di Teresa Banks in *Fuoco cammina con me*, a sottolineare la scomparsa, nei primi trenta minuti del film, dell’immaginario tipico della serie, a tratti confortante; Roberto Manzocco parla, per *Twin Peaks*, di “atmosfera in parte solare, caramellata e ricca di senso dell’umorismo” (2010, 104). Tra i primi a evidenziare questo rapporto del film con la serie è Michel Chion: “De fait la série est bien dans le film, mais [...] sous une forme retournée. Notamment dans la première partie du prologue, inversion de tout ce qui faisait *Twin Peaks*” (2001, 173).

9 Già in *Velluto blu* Lynch aveva stabilito la coincidenza tra sipario e indumenti. I titoli di testa del film scorrono infatti sulle tende di un sipario di velluto blu, che segna la soglia tra

In *Fuoco cammina con me*, per esempio, Laura stessa sembra essere estremamente consapevole della funzione di soglia degli indumenti. Dopo aver scoperto la vera identità del suo violentatore, Laura comincia a dare senso ad alcuni meccanismi manipolatori che la circondano. Così, quando Donna (Moirà Kelly nel film, Lara Flynn Boyle nella serie televisiva) – il doppio ‘vergine’ di Laura – disattende il suo divieto e la segue alla Roadhouse per dimostrare la propria audacia sessuale, rischiando di smarrirsi nello stesso vortice di depravazione dell’amica, sono proprio i vestiti a marcare la soglia tra innocenza e perdizione. Mentre Laura si allontana nella Pink Room con Ronette Pulaski¹⁰ (Phoebe Augustine) e un altro uomo, Donna amoreggia semi-svestita su un tavolo – quasi vittima sacrificale, o, più probabilmente, nel pieno del suo rito di iniziazione erotica. Il rituale viene interrotto da Laura, che sembra riprendersi dal suo stato di *trance* e corre a coprire il seno di Donna, allontanando l’uomo sopra di lei e urlandole, quasi posseduta, di non indossare più i suoi indumenti: “Donna non voglio che ti metti i miei vestiti, non devi metterteli mai più, hai capito?”, esclama, agitando una giacca che Donna, in quel momento, non sta indossando.

Per Roberto Manzocco, torna in questa scena il tema del “mana”:¹¹ “La mentalità di *Twin Peaks* è di tipo magico, e gli oggetti portano con sé le ‘intenzioni’ dei propri possessori. In pratica Laura teme che i propri atteggiamenti autodistruttivi passino attraverso i suoi oggetti anche all’amica” (2010, 118). Ma dal momento che su quel tavolo Donna è *svestita*, a seno scoperto, il grido disperato di Laura ha qualcosa di ancor più inquietante. Da un lato, le parole di Laura attribuiscono una funzione metaforica ai vestiti (come nell’espressione ‘mettersi nei panni di qualcuno’): vietando l’uso dei vestiti all’amica, Laura spera che Donna possa non diventare mai come lei. Ma siccome Donna *non* sta indossando quella giacca, i vestiti di Laura diventano la sua nudità. Per Laura, la soglia tra corpo e mondo esterno è svanita quasi del tutto e indossare i suoi vestiti vuol dire concedere il corpo allo sguardo e all’uso maschile. Donna

la facciata pittoresca di Lumberton e il sottosuolo di violenze e soprusi. Nella scena dello stupro in casa di Dorothy, inoltre, il velluto blu torna come indumento indossato da Isabella Rossellini, specificamente voluto da Frank Booth, che peraltro ne tiene un lembo in bocca durante la violenza sessuale (cfr. Žižek 1994).

10 Anche lei ragazza dell’One-Eyed Jack, è l’unica testimone dell’assassinio di Laura, sopravvissuta all’aggressione di BOB/Leland la notte in cui Laura viene uccisa.

11 “Una sorta di forza immateriale che permeava tutto, dagli oggetti inanimati a quelli viventi” (Manzocco 2010, 25).

pensa di poter acquistare la carica erotica di Laura, venerata nella sua smaccata sessualità, attraverso i suoi vestiti, ma ignora la ‘funzione-soglia’ violata della giacca, che è ormai poco più di un velo trasparente.

La mattina dopo, visibilmente frastornata, Donna chiede a Laura se si è arrabbiata perché ha indossato la sua giacca: con durezza, Laura le ripete di non indossare i suoi vestiti, di non diventare come lei; le due amiche si abbracciano sul divano e un controcampo rivela l’ingresso nella stanza di Leland. L’inquadratura diventa poi la soggettiva di Leland, che guarda in direzione delle due ragazze, ma anziché vedere Laura e Donna abbracciate sul divano di casa, visualizza attraverso un flashback Laura e Ronette su un letto, in abiti succinti. La visione di BOB/Leland svela tutto il potenziale metafisico dei vestiti di Laura: dopo aver indossato la sua giacca, Donna diventa accessibile allo sguardo perverso di Leland, che sovrappone la sua immagine a quella di un’altra prostituta amica di Laura.

È interessante notare come nello script di *Fuoco cammina con me* la funzione-soglia dei vestiti sia ulteriormente enfatizzata e resa quasi del tutto esplicita. Nella scena della Roadhouse, prima che Laura corra urlando per salvare Donna, avrebbe dovuto essere udibile la voce di BOB: “See what we can do to Donna?” (“Vedi cosa possiamo fare a Donna?”).¹² La voce disincarnata sottolinea così come la giacca di Laura sia un oggetto di passaggio col mondo degli spiriti della Loggia. Inoltre, nella conversazione con Donna della mattina successiva, si leggono nello script sinistre parole di Laura: “All my things have me in them. I don’t want you to be like me” (“Tutte le mie cose hanno me al loro interno. Io non voglio che tu sia come me”). Gli spiriti della Loggia hanno quindi preso possesso di Laura passando *attraverso* la soglia dei suoi oggetti, creando un canale di comunicazione tra il suo corpo e il mondo esterno, il loro mondo: indossare gli oggetti di Laura, in particolare i vestiti e tutto ciò che sta a contatto col corpo, significa alzare il sipario di fronte alla violenza di Leland/BOB. I vestiti di Laura sono ormai violati, un sipario strappato. Dal momento che è intrappolata nei propri oggetti – di cui non può più liberarsi – Laura diventa una *soglia incarnata*. Se infatti i vestiti, in quanto veli e sipari, sono soglie di passaggio tra mondi, la totale sovrapposizione tra Laura (“Tutte le mie cose hanno me al loro interno”) e i suoi indumenti li trasforma in oggetti particolarmente pericolosi. Lynch sembra così sottolineare il potere manipolatorio dei vestiti,

12 Lo shooting draft è consultabile all’indirizzo www.lynchnet.com/fwwm/fwwmscript.html (ultimo accesso: 22 ottobre 2024).

come un determinato abbigliamento possa intrappolare Laura in un'immagine di bellezza idealizzata, o in un sogno erotico di perversione incestuosa.

Che i vestiti di Laura siano soglie aperte col mondo della Loggia è confermato da una scena della seconda stagione di *Twin Peaks*, che, come nota ancora Manzocco (2010, 118), presenta un fenomeno analogo: in questo, il film funziona perfettamente come *prequel*, approfondendo e dando ragione di un motivo già emerso nella serie televisiva. Nel primo episodio della seconda stagione, Donna indossa gli occhiali da sole di Laura. Sembra che dopo la morte di Laura il deciso ammonimento dell'amica sia stato in qualche modo dimenticato, e Donna, la cui immagine è costruita, nell'arco della prima stagione, in contrasto con la sensualità *vamp* di Audrey Horne (Sherilyn Fenn), si trasforma in una *femme fatale* dall'erotismo sfacciato. Gli occhiali scuri di Donna, con cui si presenta con aria provocante a James in prigione, non sono un gioco – come sottolinea Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso* (2014 [1977], 140) –, né una dimenticanza, ma un “rischio”. Per Barthes, gli occhiali scuri possono nascondere occhi che hanno pianto con un gesto calcolato, per provocare una reazione nell'amato: può darsi tuttavia “che l'altro non si chieda affatto la ragione di quegli occhiali mai visti”; non solo, gli occhiali scuri possono anche rappresentare un “bell'esempio di negazione”, per cui si finisce per “oscurarsi la vista per non essere vedut[i]” (Ibid.). Donna corre il rischio di indossare un oggetto di Laura, intriso dell'essenza di Laura. Così facendo, provoca una reazione in James, che non la guarda più come prima, non vedendola, per un momento, come l'amica ingenua e sentimentale di Laura. Donna si sottrae dunque allo sguardo di James, rendendosi momentaneamente inafferrabile, quasi instabile nella sua identità; ma allo stesso tempo rinuncia a un proprio trasparente punto di vista, cedendo al potere insito negli oggetti di Laura, percependo la realtà attraverso lenti oscure. Nel tentativo di manipolare il punto di vista di James, Donna perde in realtà la propria identità, rimanendo prigioniera del potere metafisico dell'oggetto di Laura. Per questo motivo, Spooner ha ragione quando definisce gli occhiali scuri “una sorta di velo o di maschera” (2016, 114), ma sbaglia nel considerarli uno strumento con cui Donna complica il modello di oggetto femminile del piacere visivo teorizzato da Laura Mulvey (1975), sostenendo che nella scena in questione sia Donna a sperimentare il piacere principale. Se Donna sperimenta una qualche forma di piacere, si tratta solo di un piacere *negativo*, una doppia negazione dello sguardo, in cambio del quale problematizza ulteriormente la propria identità, cercando di trasformarsi in Laura per sedurre James.

4. *L'ombra di Twin Peaks e il transmedial gap*

L'aspetto forse più destabilizzante di *Fuoco cammina con me* è però un altro: l'apparente incoerenza strutturale tra la prima parte,¹³ in cui due agenti indagano sulla morte di Teresa Banks (un'altra vittima di BOB) a Deer Meadow, e la seconda parte, ambientata a Twin Peaks, che narra gli ultimi sette giorni di vita di Laura.

Manzocco evidenzia come Deer Meadow rappresenti “l'opposto di Twin Peaks [...] Il luogo dove viveva Teresa Banks è uno squallido e fatiscente campeggio per roulotte” (2010, 106) e già Michel Chion aveva parlato di Deer Meadow come di “un anti-Twin Peaks absolu et négateur” (2001, 173). McGowan suggerisce che le due parti del film rappresentino i mondi contrastanti di desiderio e fantasma (in termini lacaniani), e che la seconda sia una soluzione fantasmatica agli interrogativi posti dalla prima. Osservando come la parola ‘garmonbozia’ si trasformi da puro significante nella prima parte a termine dotato di senso nella seconda, McGowan sottolinea come il fantasma “riempia il vuoto che esiste al livello del significato e dia un senso di profondità al significante” (2007, 145), arrivando a concludere che “si possono riguardare i primi trenta minuti di *Fuoco cammina con me* da soli molteplici volte e non risolverne mai i misteri perché creano misteri che esistono per sé stessi. È solo quando il film si sposta a Twin Peaks e nel mondo fantasmatico che possiamo riempire i vuoti [gaps] del mondo del desiderio” (Ibid.: 140). Così facendo, però, McGowan fa dipendere interamente la prima parte del film dalla seconda, promuovendo l'interpretazione, definita da Žižek “anti-teoretica”, secondo cui “si dovrebbe rinunciare a qualsiasi sforzo interpretativo e lasciarsi andare a tutta l'ambiguità e la ricchezza” dell'opera d'arte (2000, 17): i misteri non sono lì come puri misteri, sostiene Žižek, non esistono per sé stessi secondo un principio del ‘mistero per il gusto del mistero’. Di tutt'altro avviso, come vedremo, è H. Porter Abbott, uno dei più importanti esponenti della narratologia cognitiva, che in *Real Mysteries: Narrative and the Unknowable* (2013), rimarca il valore etico ed esperienziale dell'incertezza letteraria e dell'inconoscibile narrativo. In *Fuoco cammina con me* il mistero e l'ambiguità sono senz'altro elementi centrali, ma

13 Come ricorda Carocci, “[g]li eventi del film sono suddivisi in tre grandi blocchi, introdotti da cartelli”, in cui il primo – il macrosegmento “Teresa Banks”, che segue le indagini “degli agenti Desmond e Stanley sull'omicidio che anticipa oscuramente quello di Laura” – e il secondo – “Philadelphia”, ambientato negli uffici dell'FBI – si pongono in netto contrasto col terzo, “One year later”, incentrato sugli ultimi giorni di Laura a Twin Peaks (2008, 148).

non vengono creati nella prima parte del film come interrogativi fini a sé stessi, come vorrebbe McGowan: il vuoto, che qui individuo nell'immagine del 'tunnel transmediale', è anzi un elemento cruciale del racconto, che nasce proprio dall'interazione tra i misteri di Deer Meadow e il mondo di Twin Peaks. Per esplorare la natura di questo particolare *gap* è necessario fare un passo indietro, tornando al finale della seconda stagione della serie e ai primi trenta minuti di *Fuoco cammina con me*.

Nell'ultima scena della serie televisiva vediamo "Bad Cooper" (il doppiogänger dell'agente Cooper, creato nella Loggia Nera e posseduto da BOB) di fronte a uno specchio: Cooper svuota il dentifricio nel lavandino, scruta il proprio doppio, sbatte la testa contro lo specchio, fratturandolo, rivelando BOB nel riflesso frammentato, e ripetendo con sardonica schizofrenia una domanda che aveva posto prima con simulata lucidità. La prima scena di *Fuoco cammina con me* rivela come i titoli di testa del film stessero scorrendo su uno schermo televisivo senza segnale, sul *rumore* col suo caratteristico 'effetto neve': improvvisamente la televisione viene distrutta da un'ascia. Come giustamente osservato da molti critici, la distruzione dello schermo televisivo si presta a molteplici interpretazioni: in particolare, testimonia la rottura che il film rappresenta rispetto alla serie sul piano strutturale e tematico, si presenta come rivendicazione *politica* di Lynch nei confronti del network, e simboleggia la 'morte' di *Twin Peaks* come show televisivo.¹⁴ Tuttavia, se tracciamo una continuità diretta tra serie televisiva e film, osserviamo come la rottura dello specchio da parte di Bad Cooper sia giustapposta alla rottura dello schermo televisivo, in una sorta di anticipazione del pensiero di David Foster Wallace sulla natura riflessiva della televisione. Non solo, la rottura dello specchio e della televisione introducono in quel "mondo del desiderio" in cui siamo costretti nei primi trenta minuti di *Fuoco cammina con me*. Lo spettatore è spaesato, riconosce a malapena qualche personaggio, si trova di fronte a nuove (in realtà, vecchie) indagini, a nuove forme di comunicazione, a nuove domande in un universo di privazione. Sembra costantemente che *manchi* qualcosa, è come se fosse un troncone di narrazione, un blocco informe di realtà, in cui McGowan nota opportunamente una

14 Un'analisi intrigante di questo incipit è quella di Carocci, per cui attraverso una "defigurazione per amplificazione e intensificazione" degli elementi che costituiscono il visibile, "Lynch giunge alla messa in scena di un universo stratificato, o di mondi paralleli che fanno irruzione o si insinuano l'uno all'interno dell'altro" (Ibid.: 74).

totale assenza della dimensione fantasmatica. Carocci parla a proposito di una “funzione premonitrice nella forma dell’allusione: è la messa in scena di eventi che anticipano, raddoppiandoli, i fatti di *Twin Peaks*” (2008, 80). Carlotta Susca mette in rilievo la natura straniante del prologo e la specularità rispetto alla serie tv: “in *Deer Meadow* la stazione di polizia e la tavola calda sono l’immagine speculare dei loro corrispettivi in *Twin Peaks*, tanto repulsivi e sgradevoli quanto sono idealizzati i luoghi in cui ha vissuto Laura Palmer” (2019, 393). Prima di tornare a *Twin Peaks* e di osservarla da una prospettiva ribaltata, lo spettatore si smarrisce infatti in un tunnel vuoto, un tunnel che potremmo definire ‘transmediale’,¹⁵ in una sorta di riproposizione della vicenda narrativa defamiliarizzata. I primi trenta minuti di *Fuoco cammina con me* sono quindi una percezione straniata, l’ombra di *Twin Peaks*, ma è un mondo di ombre che deve essere attraversato per tentare di accedere allo sguardo di Laura, un’immagine speculare che anticipa il ribaltamento speculare del punto di vista.

In *The Weird and the Eerie*, Mark Fisher dedica un capitolo a “sipari e buchi” come esempi particolari di ‘oggetto-soglia’ nell’universo di Lynch, analizzando i suoi ultimi due film, *Mulholland Drive* [*Mulholland Dr.*, 2001] e

15 Accolgo qui la definizione di “transmedialità”, su cui il dibattito è ampio e costantemente in evoluzione (a partire da Jenkins 2007 [2006]), nella sua accezione “across media” (Rajewsky 2018, 9), per sottolineare non solo le interferenze “between media” (tipiche dell’“intermedialità”), ma anche le differenze specifiche di ciascun medium (per una ricognizione esaustiva in area italiana cfr. Bertetti 2020; sul “testo espanso” cfr. Meneghelli 2018). Come sottolinea Fabio Vittorini, “nel caso della relazione transmediale [...] o trasposizione un messaggio creato per un medium viene ricreato per un altro medium, mantenendo la separabilità dei media coinvolti e la non simultaneità di produzione/ricezione dei messaggi” (2020, 73). Nonostante cinema e televisione possano essere considerati due media “vicini”, vi sono specificità – che serie come *Twin Peaks* hanno contribuito in parte a ripensare – per cui rimane significativa “la separabilità dei media”: l’analisi si concentra qui in particolare sulla focalizzazione come categoria transmediale (cfr. Thon 2016, Fusillo 2020) e sullo straniamento messo in scena dal film, consentito anche dalle diverse logiche produttive dei due media a inizio anni Novanta. Su *Twin Peaks* come esempio di *transmedia storytelling* (che comprende – oltre al film, alla serie e al suo revival del 2017 – libri, paratesti, meta-testi, gadget), si vedano in particolare Mittell (2017 [2015]), e, in area italiana, i contributi di Teti (2018, 69-81; 2020), attento a indagare la disseminazione di storie e forme sui vari supporti mediali e al concetto di “ecosistema narrativo” (Teti 2018, 112-127; sull’“ecosistema narrativo” cfr. Bioni, Innocenti, Pescatore 2013). Il termine “transmediale” è stato adottato recentemente per la relazione tra la serie tv e il suo prequel cinematografico in Rauscher (2023).

Inland Empire (2006). I sipari, già da *Twin Peaks*, costituiscono un passaggio verso l'esterno, una separazione tra mondi; in *Mulholland Drive*, "la stabilità della contrapposizione" tra mondi "che aveva strutturato *Velluto blu* e *Twin Peaks* inizia a dissolversi", a causa della "proliferazione di mondi stratificati" (Fisher 2018 [2016], loc. 48, Kindle). Ma è in *Inland Empire* che per Fisher la struttura del film diventa un'enorme soglia, o una proliferazione di soglie: "Ogni corridoio del film è una potenziale soglia verso un altro mondo" (Ibid.: loc. 52, Kindle), come in passato lo erano stati spazi metafisici ma ben definiti, come la Loggia Nera in *Twin Peaks* e il Club Silencio in *Mulholland Drive*. Fisher ricorda come molte analisi critiche abbiano sottolineato l'"anarchitettura labirintica e piena di cunicoli del film" (Ibid.: loc. 51, Kindle); dunque un film senza una struttura definita, ma composto da blocchi, elementi architettonici, "tagli e scavi parziali", l'ombra di una narrazione cinematografica: "Nonostante la quantità di riferimenti cinematografici, *Inland Empire* non sembra nemmeno ricordare un modello hollywoodiano" (Ibid.: loc. 51, Kindle). Il motivo dominante del film, prosegue Fisher, è un altro genere di soglia, il vuoto: "Il foro di una bruciatura di sigaretta sulla seta; un foro prodotto nella parete della vagina che la mette in comunicazione con l'intestino [...] fori come nullità positiva, interruzioni ma anche tunnel" (Ibid.: loc. 52, Kindle).

In *Inland Empire*, Lynch sperimenta quindi un universo in cui la fessura, il buco, il vuoto hanno fagocitato i mondi che dovrebbero mettere in comunicazione, destabilizzando e frantumando la struttura dell'opera in sé. È come se lo spettatore si fosse irrimediabilmente smarrito nell'orecchio nascosto nell'erba di Lumberton, o nel cubo blu di *Mulholland Drive*, o nello schermo frantumato di *Fuoco cammina con me*. Come abbiamo visto, i primi trenta minuti di *Fuoco cammina con me*, a loro volta, non sembrano neanche ricordare la serie televisiva, ma anticipano la deriva estrema di *Inland Empire*, creando un enorme vuoto narrativo e strutturale, un tunnel appunto, come se fossimo intrappolati nel tubo catodico della televisione dalla quale siamo stati sputati fuori.

È un percorso necessario perché la *Twin Peaks* vista da Laura e la *Twin Peaks* della serie televisiva sono due mondi distinti, di cui i trenta minuti iniziali, nella loro ostile e asettica vacuità, rappresentano il tunnel di passaggio, e lo schermo televisivo frantumato la soglia. Per tentare di accedere al punto di vista di Laura Palmer è necessario sperimentare un processo di straniamento attraverso un mondo vuoto, ostile, assurdo, misterioso e tutt'altro che appagante, in contrasto con la serie televisiva, che con le scenografie pittoresche, i

personaggi noti e amati, la colonna sonora ammaliante e il confortante senso di familiarità aveva sedotto lo spettatore. Un mondo che compare nel prologo di *Fuoco cammina con me* e che poi *contamina* irreversibilmente ogni luogo di Twin Peaks, rivelando qualcosa di irrimediabilmente perduto nel passaggio transmediale: è quello che intuisce Michel Chion quando parla di una “Twin Peaks déserté. Un Twin Peaks où ce ne sont pas seulement les habitants qui manquent, mais aussi les images emblèmes” (2001, 174). Carocci nota a proposito come il film sia “cosparso di luoghi che simulano la stabilità dell’ambiente domestico senza averne lo spessore”, facendo l’esempio del vestibolo, “spazio interno ma non *familiare* [...] luogo in cui risiedono i fantasmi in *Fuoco cammina con me*; il luogo, cioè, di un’apertura dell’intimità a presenze che ne snaturano il carattere domestico” (2008, 80). Anche Ettore Albergoni sottolinea come siano “innanzitutto la casa e in particolare la stanza a divenire spazi di frattura, disvelamento e passaggio”, facendo dipendere la dicotomia tra piano terra e primo piano, assente nella serie tv, da “una sorta di subordinazione delle immagini televisive a quelle cinematografiche, un limite di accesso al visibile; la stanza di Laura – luogo di passaggio [...] – e le soglie che insieme la uniscono e separano dal trauma, di fatto, rappresentano una zona insondabile per il medium televisivo” (2020, 9-10).

La prima mezz’ora di *Fuoco cammina con me* mostra quindi la ragione per cui non è possibile una mera metamorfosi di Laura da oggetto del desiderio a soggetto desiderante. Carocci parla di “rovina di una rappresentazione che porta con sé il soggetto che la istituisce”, per cui Laura nel corso del film diventa “oggetto guardato, oppure medium attraverso cui si materializzano visioni” (2008, 85). McGowan (2007, 130) sottolinea come Laura continui a incarnare l’oggetto impossibile e che la differenza tra serie tv e film consista nella posizione di questo oggetto: da oggetto assente, Laura diventa presente. Nel film, quindi, più che un passaggio da oggetto a soggetto, siamo per McGowan di fronte a una soggettivazione dell’oggetto del desiderio, nel senso che percepiamo la realtà dal punto di vista soggettivo dell’oggetto. È quindi possibile considerare Laura come un “soggetto completamente realizzato solo se vediamo il vuoto dentro di lei” (Ibid.: 131). Tuttavia, McGowan non mette in relazione il vuoto strutturale di *Fuoco cammina con me* con quello soggettivo di Laura. I primi trenta minuti del film, destabilizzando la struttura narrativa, anticipano la percezione del mondo ormai in rovina di Laura. Quello osservato da Laura è un mondo di ombre, di sagome e di contraddizioni. Non è sufficiente restituire

all'oggetto il suo sguardo sul mondo per eliminare il vuoto lasciato da soprusi e manipolazioni: Justus Nieland ha colto nel segno definendo le parole di Lynch sul desiderio di riportare in vita Laura con il film ("I wanted to see her live, move, and talk") come un "esercizio di negromanzia, la resurrezione di un morto" (2012, 83). Il "vuoto dentro di lei" di cui parla McGowan è quindi strettamente correlato all'assenza di Laura, di Twin Peaks, di struttura e architettura nella prima parte del film.

Nella formulazione di Abbott, i misteri letterari possono assumere la forma di "egregious gaps" (2013, 112), vuoti della narrazione che non possono essere colmati dallo sforzo interpretativo del lettore: gli *egregious gaps* si articolano in "untold events", sul piano della trama, e "unreadable minds", personaggi la cui identità rimane opaca e imperscrutabile nonostante siano presentati al lettore o allo spettatore *dall'interno*, attraverso tecniche narrative come la narrazione in prima persona o la focalizzazione interna (Caracciolo 2016, 79-113). *Fuoco cammina con me* sembra collocarsi in una tradizione consolidata di horror psicologico con protagonista femminile la cui mente risulta illeggibile, inaccessibile, come in *Repulsione* [*Repulsion*] di Roman Polański (1965) o nel recente *Blonde* (2022) di Andrew Dominik (D'Amato 2023).

Nel film di Lynch, il tunnel transmediale – per parafrasare Abbott, un 'egregious transmedial gap' – rispecchia sul piano formale l'illeggibilità della mente di Laura, il suo vuoto interiore – motivati diegeticamente dagli stupri e dalle violenze che Laura ha *già* subito –, problematizzando così il fenomeno del ribaltamento del punto di vista tipico delle riscritture e delle espansioni transfinzionali e transmediali (Ryan 2013). Come in molte riscritture postmoderne dei classici (Doležel 1999 [1998]) – su tutte, *Il grande mare dei sargassi* [*Wide Sargasso Sea*] di Jean Rhys (1966) – Laura sembra acquisire, nel *prequel*, ciò che le era stato negato nella serie principale, ovvero l'opportunità di mostrare la propria versione degli eventi, dal proprio punto di vista, offrendo allo spettatore un nuovo sguardo su Twin Peaks e sulla misteriosa identità dell'oggetto del desiderio dei suoi abitanti. Ma il mondo alla rovescia di Deer Meadow anticipa che ormai è troppo tardi, che Laura è persa nel tunnel che collega lo specchio rotto allo schermo televisivo in frantumi, che espandere e riscrivere in questo caso non è sufficiente, che i traumi e le violenze sono sempre *già stati*.

In due scene analizzate da McGowan, Laura si ritrova sola prima con Bobby, il suo ragazzo, e poi con James, il suo amante. In entrambe le sequenze, dopo un'improvvisa, quasi schizofrenica, trasformazione, Laura evita il con-

tatto oculare con i due ragazzi: anziché guardarli direttamente negli occhi, sposta lo sguardo sul petto di Bobby e sopra la testa di James. McGowan legge le due scene come testimonianze della mancanza in Laura di una “posizione coerente nei confronti di sé stessa che le consenta un normale contatto intersoggettivo con un’altra persona” (2007, 135), come se non avesse niente da rivelare, appunto un vuoto interiore. Tuttavia, è possibile vedere in questi sguardi decentrati il passaggio da *Twin Peaks* a *Fuoco cammina con me*, una raffigurazione del *transmedial gap*. Come Caddy Compson – uno degli antecedenti letterari paradigmatici di personaggi femminili rifratti in una moltiplicazione di sguardi maschili – di fronte al fratello Quentin nell’*Urlo e il furore* [*The Sound and the Fury*] di William Faulkner (1929),¹⁶ Laura si sottrae allo sguardo di Bobby e James, rifiutando il suo ruolo di specchio, “l’ancoraggio simbolico” (McGowan 2007, 135) che i due ragazzi credono di poter trovare in lei. Come Caddy offriva a Quentin solamente il “bianco sotto le sue iridi”, Laura guarda sopra la testa di James; quindi, quando finalmente lo fissa negli occhi, è come se i suoi fossero completamente svuotati, orbite vuote, come quelle delle statue.¹⁷ Sfuggendo allo sguardo e pronunciando le parole “la tua Laura è scomparsa”, Laura si sottrae definitivamente al punto di vista di James e delle persone che la circondano, ma tutto ciò che le rimane sono due orbite vuote con cui osservare sé stessa e il mondo.

16 “Allora scoppiai in lacrime la sua mano tornò a toccarmi e io piangevo sulla sua camicetta bagnata poi distesa sul dorso a contemplare il cielo dietro la mia testa vedevo un cerchio bianco sotto le sue iridi” (Faulkner 2014 [1929], 135).

17 “Mi guardò poi gli occhi le si svuotarono e parevano gli occhi delle statue vuoti e ciechi e sereni” (Ibid.: 145).

Bibliografia

- Abbott, H. Porter. 2013. *Real Mysteries: Narrative and the Unknowable*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Albergoni, Ettore. 2020. "Porte, finestre e sipario rosso. La soglia come cifra estetica di *Twin Peaks*." *Elephant & Castle* 23: 4-25.
- Barthes, Roland. 2014 [1997]. *Frammenti di un discorso amoroso*. Tradotto da Renzo Guidieri. Torino: Einaudi.
- Bertetti, Paolo. 2020. *Che cos'è la transmedialità*. Roma: Carocci.
- Bisoni, Claudio, Innocenti, Veronica e Pescatore, Guglielmo. 2013. "Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione." In *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, a cura di Claudio Bisoni e Veronica Innocenti, 11-26. Modena: Mucchi Editore.
- Caracciolo, Marco. 2016. *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement with Characters*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Carocci, Enrico. 2008. "Fuoco cammina con me." In *David Lynch*, a cura di Paolo Bertetto, 70-89. Venezia: Marsilio.
- Chion, Michel. 2001. *David Lynch*. Paris: Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma.
- D'Amato, Gabriele. 2023. "'Meat to be Delivered': Disgust and Empathy in *Blonde* across Media." *Comparatismi* 8: 239-258.
- Dolan, Marc. 1995. "The Peaks and Valleys of Serial Creativity. What Happened to/on *Twin Peaks*." In *Full of Secrets. Critical Approaches to Twin Peaks*, a cura di David Lavery, 30-50. Detroit: Wayne State University Press.
- Doležel, Lubomír. 1999 [1998]. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. Tradotto da Margherita Botto. Milano: Bompiani.
- Faulkner, William. 2014 [1929]. *L'urlo e il furore*. Tradotto da Vincenzo Mantovani. Torino: Einaudi.

- Fisher, Mark. 2018 [2016]. *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Tradotto da Vincenzo Perna. Roma: Minimum Fax. Kindle.
- Fusillo, Massimo. 2020. "Focalization as Transmedial Category." *Between* 10, no. 20: 46-57.
- Gledhill, Christine. 1978. "Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism." In *Women in Film Noir*, a cura di E. Ann Kaplan, 20-34. London: British Film Institute.
- Hague, Angela. 1995. "Infinite Games: The Derationalization of Detection in *Twin Peaks*." In *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, a cura di David Lavery, 130-143. Detroit: Wayne State University Press.
- Jenkins, Henry. 2007 [2006]. *Cultura convergente*. Tradotto da Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli. Milano: Apogeo.
- Manzocco, Roberto. 2010. *Twin Peaks, David Lynch e la filosofia. La Loggia Nera, la garmonbozia e altri enigmi metafisici*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni.
- McGowan, Todd. 2007. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.
- Meneghelli, Donata. 2018. *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*. Milano: Morellini.
- Mittell, Jason. 2017 [2015]. *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Tradotto da Mauro Maraschi. Roma: Minimum Fax.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16, no. 3: 6-18.
- Nieland, Justus. 2012. *David Lynch*. Urbana-Chicago-Springfield: University of Illinois Press.
- Panek, Elliot. 2006. "The Poet and the Detective: Defining the Psychological Puzzle Film." *Film Criticism* 31, no. 1-2: 62-88.
- Rajewsky, Irina. 2018. "Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate." *Between* 8, no. 16: 1-30.

Rauscher, Andreas. 2023. "The World Spins: Transmedia Detours and Cinematic Configurations around *Twin Peaks*." In *Networked David Lynch: Critical Perspectives on Cinematic Transmediality*, a cura di Marcel Hartwig, Andreas Rauscher e Peter Niedermüller, 129-155. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Rhys, Jean. 2013 [1966]. *Il grande mare dei sargassi*. Tradotto da Adriana Moti. Milano: Adelphi.

Richardson, John. 2004. "Laura and Twin Peaks: Postmodern Parody and the Musical Reconstruction of the Absent Femme Fatale." In *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, a cura di Erica Sheen e Annette Davison, 77-92. London-New York: Wallflower Press.

Ryan, Marie-Laure. 2013. "Transmedial Storytelling and Transfictionality." *Poetics Today* 34, no. 3: 361-388.

Spooner, Catherine. 2016. "'Wrapped in Plastic': David Lynch's Material Girls." In *Return to Twin Peaks: New Approaches to Materiality, Theory, and Genre on Television*, a cura di Jeffrey Andrew Weinstock e Catherine Spooner, 105-120. New York: Palgrave Macmillan.

Susca, Carlotta. 2019. "Inside the dream. L'alterità tematica e strutturale in *Twin Peaks*." In *Alter/Ego. Confronti e scontri nella definizione dell'Altro e nella determinazione dell'Io*, Atti del Convegno – Macerata, EUM, Università degli Studi di Macerata, 391-401.

Teti, Marco. 2018. *Twin Peaks. Narrazione multimediale ed esperienza di visione*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni.

Teti, Marco. 2020. "Adattamento, transmedia, fiction complessa. Strategie e tecniche di espansione narrative in *Twin Peaks*." In *Oltre l'adattamento?*, a cura di Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese, 83-97. Bologna: Il Mulino.

Thon, Jan-Noël. 2016. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Vittorini, Fabio. 2020. "Un mondo che si espande oltre la nostra presa. Comparatistica e intermedialità." *Comparatismi* 5: 68-76.

Wallace, David Foster. 2018 [1997]. *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*. Tradotto da Vincenzo Ostuni, Christian Raimo e Martina Testa. Roma: Minimum Fax.

Žižek, Slavoj. 1994. *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London-New York: Verso.

Žižek, Slavoj. 2000. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities.

Gabriele D'Amato è dottorando presso l'Università degli Studi dell'Aquila e Ghent University con un progetto sulle narrazioni multiprospettive, sotto la supervisione del professor Federico Bertoni e del professor Marco Caracciolo. Ha conseguito la Laurea Magistrale in Italianistica, culture letterarie europee, scienze linguistiche presso l'Università di Bologna, con una tesi in teoria della letteratura. I suoi interessi principali si concentrano intorno alla narratologia, la teoria del romanzo e la transmedialità.