

Dante fuori campo? David Lynch “dantista”

EDUARD VILELLA MORATÓ

Universitat Autònoma de Barcelona

eduard.vilella@uab.cat

RIASSUNTO:

Sebbene alcuni critici abbiano indicato possibili presenze dantesche nelle opere di David Lynch, la questione rimane elusiva, se non controintuitiva. I film di Lynch tendono a essere notoriamente enigmatici, con linee narrative complesse, immaginari ambigui e onirici, vicini all'allucinatorio. Inoltre, il loro orizzonte culturale non sembra particolarmente fare riferimento alla letteratura, per non parlare della letteratura medievale. I modi in cui il cinema di Lynch, remoto esteticamente e concettualmente dal mondo dantesco, interagisca con Dante possono essere riscontrati dapprima partendo da una riconsiderazione di possibili presenze dirette relative a un “Dante popolare”. Dall'altro lato, vale la pena esplorare anche possibili linee indirette di influenza, come per esempio il cinema di Fellini. Presi insieme, entrambi gli approcci possono non bastare a fornire risposte irrefutabili alla questione, ma essi offrono alcuni elementi interessanti da includere in una generale considerazione sulla persistente presenza di Dante in un contesto postmoderno e intermediale.

PAROLE CHIAVE: David Lynch, Dante, cinema, influenza indiretta, Dante popolare, intermedialità.

ABSTRACT:

Although some scholars have pointed out possible Dantean presences in the works of David Lynch, the question remains elusive, if not counterintuitive. Lynch's films tend to be notoriously enigmatic artefacts with complex narratives, shaped by ambiguous and dreamlike imagery, close to the hallucinatory. Besides, their cultural horizon does not seem to particularly refer to the literary field, not to speak to medieval literature. The ways in which his cinema, quite remote both aesthetically and conceptually from Dante's world, interact with Dante's heritage can first be found by reconsidering possible direct presences related to a "popular Dante". On the other hand, it is worth exploring also possible indirect lines of influence, such as for example Fellini's cinema. Taken together, both approaches may not suffice to attain irrefutable answers to the question, but they do offer some interesting elements to include in a general consideration about Dante's enduring presence in a postmodern and intermedial environment.

KEYWORDS: David Lynch, Dante, cinema, indirect influence, popular Dante, intermediality.

in eodem prato bos herbam quaerit, canis leporem, ciconia lacertam

Seneca, *Ep.* 108

«I'm deranged», canta David Bowie nell'ipnotica scena iniziale del film *Lost Highway* di David Lynch (1997), mentre su uno sfondo fisso fantasmagorico e grigiastro il succedersi ininterrotto delle strisce discontinue in fuga verso l'infinito sembra risucchiarci vertiginosamente nel cuore del buio totale. Paradigmaticamente lynchiana, la sequenza apre e stabilisce il tono del film per essere ripresa circolarmente nello stesso identico modo alla fine, come segnalando il ritorno iterato e non risolvibile di un incubo. Da diversi punti di vista, e non solo dall'emblematico ma un po' scontato suono di una "strada smarrita", la scena mi sembra un modo congruo di introdurre queste pagine, che vogliono esplorare l'ipo-

tesi, in sé e per sé quanto meno controintuitiva, della possibile presenza di elementi danteschi nel cinema di David Lynch.

Questa presenza, argomentata in termini di immagini di stampo dantesco, è stata indicata soprattutto per il film *Blue Velvet* (1986), ma nelle coordinate generali potrebbe farsi estensibile anche ad altri film del regista dagli aspetti strutturali analoghi, considerata la tipologia degli argomenti chiamati in causa: appunto *Lost Highway*, la serie TV *Twin Peaks* (1989-1990 e 2017), *Mulholland Drive* (1999) e, forse da un orizzonte tematico più circoscritto, *Wild at Heart* (1990).¹ È un'affinità che rimane ben lontana dal poter essere risolta in una facile reperibilità di indizi o nell'elenco di vicinanze tematiche, estetiche, compositive, o di orizzonte culturale di riferimento. In quanto segue mi propongo di riesaminare e discutere brevemente questo panorama e riprendere i principali elementi potenzialmente rapportabili alla questione.

Lo scopo ultimo non è tuttavia una dimostrazione in positivo o in negativo per quanto riguarda una ipotetica metamorfosi intermediale della matrice dantesca in Lynch. Come cercherò di argomentare, la risposta inequivoca a tale questione mi sembra di interesse tutto sommato relativo di fronte a ciò che essa ci permette di sottolineare per quanto riguarda determinate tendenze e modalità della ricezione di Dante. In questo senso, l'idea infatti del fuori campo del titolo è un rimando generico a una potenziale presenza che potrebbe materializzarsi in forme oblique, nelle forme di un dantismo cioè chissà quanto interdiscorsivo, inconscio – o forse discutibile. Metodologicamente, quindi, la cornice di riferimento si rapporta necessariamente all'ambito dello studio delle modalità di riappropriazione dell'eredità dantesca nella cultura contemporanea e dei risvolti teorici offerti dalla riflessione sulle dinamiche in-

¹ Il limite, arbitrario quanto si voglia, si giustifica a scopi di economia argomentativa per le vicinanze narrative dei titoli elencati. Ovviamente, nulla toglie che gli altri film di Lynch potessero essere presi in considerazione.

tertestuali/interdiscorsive/intermediali verificatesi nei processi di trasposizione mediale.²

La particolarità iniziale del percorso viene dall'oggetto di ricerca, cioè da un universo radicalmente singolare come quello di Lynch. Vale a dire: la possibilità di esplorare in chiave dantesca le immagini di un autore così evanescente, bizzarro, surreale, violento, sconcertante, onirico e oscuro, così focalizzato sul disordine, sui brutali risvolti dell'interiorità caotica degli individui. Lynch è un regista ampiamente noto per i suoi film enigmatici e inquietanti. Pur non essendo radicalmente underground, i suoi film sono esigenti nei confronti dello spettatore, soprattutto per la loro dimensione onirica, il gusto per gli effetti perturbanti (scene, immagini, suoni) e per un trattamento narrativo privo di nessi trasparenti, e rivolti alle magmatiche oscurità interiori. Insomma, l'allusione alle parole della canzone di Bowie, sul quale avremo occasione di tornare, va anche letta nella prospettiva del discorso critico che, certo in modi meno drammaticamente allucinati di quelli del protagonista del film, può anche facilmente mostrare smarrimento o disorientamento. La posizione liminale della sequenza, all'inizio e alla fine del film, racchiudendone come in un nastro di Moebius lo svolgersi enigmatico, può anche essere immagine di un'analisi che forse dovrà dimostrarsi inevitabilmente inconclusiva.

L'eco dantesca in Lynch, dicevo, è stata sostenuta, o indicata almeno, da diversi studiosi.³ Iannucci, in uno sguardo complessivo sull'influenza di Dante sul cinema, affermava che Lynch aveva usato ampiamente Dante nel suo primo film di largo successo, *Blue Velvet*, per strutturare «his tale of his protagonist's descent into the hellish world of crime and sadomasochism» (Iannucci 2004: 11). Tale uso si inseriva in un'analisi che vedeva nella qualità "popolare" del testo dantesco un elemento chiave, quello che, in termini audiovisivi, Iannucci chiamava la sua qualità «pro-

² Cfr. Iannucci 1998; Braidà e Calè 2007; Gragnolati, Camilletti e Lampart 2011; Kretschmann 2012; Casadei 2013a; Heimgartner e Schmitz-Emans 2017; Tavoni 2019; Kuon 2021; Scharold 2022; Straumann 2015; Bolter e Grussin 1999.

³ Cfr. Preston 1990; Iannucci 1998; Iannucci 2004; Havely (2007: 211-251); De Rooy 2011.

ducerly» e che avrebbe permesso alla *Commedia* «to become the perennial inspiration of myriad artists who have reworked the text» nei campi e nei modi più diversi (Iannucci 2004: 4).⁴ La presenza dantesca nel cinema, allora, andrebbe interrogata nell’ambito di un incidere pervasivo ma sostanzialmente allusivo, quello di una tipica “appropriazione per metonimia” che può partire da elementi singoli e piuttosto circoscritti ma che spesso può interessare ambiti non inizialmente contemplati:

Throughout the history of Hollywood, therefore, Dante has been a sustained and continued influence. He has contributed to filmic vehicles of every sort and has fed the imagination of countless directors who, once they enter Dante’s world to retrieve a single detail, scene, or idea, often become ensnared in the web of interrelated references that his rich and varied parallel poetic universe provides. As a result, they wind up appropriating from Dante much more than they had probably originally intended, and the Dante intertext often overwhelms other obvious sources. (Iannucci 2004: 18)

Impostato da questo punto di vista, il discorso può quindi adottare uno sguardo largo e rintracciare l’influsso dantesco in un’ampia selezione di film in cui ricorrono certi elementi caratteristici (tali quali il contrasto bene / male, luce / oscurità, un qualche itinerario iniziatico, ecc.). Ma fra tutti gli esempi spicca quello di Lynch: «No one American director, however, is as preoccupied with Dante as David Lynch», come Iannucci sosteneva in un testo precedente, nel quale si elencavano una serie di spunti per sostenere la presenza di elementi di stampo dantesco nel film *Blue Velvet* (Iannucci 1998: 27). Tali spunti si rifacevano sostanzialmente a quello di un testo di Janet Preston (1990), dove era stata sviluppata per la prima volta e in modo particolareggiato l’ipotesi dantesca per il film, probabilmente fornendo un punto di partenza, suggestivo, anche se con un certo andamento apodittico.

⁴ Cfr. anche, nell’ambito di una prospettiva di insieme, Iannucci 1998.

Nel testo di Preston, il corredo delle immagini di *Blue Velvet* manterrebbe un lampante vincolo con Dante, al quale il suo nucleo narrativo rimanderebbe complessivamente in quanto viaggio di iniziazione del protagonista. Un film che inoltre potrebbe “rivaleggiare” con Dante per quanto riguarda l’elenco di ombre infernali, poiché al suo protagonista viene mostrata ogni sorta di depravazione («rape, [...] incest, torture, thieving, kidnapping and murder», Preston 1990: 167). Questi due assi dell’interpretazione sarebbero regolati da un terzo che sottolinea l’esistenza dell’irrazionale sotto la superficie della vita civilizzata. Si ricorderà difatti che uno degli elementi di maggior fascino di Lynch è che le sue scene “infernali” sono ambientate di solito nella quotidianità più pacifica per antonomasia della città di provincia americana. Ora, le crepe di questa realtà sono rese subito evidenti: nell’iperrealismo allucinato della “normalità” e nel sottile subentrare di elementi (suoni perturbanti, la fissazione improvvisa per il brulichio degli insetti, ecc.), che additano le zone oscure di caos e irrazionalità, la minaccia di presenze latenti sotto la superficie. Sarà quella dimensione lo spazio in cui l’esperienza “infernale” o “dantesca” prenderà corpo. Questa la chiave di partenza fornita dall’attenzione iniziale, e apparentemente svincolata dal racconto, di *Blue Velvet* per ciò che è appunto “sotto”; il disordine irrazionale e bestiale visualizzato dallo zoom nel giardino (viene spontaneo alla mente l’invito di Leopardi: «entrate in un giardino...») e, poco dopo, nell’orecchio mozzato.⁵ Zoom che è come ingresso in una spirale introspettiva (poi in qualche modo ripreso nell’analogo movimento della cinepresa che “affonda” nel cuscino all’inizio di *Mulholland Drive*).

Ma c’è di più. Questo percorso di discesa verso la spirale di oscurità si rispecchia nella visita all’appartamento della vittima, Dorothy Valens (interpretata da Isabella Rossellini). Tale spazio, sostiene Preston, rimanderebbe al settimo cerchio dell’inferno dantesco. Per sostenerlo, viene indicato che l’abitazione si trova al settimo piano del palazzo ed è deco-

⁵ Per il fascino di Lynch per gli insetti cfr. Olson (2008: 216). Il ricordo leopardiano è alla celebre pagina 4175 dello *Zibaldone* (Leopardi 2010: 1096).

rata di colore sangue secco; da parte sua, Frank Booth (Dennis Hopper), il delinquente psicopatico che vi si incontrerà, convulsamente violento, sadico e masochista, dalla sessualità confusa quanto brutale, sarebbe un residente appropriato di qualsiasi girone del cerchio – per non dire che l'atmosfera è sinistramente connotata da suoni confusi e conturbanti (*trade mark* di Lynch, come si sa) (Preston 1990: 169). Il viaggio del protagonista Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) attraverso l'esperienza dell'orrore («an initiation journey into knowledge and into the dark interior of the human soul», Preston 1990: 167), in cui a momenti rischia di vedersi coinvolto, troverebbe, infine, una via d'uscita nell'amore della figura salvifica femminile: Sandy Williams (Laura Dern), presentata sempre con colori chiari, capace di fungere da guida nel caos e soprattutto di perdonare oltre misura. Grazie a lei, in chiusura «Jeffrey has emerged from the pit of Hell and followed Beatrice out of the Dark Wood of Error» (Preston 1990: 171). Ma in confronto con l'ordine dantesco, lo scarto sarebbe evidente: la scena conclusiva del film si risolve con uno sguardo ambiguo su questo idillico mondo salvato, bagnato irrealmente di luce, sorrisi e felicità, da periferia di classe media, in un iperrealismo ormai inequivocabilmente perturbante: «evil does hide in the human soul; depravity is a condition of life in this world; and the irrational lurks within the ordinary» (Preston 1990: 172). L'equilibrio è precario, e l'immagine finale ritorna sulla situazione iniziale.

Lo sviluppo di queste argomentazioni, insomma, ha la caratteristica di considerare il vincolo dantesco come qualcosa di autoevidente. Tuttavia, la natura delle relazioni proposte tiene solo a patto di dare all'opera di Dante uno statuto di archetipo, di cui vengono raccolti slanci tematici, concettuali e narrativi, che ovviamente non possiamo pensare esclusivamente toccati nella letteratura universale dalla *Commedia*. Certo rifarsi a Dante in termini non restrittivi è sempre un potente strumento di lettura per quanto riguarda racconti di esperienze-limite; e difatti, qua e là nella letteratura su David Lynch, compaiono puntuali riferimenti di taglio generico a Dante. È una sorta non di "Dante in Lynch" ma di Dante "per leggere" Lynch. Dante diventa una categoria, un'immagine usata a scopi

interpretativi e/o espressivi, e in modo direi impressionistico. Non manca certo di solito una selva oscura, un accenno al viaggio, ecc. E così i percorsi inquietanti dei personaggi lynchiani attraverso i sinistri labirinti dell'*unheimliche*, diventano danteschi; il mondo oscuro e le cupe atmosfere sono infernali; Rita / Camilla Rhodes (Laura Harring) in *Mulholland Drive* sarebbe una sorta di Virgilio; il “viaggio” di Betty / Diane Selwin (Naomi Watts) nello stesso film, o quello di Dale Cooper (Kyle McLachlan) in *Twin Peaks*, sono simili a quello di Dante. Le conturbanti esplorazioni del regista nel buio e nel nulla hanno probabilmente un qualcosa di così radicale che sembrano trovare naturalmente degna illustrazione nell’evocazione appunto della *Commedia*, che acquista qui natura di matrice di confronto ermeneutico inevitabile.⁶ Tale tendenza raggiunge limiti che sfiorano il peculiare in un testo di Thiellement, commento a una bizzarra scena del film *Fire walk with me* (in cui vediamo dei detective, con cameo dello stesso Lynch, comunicare in modo cifrato tramite uno stravagante sistema gestuale) che rimanda alle considerazioni del primo trattato del *Convivio* per quanto riguarda il bisogno di interpretare le opere non rimanendo solo al senso letterale. Il commento conclude insomma, che il regista altro non farebbe qui che additare il bisogno di non restare alla superficie della sua poetica (Thiellement 2020).

Il dubbio, tutto sommato, rimane evidente: quello della critica (nelle due direzioni del raffronto) è un uso figurato del linguaggio oppure Dante va veramente considerato una sorta di paradigma in cui confluiscono e da cui si irradiano linee tematiche universali? Certo i film di cui stiamo parlando in qualche misura sono facilmente interpretabili nella chiave di una soggettiva esperienza traumatica di scoperta svoltasi attraverso gli oscuri risvolti del caos e l’orrore. E l’elenco cospicuo di personificazioni e modalità del male che propongono, eccessive fino alla parodia, potrebbe prestarsi all’analogia con la logica degli incontri della *Commedia*, ma il rapporto non potrebbe per ciò considerarsi indubbio. Analoghe conside-

⁶ Qualche esempio, più o meno esplicito: Pintor Iranzo (2006: 71-125); Lacalle 1998; Lim 2017.

razioni si potrebbero fare per quanto riguarda la presenza di figure femminili di carattere epifanico (ma non sempre esenti da spunti grotteschi, vedasi la ridicola fata in chiusura di *Wild at Heart*) di cui pullulano le opere di Lynch. Apparizioni che sempre in qualche misura hanno dell'enigmatico e dell'irreale sia contestualmente nel racconto sia a causa della *mise en scène* che le accoglie, spesso e volentieri da *grand-guignol*. Che possano avere un marchio beatriciano non è da escludere: e d'altronde, oltre a Laura Dern in *Blue Velvet*, o Patricia Arquette in *Lost Highway*, o persino il modo di presentarsi immacolatamente bianca e aerea di Julee Cruise, che canta angelicamente nella *performance* teatrale *Industrial Symphony No. 1* (1990), c'è da annoverare Laura Palmer, personaggio la cui scomparsa scatena il racconto in *Twin Peaks* e in fondo agisce da guida del protagonista. Ma ciò non ne esaurirebbe la portata nei rispettivi film né tanto meno ha un valore di ratifica inconfutabile. Paradigmatica l'apparizione di Arquette in *Lost Highway*, figura fantasmaticamente evanescente e in certo modo assoluta del desiderio, radicalmente ambigua e allo stesso tempo immagine dell'impossibilità strutturale della soddisfazione in sé del desiderio neppure in modo onirico («You'll never have me», sussurra spettrale all'orecchio del protagonista prima di svanire nuda e bianchissima dalla scena poco prima della fine del film).

Da aggiungere inoltre che in Lynch ci si trova spesso o di fronte a soluzioni ambivalenti che sfiorano la catastrofe, sorvolata precariamente (*Wild at Heart*, *Blue Velvet*), o di fronte a, senza sfumature, crisi di annientamento soggettivo (*Lost Highway*, *Mulholland Drive*), persino fisico. Già in partenza radicalmente instabile, il viaggio stravolgente finisce per frantumare il soggetto nella pura inconsistenza. Percorso, sì, di conoscenza, arduo, pieno di dolore, ma soprattutto caotico e disordinato, nonché completamente chiuso nell'interiorità dei personaggi coinvolti. Ciò trova intima corrispondenza poi con le forme frastagliate del racconto, vertiginose e abissali, pure rispecchiate specularmente da un film all'altro. *Mulholland Drive* è probabilmente il caso più riuscito di questo spostamento narrativo sistematico dove in realtà tutto sembra partire da una simultaneità illogica che si intuisce piena di un senso comunque radical-

mente sfuggente. Un incontro labirintico e bizzarro quanto fantasmatico con il segreto profondo dell'individuo reso materiale.⁷ Più che l'affermazione di un ordine come risultato acquisito dopo una penosa esperienza, i film di Lynch propendono piuttosto per forme di materializzazione performativa dell'abisso personale – e qui la loro tendenza all'onirico, alla sinestesia, al caratteristico uso travolgente delle risorse cinematografiche in funzione di esperienza sensoriale ed emotiva.

Insomma, la logica degli elementi accennati dalla critica per indicare uno sfondo dantesco in Lynch rimane ancorata a un orizzonte che per forza deve concedere tendenzialmente un valore archetipico allo stimolo di partenza. Se il discorso sull'eventuale influsso dantesco in Lynch rimane sul piano di potenziali analogie di insieme è perché i possibili contatti diretti ed espliciti sembrano quasi trascurabili. Non che siano inesistenti. Almeno in un'occasione, per essere precisi, è possibile additare una citazione aperta e consapevole. Infatti, c'è nell'episodio 12 della terza stagione di *Twin Peaks* (2017) un rimando aperto a Dante, e piuttosto concreto. In esso si allude al circolo dei traditori in bocca del Dr. Jacoby, personaggio eccentrico, in un discorso in *streaming* dai toni paranoici e grotteschi.

JACOBY: And these fucks are at it again. (Return to Nadine watching. Then back to Jacoby.) These giant multinational corporations are filled with monstrous vermin, poisonous, vile murderers, and they eat, drink, and shit money. They buy our politicians for a song, then these fucking politicians sing as we gag and cough, sold down the river to die. Fuck you who betray the people you were elected to help, elected to work to help, to make life better for. Fuck you all in the ass, you fucking treasonous puppets! The ninth level of hell will welcome you!

⁷ Cfr. Žižek 2006; anche se viene qui pure spontaneo pensare alla logica simmetrica dell'inconscio come descritta da Matte Blanco 2000; cfr. anche Ravetto-Biagioli 2010.

Il punto di vista del personaggio nel rimandare a Dante è da vincolarsi a un certo modo di leggere il poeta, fra il profetico e il puritano, che certo non stona nell’ambiente rappresentato – un modo che sa di topico e che ritorna in mente, per esempio, nella tesa conclusione del thriller *Cape Fear* (1991) di Martin Scorsese, in cui sentiamo, sempre in bocca a uno squilibrato (interpretato da Robert de Niro), un riferimento al nono cerchio infernale, analogo ma senza toni grotteschi e quindi severamente presentato.

Complessivamente, in sostanza, il percorso per così dire delle “citazioni” dantesche tiene solo fino a un certo punto. È evidente che non è da aspettarsi che un regista dalle caratteristiche di Lynch appesantisca “filologicamente” la sua proposta. D’altronde, non ci sono nemmeno argomenti per essere tassativi nell’escludere vincoli. Prudentemente non si deve dimenticare che, fra le preoccupazioni di Lynch, sicuramente quella di rendere evidenti le sue allusioni non è proprio prioritaria. L’aveva notato acutamente D.F. Wallace in un testo particolarmente bello su Lynch nel commentare una serie di rimandi cinematografici impliciti in una scena di *Wild at Heart*:

The extent to which David Lynch could expect a regular civilian viewer of *Wild at Heart* to know about any of these textual and organic connections is 0; the extent to which he cares whether anybody got it or not is apparently: also 0. (Wallace 1998: 169)

Poiché una tendenza chiara dei suoi film sarebbe quella di essere «self involved to an extent that’s pretty much solipsistic» (Wallace 1998: 192) e di combinare svariati elementi senza contemplarli dalla posizione autoironica e astratta di chi vuole suggerirne una motivazione:

Lynch’s movies, for all their unobtrusive archetypes and symbols and intertextual references and c., have about them the remarkable unself-consciousness that’s kind of the hallmark of Expressionist art – nobody in Lynch’s movies analyzes or metacriticizes or hermeneuticizes or anything, including Lynch himself. (Wallace 1998: 198-199)

Di fatto, come ha sostenuto Casadei, Dante è diventato una sorta di «marchio».⁸ Non ha bisogno di essere indicato apertamente per essere riconosciuto come ipotesto. Ma questa riflessione sarà probabilmente valida piuttosto per quanto riguarda il sistema letterario – e, serve dirlo, preferibilmente italiano – e sembra meno scontata per Lynch, rispetto al quale non solo non possiamo addurre abbondanti citazioni dirette ma neppure a primo sguardo elencare concreti spunti in proposito nel suo orizzonte culturale personale, i cui principali poli di interesse sono ecletticamente caratterizzati dalla passione per le arti plastiche, la fotografia o la musica.⁹ Persino per quello che concerne la sua formazione cinematografica, Lynch ha qualcosa dell'outsider (Lim 2017: 55). Il fronte letterario quindi rimane molto ipotetico. Si prenda in confronto il caso di David Bowie, citato all'inizio di queste pagine. Bowie, sì, includeva esplicitamente la *Commedia* (il riferimento era all'*Inferno*, per essere precisi) fra i cento libri da lui considerati imprescindibili.¹⁰ Al di là dell'attendibilità da concedere a presenze e assenze in questo contesto, non si trova comunque per Lynch nessuna affermazione paragonabile, né poi quel tipo di cenno di legittimazione più o meno comune con cui un determinato artista eventualmente dichiara una passione di vecchia data per Dante per legittimare un dato intervento. Insomma, i dati non consentono di ipotizzare agevolmente un Lynch accline a leggere la *Commedia*. Un riferimento letterario di spicco, ma piuttosto isolato, che ritorna qua e là in documenti e interviste è invece, con tutta logica verrebbe da dire, Kafka.¹¹

Nonostante tutto ciò, non è sulla plausibilità che mi sembra fondamentale discutere. Certo, il tono generico, quindi opinabile, è la norma di quanto detto. Ciò in linea di massima non sarebbe però raro nell'ambito dei fenomeni intermediali e delle dinamiche di rimediazione – senza di-

⁸ Casadei 2013b; ma cfr., naturalmente, Casadei 2013a.

⁹ Cfr. Olson 2008; Chion 1992; Lynch 1997; Lim 2017; Lynch e McKenna 2018.

¹⁰ Cfr. <<https://radicalreads.com/david-bowie-favorite-books/>>.

¹¹ Cfr. le dichiarazioni del regista raccolte in Bono *et al.* (1991: 38): «L'unico scrittore che sento potrebbe essere mio fratello [...] è Franz Kafka. Gli devo davvero molto» (ma tanti i riferimenti reperibili nei volumi citati nella nota 9).

menticare poi lo spirito di quella tendenza metonimica segnalata da Ianucci di cui si parlava prima. Possiamo dibattere su quanto siano solide le analogie “discorsive” avanzate. Ci si trova lontani dalla zona di comfort delle citazioni aperte e organiche: forse meglio parlare di riverberi, la cui natura non è semplice – forse nemmeno possibile – determinare, così come non lo sono le loro vie di arrivo. D'altra parte, non è da dimenticare che un aspetto determinante del funzionamento di un'allusione è la sua riconoscibilità. Il cinema è tendenzialmente all'estremo opposto della citazione a piè di pagina: quello di Lynch in particolare, come abbiamo visto sottolineava divertito Wallace. C'è poi d'altra parte un ulteriore aspetto di rilievo: quello del dibattito su quanto siano esclusive le vie di un dato potenziale rimando a Dante negli ambiti indicati. Indubbia la funzionalità critica, interpretativa, descrittiva. Ma è argomentabile che ci si debba solo circoscrivere a lui? Anzi, è proprio inevitabile che la dantesca sia la sola derivazione? Potrebbe trattarsi anche di un'eco non dantesca – oppure magari poligenetica? Il percorso attraverso l'orrore, la catabasi, figurata che sia, la figura femminile angelica: avranno sempre Dante come punto di origine?

Che la questione sia stata posta è già di per sé interessante, e come si diceva all'inizio, ciò soprattutto dal punto di vista delle dinamiche di ricezione per quello che riguarda i flussi di mediazione culturale e il sistema in cui essi si spiegano. Non c'è dubbio, non esiste una soluzione cristallina da offrire. Siamo in una zona liminale dei fenomeni intertestuali, quando cioè per un eventuale contatto non è possibile identificare un qualche marcatore né è incontrovertibile riconoscerli o argomentare l'intenzionalità di un autore, quando insomma è il lettore a individuare un dato riferimento anche quando esso è improbabile o inesistente (Mason 2019: 118). Su queste idee insiste, nell'ambito di una articolata e completa veduta dell'intertestualità di taglio cognitivista e con attenzione particolareggiata al ruolo del lettore, lo studio di Jessica Mason, un contributo molto importante alla riflessione teorico-pratica sul fenomeno. Dice infatti Mason:

any reader who knows that authors can reference other texts but not explicitly flag that they have done so is in some senses constantly primed to notice them, even where none exists. (Mason 2019: 119-120)

Interessante notare che, secondo la studiosa, spesso il risultato di questa incertezza fa sì che identificare un ipotetico rimando diventi un atto di autoaffermazione, spesso svolto dalla prospettiva di un lettore esperto che sancisce l'esistenza e quindi significatività del riferimento, nello stesso modo in cui in certi casi una tale figura ha il privilegio di determinare la lettura "giusta", cioè la decodificazione "corretta" (e magari unica) di un testo:

The identification, or perceived identification, of unmarked intertextual references can be used by readers as a method of showcasing their own literary knowledge, and claiming the category, and its associated entitlements, of expert reader. Individuals who present themselves as literary experts, expert readers, or specialists on particular authors or genres, can use unmarked references to significant advantage in claiming power in the course of booktalk. (Mason 2019: 121)

Il che ad ogni modo non deve portare a sottovalutare la realtà del fenomeno. Il fatto stesso che un riferimento non marcato venga avvertito e quindi formi parte dell'esperienza di un lettore, a prescindere dalla sua dimostrabilità, può attivare ulteriormente le interconnessioni potenziali fra i testi coinvolti:

Unmarked intertextual referencing exists in a fascinating liminal space where, if making meaning from a text is a transaction between author and reader [...] then the question of who is inputting what can often become blurred. If a reader perceives an unmarked reference, whether or not it is provably there, then it unquestionably exists as part of their experience [...], will be accreted to their narrative schema for it, and may result in spreading activation between the two texts, but whether it arose as a result of clues and prompting from the author or was imagined up by the reader them-

selves not always possible to determine. The systematic analysis of unmarked intertextual references is thus in one sense very simple but in another highly elusive. (Mason 2019: 133)

Avendo in mente ben chiare le riserve e allo stesso tempo gli argomenti di sostegno derivati da queste riflessioni, è possibile formulare qualche considerazione per quanto riguarda appunto le caratteristiche dell'eventuale presenza di Dante in Lynch, al di là delle incertezze. Innanzitutto, sarebbero da sottolineare una serie di circostanze contestuali, in primo luogo temporali. Da parte di un autore / regista contemporaneo è inevitabile aspettarsi allusioni disinvolte, non storicizzate, non gerarchiche, non legate al rispetto per la tradizione, le quali spesso e volentieri sfoceranno nel *pastiche* e in prodotti culturali ibridi e sotto forme magari di cultura popolare (e non sempre si riterrà indispensabile rendere esplicito il collegamento).¹² In questo senso, è da ricordare l'esistenza anche oggi di un Dante popolare (penso al bel libro di Lino Pertile).¹³ Una popolarità postmoderna, e tutto sommato indipendente dall'erudizione dei dantisti. Un “Dante pop” la cui presenza pervasiva, evidenziata dalle molteplici appropriazioni dantesche contemporanee, non può essere ignorata: poiché parte fondamentale pure di quell'insieme che rende Dante “universalmente irresistibile”. In questo, il poeta ribadisce la sua condizione di classico. Ma un classico non (o non solo) nel senso di T.S. Eliot. Un classico anche nel senso proposto da Coetzee (2002): vale a dire, in ragione di un fascino di carattere non (o non esclusivamente) immanente, ma di ordine pragmatico. Perché è nel suo continuo ritorno, e nella linea ininterrotta di rielaborazioni e riappropriazioni, e fraintendimenti e banalizzazioni, che un classico si mantiene classico, secondo lo scrittore sudafricano. Dante come una catena che agisce da stimolo permanente, sia che si tenga tutta presente sia che si conosca solo tramite qualche anello. In questo orizzonte, la ricezione, e quindi l'appropriazione, non sono più passive ma «creative», per citare Kuon (2021). E la critica, il “lettore esperto” ha qui

¹² Cfr. Kretschmann 2012; De Rooy 2011.

¹³ Pertile 2021; Lazzarin e Dutel (a cura di) 2018.

un ruolo. I modi della persistenza di Dante sono anche quelli dell'allusione dello studioso, che propone, conferma o stabilisce basi per un contatto, e così allo stesso tempo mette in risalto elementi potenzialmente utili all'ermeneutica e di Dante e dell'autore contemporaneo che lo elabora. L'ipotetico dantismo di Lynch sarà da considerare, quindi, da una distanza significativa che dà comunque rilievo all'opera di partenza e contribuisce alla sua persistenza.

Alla fine del percorso, come nel loop di *Lost Highway*, restiamo sospesi quasi là dove si era in partenza, fra una scarsa inconfutabilità e l'impressione che Dante possa riecheggiare nei modi più celati, persino inconsapevoli. Sicuramente dovremo tener conto del fatto che il flusso dei rimandi intertestuali e interdiscorsivi nel sistema culturale, e molto di più nel sistema culturale globale attuale, è articolato costitutivamente in una complessa ed eterogenea rete. Così anche sono le dinamiche della creatività: che possono rispondere allo stimolo di mediazioni, anche in modo inconscio, meno trasparenti di quanto vorremmo, ma che non devono in partenza essere escluse.¹⁴ In questo senso, Lynch può offrirci ancora degli spunti di riflessione. Non c'è dubbio, per esempio, che le derivazioni potrebbero essere di altra natura. Sarebbe fattibile, a questo proposito, esplorare la via di Fellini. Lynch afferma apertamente di amarlo e di averlo preso come modello – e anche qui la cosa sembra confacente visti gli stili di entrambi i registi. Ebbene, per Fellini possiamo sì pensare a un dantismo, che sia di carattere popolare che sia per affiliazione culturale. Brunetta ha persino chiamato Fellini il più «rappresentativo apostolo» dantesco nel cinema e significativamente ha interpretato diversi elementi e certe presenze femminili felliniane (con l'apparizione di Claudia Cardinale in *8 ½* che «le unifica tutte») in chiave di derivazione dantesca:

[...] basterebbe prendere una qualsiasi delle sue creature semplici
[...] per scorgervi delle reincarnazioni della Beatrice dantesca e

¹⁴ Seljak 2010; Spengler 2015; Spengler 2017 (<<https://doi.org/10.13130/2035-7680/9258>>).

basterebbe disporre su uno sfondo omogeneo tutti i suoi personaggi per riconoscerli, come in un sommario o in una *bibbia pauperum* una variante moderna figurata dalla cosmologia della *Commedia*. (Brunetta 1996: 22)

Pinto (2005) ha insistito in modo particolare su questo filone, indicando quanto l'analogia possa agire in profondità sotto superfici poco esplicite, come dimostra la sua lettura beatriciana della Tabaccaia di *Amarcord*, o, sempre sulla stessa scia, della figura della Ekberg da *La dolce vita* di Fellini in *Birds* di Hitchcock. Nel riflettere sulla connessione Dante-Fellini-Hitchcock difatti Pinto colloca la discussione in un ambito cruciale nell'accennare, «al di là della intenzionalità delle connessioni intertestuali», ai fenomeni di «spontanea migrazione dei temi» potenziati dal cinema «attraverso i suoi procedimenti di riscrittura» e alla necessità critica di interpretarli dentro la cornice del sistema culturale complessivo:

La connessione dialogica Hitchcock-Fellini mostra che la lettura critica del testo cinematografico non può prescindere dall'universo letterario che alimenta il suo significato, in una simbiosi cinema-letteratura che è anteriore all'intervento cosciente del cineasta. [...] Spingendo alle sue estreme conseguenze una teoria della ricezione del testo letterario che tenga conto anche delle sue riscritture cinematografiche, potremmo dire che solamente grazie al cinema l'opera letteraria porta a termine il compito di comunicare oggi il suo senso poetico, adattandolo alla sensibilità estetica del presente. (Pinto 2005: 97)

Nello stesso modo, si potrebbe ancora indicare come esempio il film di Woody Allen *Deconstructing Harry*, il quale conterrebbe accenni palesi, tra gli altri, sia a Dante che a Fellini (in particolar modo appunto a *8 ½*), sia a *Maciste all'Inferno* (1926), dantesca “diavoleria” che sappiamo essere stata fondante per il regista di Rimini.¹⁵ I flussi culturali materializzati nelle dinamiche dell'intertestualità / intermedialità, infatti, si spiegano in costellazioni di grande complessità e con ogni probabilità è necessario

¹⁵ Cfr. Brunetta 1996; Tavoni 2019; Iannucci 1998; Iannucci 2004.

contemprarli da una prospettiva larga in cui l'orizzonte di riferimento è il sistema culturale nel suo insieme. Così come li ha descritti Renate Lachmann, tali flussi sono da contemplare nel loro ininterrotto rispecchiarsi; non però in quanto immanente moltiplicarsi di riflessi, ma come operazione che interessa la memoria culturale *in toto* (Lachmann 2008; cfr. anche Lachmann 1990):

Intertextuality demonstrates the process by which a culture [...] continually rewrites and retranscribes itself, constantly redefining itself through its signs. Every concrete text, as a sketched-out memory space, connotes the macrospace of memory that either represents a culture or appears as that culture. (Lachmann 2008: 301)

Qualsiasi testo e qualsiasi interazione sarà da rapportare quindi a questo spazio di riferimento in senso lato, un processo tramite il quale è proprio questo spazio che si vede affermato.¹⁶ Dalla citazione all'allusione sfuggente, quindi,

all texts participate, repeat, and constitute acts of memory; all are products of their distancing and surpassing of precursor texts. In addition to manifest traces of other texts and obvious forms of transformation, all contain cryptic elements. All texts are stamped by the doubling of manifest and latent, whether consciously or unconsciously. (Lachmann 2008: 305).

Nulla di sorprendente allora se l'eco arriva anche sotto forme elusive. Essenziale diventa il ruolo attivo della ricezione del lettore nella valutazione di potenziali contatti: è anzi indispensabile, infatti, per agire senza

¹⁶ «Intertextuality arises in the act of writing inasmuch as each new act of writing is a traversal of the space between existing texts. The codes to which the elements intertwined in intertextual discourse belong preserve their referential character in relation to a semantic potential and to cultural experience. Cultural memory remains the source of an intertextual play that cannot be deceived; any interaction with it, including that which is skeptical about memory, becomes a product that repeatedly attests to a cultural space» (Lachmann 2008: 304).

dogmatismi, tener conto della variabilità cui è soggetta l'eventuale allusione in funzione dei diversi scenari e possibilità di questa ricezione. La critica in questo senso potrebbe essere vista come uno degli attori rilevanti nella questione, come a mio avviso dimostra il caso Dante / Lynch, nel quale si offre un modo particolare, ma non per questo inefficace, della persistente presenza dantesca nel mondo contemporaneo, a prescindere da quanto si possa essere tassativi a proposito della connessione. In fin dei conti, la ricezione è alla base dell'ininterrotto dialogo attivo nel sistema culturale, il succedersi delle letture. I contatti possono essere complessi, pure indimostrabili, ma sappiamo che l'accostare testi indipendentemente dalla determinabilità dei rapporti è uno dei modi, e uno particolarmente funzionale, del comparatismo – il processo stesso del confronto può diventare in realtà il punto di contatto, il *tertium comparationis* (Saussura 2011).

Aggiungo come coda un ulteriore esempio illustrativo. «The woods are wondrous here, but strange», dice un personaggio nell'episodio 12 di *Twin Peaks*. Se però la possibile eco dantesca in *Twin Peaks* è tutt'altro che indiscutibile, essa è invece aperta e inequivoca nella serie franco-belga *Zone Blanche* (2017), in particolar modo nei suoi episodi iniziali (cfr. Logsdon 2019). Orbene, quest'ultima, sia tematicamente che nella *mise en scène*, rimanda potentemente alle tonalità di quella di Lynch: dal bosco inquietante (segheria compresa), alla piccola comunità chiusa e pervasa di segreti inconfessabili, al conflitto scatenato dalla scomparsa misteriosa di una giovane (qui in collocazione simmetrica nel racconto), alla perturbante minaccia non precisata, alla cupa atmosfera a tratti delirante, l'orrore e il caos precariamente arginati. È chiaro che però sono elementi che in qualche modo questa serie “addomestica” in una logica narrativa nitida, tendente alla chiusura dei successivi fili, e tutto sommato amabile, sprovvisa cioè di spunti surreali e giri bizzarri. Come è chiaro che la linea dantesca non vi viene ripresa sistematicamente. Ad ogni modo, quello che è interessante è che il nesso con l'uno e l'altro orizzonte di riferimento – la serie di Lynch, da una parte, e l'eco dantesca, dall'altra – risulta in un'operazione tramite cui *Zone Blanche* illumina potenziali risvolti di *Twin*

Peaks. Che rende tangibile il sospetto – che ne propone, o sottolinea, forse anche inavvertitamente, linee di lettura.

Lecito fare estensibile questo discorso ai fenomeni presi in considerazione in queste pagine. Meno probabilmente da cercare sul fronte delle evidenze incontrovertibili e piuttosto su quelle di un'atmosfera visionaria, l'ombra del poeta può ritornare (cfr. Farassino 1996: 91). Innanzitutto perché, pur in modi elusivi e appunto "atmosferici", chiamata in causa e così emersa¹⁷. O chissà se suscitata. Ma presente comunque.

¹⁷ Cfr. Fischer Lichte 2009 per i potenziali risvolti del concetto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOLTER, J.D. e GRUSSIN, R. (1999): *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA, MIT Press.
- BONO, F. et al. (1991): *David Lynch: film, visioni e incubi da six figures a Twin peaks*, Roma, Stefano Sorbini.
- BRAIDA, A. e CALÈ, L. (a cura di) (2007): *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Adelshot, Ashgate.
- BRUNETTA, G.P. (1996): *Padre Dante che sei nel cinema*, in *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, pp. 21-28.
- CASADEI, A. (2013a): *Dante oltre la "Commedia"*, Bologna, Il Mulino.
- CASADEI, A. (2013b): *Il marchio Dante*, «Il corriere fiorentino» 17/5/2013, [<http://illuminations-edu.blogspot.com/2013/05/il-marchio-dante.html>>]
- CHION, M. (1992): *David Lynch*, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma.
- COETZEE, J.M. (2002): *What is a classic? A lecture*, in Id., *Stranger Shores*, London, Penguin, pp. 1-19.
- DE ROOY, R. (2011): *A cardboard Dante: Hell's Metropolis Revisited*, in *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di M. Gragnolati, F. Camilletti e F. Lampart, Berlin / Wien, Turia + Kant, pp. 355-365.
- FARASSINO, A. (1999): *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, in *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, pp. 83-91.
- FISCHER-LICHTE, E. (2009): *Culture as performance*, «Modern Austrian Literature» 42, pp. 1-10.
- GRAGNOLATI, M., CAMILLETI, F. e LAMPART, F. (a cura di) (2011): *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings*

in the Twentieth and Twenty-First Centuries, Berlin-Wien, Turia + Kant.

HAVELY, N. (2007): *Dante*, Oxford, Blackwell.

HEIMGARTNER, S. e SCHMITZ-EMANS, M. (a cura di) (2017): *Komparatistische Perspektiven auf Dantes "Divina Commedia" Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*, Berlin, De Gruyter.

IANNUCCI, A. (1998): *From Dante's "Inferno" to "Dante's Peak". The Influence of Dante on Film*, «Forum Italicum» 32, pp. 5-35.

IANNUCCI, A. (2004): *Dante and Hollywood*, in *Dante, Cinema and Television*, a cura di A. Iannucci, Toronto, Toronto University Press, pp. 3-19.

KRETSCHMANN, T. (2012): *Höllenmaschine / Wunschapparat. Analysen ausgewählter Neuarbeitungen von Dantes "Divina Commedia"*, Bielefeld, Transcript.

KUON, P. (2021): *Sulle spalle di Gerione. Riscritture novecentesche della "Commedia"*, Roma, Carocci.

LACALLE, C. (1998): *David Lynch: Terciopelo azul*, Barcelona, Paidós.

LACHMANN, R. (1990): *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

LACHMANN, R. (2008): *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, in *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, a cura di A. Erll e A. Nünning, Berlin / New York, De Gruyter, pp. 302-310.

LAZZARIN, S. e DUTEL, J. (a cura di) (2018): *Dante pop: la "Divina Commedia" nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Roma, Vecchiarelli.

LEOPARDI, G. (2010), *Zibaldone di pensieri*, a cura di A.M. Moroni, Milano, Mondadori.

- LIM, D. (2017): *David Lynch. El hombre de otro lugar*, Barcelona, Alpha Decay.
- LOGSDON, R. (2019): *Dante, the Gothic, the Abject, and the Grotesque in Mathieu Missoffe's Thriller-Crime Drama Black Spot*, «Popular Culture Review» 30, pp. 209-236.
- LYNCH, D. (1997): *Lynch on Lynch*, a cura di C. Rodley, London, Faber and Faber.
- LYNCH, D. e McKENNA, K. (2018): *Room to dream*, Edinburgh, Canon-gate.
- MASON, J. (2019): *Intertextuality in practice*, Amsterdam, John Benjamins.
- MATTE BLANCO, I. (2000): *L'inconscio come sistemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi.
- OLSON, G. (2008): *David Lynch: Beautiful Dark*, Lanham, Scarecrow.
- PERTILE, L. (2021): *Dante popolare*, Ravenna, Longo.
- PINTO, R. (2005): *Beatrice, Fellini e gli Uccelli*, «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri» 2, pp. 89-97.
- PINTOR IRANZO, I. (2006): *David Lynch y Haruki Murakami, la llama en el Umbral*, in *Universo Lynch*, a cura di Q. Casas et al., Madrid, Calamar, pp. 71-125.
- PRESTON, J. (1990): *Dantean Imagery in "Blue Velvet"*, «Literature / Film Quarterly» 18, pp. 167-172.
- RAVETTO-BIAGIOLI, K. (2010): *Everything You Always Wanted to Know About David Lynch, but Should Be Afraid to Ask Slavoj Zizek*, in *Freud and Fundamentalism: The Psychical Politics of Knowledge*, a cura di S. Gourgouris, New York, Fordham University Press, pp. 105-124.
- SAUSSYA, H. (2011): *Comparisons, World Literature, and the Common Denominator*, in *A Companion to Comparative Literature*, a cura di A. Behdad e D. Thomas, Hoboken, Wiley-Blackwell, pp. 60-64.

- SCHAROLD, I. (a cura di) (2022): *Dante intermedial: die "Divina Commedia" in Literatur und Medien*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- SELJAK, A. (2010): *Intertextualität*, in *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, a cura di U. Schmid, Stuttgart, Reclam, pp. 76-98.
- SIMONIS, A. (2020): "The Beauty of Narration Lies in the Eye of the Beholder". *Der Rezipient als Beobachter höherer Ordnung in transmedialen Erzählprozessen*, «Medienkomparatistik», pp. 39-72.
- SPENGLER, B. (2015): *Literary Spinoffs. Rewriting the Classics - Re-Imagining the Community*, Frankfurt, Campus Verlag.
- SPENGLER, B. (2017): *Intertextual Realms: Towards a Chronotopic Model of Intertextuality*, «Altre Modernità» 18, pp. 1-16 (<<https://doi.org/10.13130/2035-7680/9258>>).
- STRAUMANN, B. (2015): *Adaption, Remediation, Transmediality*, in *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*, a cura di G. Rippl, Berlin, de Gruyter, pp. 249-267.
- TAVONI, M. (2019): *L'“Inferno” di Dante nel cinema americano prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale*, «Deutsches Dante-Jahrbuch» 94, pp. 89-121.
- THIELLEMENT, P. (2020): *Tres ensayos sobre Twin Peaks*, Barcelona, Alpha Decay.
- WALLACE, D.F. (1998): *David Lynch keeps his head*, in ID., *A supposedly fun thing I'll never do again*, London, Abacus, pp. 146-212.
- ŽIŽEK, S. (2006): *David Lynch o el arte del ridículo sublime*, in ID., *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Barcelona, Debate, pp. 143-174.

LUNGOMETRAGGI

ALLEN, W. (1998): *Deconstructing Harry* [Jean Doumanian Productions, Sweetland Films]

BRIGNONE, G. (1926): *Maciste all’Inferno* [Fert-Pittaluga]

LYNCH, D. (1986): *Blue Velvet* [Paramount]

LYNCH, D. (1990): *Wild at Heart* [Samuel Goldwin]

LYNCH, D. (1992): *Twin Peaks: Fire Walk with Me* [New Line]

LYNCH, D. (1997): *Lost Highway* [October Films]

LYNCH, D. (2001): *Mulholland Drive* [Universal Pictures]

LYNCH, D. (2006): *Inland Empire* [518 media]

SCORSESE, M. (1991): *Cape Fear* [Universal Pictures]

SERIE TV

LYNCH, D. (1990-1991): *Twin Peaks (Stagioni 1 & 2)* [ABC]

LYNCH, D. (2017): *Twin Peaks: The Return* [Showtime]

MISOFFE, M. (2017): *Zone Blanche* (dir. Julien Despaux, Thierry Poiraud) [Netflix]

TEATRO

LYNCH, D. (1990): *Industrial Symphony No. 1*

