

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e della Musica

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN

Scienze dello spettacolo e della produzione multimediale

Nicolas Winding Refn: temi e estetica di un cinema post-videoclip

Relatore: Prof. Manlio Piva

Laureanda: Rosa Colato

Matr. 2003348

Anno Accademico

2021/2022

Indice generale

1.	Introduzione.....	7
2.	Video Musicale: storia, forme ed estetica di un medium ambiguo.....	17
2.1.	Sviluppi e evoluzione tra MTV e YouTube.....	18
2.1.1.	Esperimenti delle avanguardie.....	18
2.1.2.	Videojukebox, film promozionali e i primi programmi televisivi.....	19
2.1.3.	MTV, sviluppi tra gli anni '80-'90 e l'estetica del flusso.....	21
2.1.4.	YouTube e nuove modalità di ascolto e consumo.....	24
2.2.	Definizioni e questioni teorico-estetiche.....	26
2.3.	Intersezioni e influenze con il cinema.....	32
2.3.1.	Il montaggio verticale.....	32
2.3.2.	New Digital Cinema e estetica intensificata.....	34
2.3.3.	Prelievi e espansione del medium e contesto del web.....	38
3.	NWR: traiettorie del cinema di Nicolas Winding Refn.....	41
3.1.	Refn e il videoclip: considerazioni critiche.....	41
3.2.	Accenni biografici e filmografia di un regista cosmopolita.....	44
3.3.	I sette principi disorganizzativi.....	49
4.	Drive.....	63
4.1.	Mitologia, eroismo e psicanalisi in una Los Angeles senza tempo.....	63
4.1.1.	Il mito di un guidatore solitario.....	63
4.1.2.	La storia di un orfano in fuga.....	70
4.2.	“Stile videoclip”: regia, musica e montaggio.....	77
4.3.	Sul confine tra cinema commerciale, arthouse e pastiche.....	84
5.	Solo Dio perdona.....	93
5.1.	Bangkok: viaggio spirituale in una metropoli divisa a metà.....	93
5.2.	Una nuova ricerca estetica.....	106
6.	The Neon Demon.....	111
6.1.	Oggettivazione e esoterismo nel <i>fashion world</i> di Los Angeles.....	111
6.1.1.	La bellezza è l'unica cosa.....	111
6.1.2.	Magia e sogno.....	123
6.2.	“Volevo che tutto sembrasse un'immagine fotografica statica”.....	132
7.	Too Old to Die Young.....	139
7.1.	Eros e Thanatos.....	139
7.1.1.	Diana, Yaritza, Amanda: femminile magico, folklore messicano e misoginia.....	141

7.1.2.	Silenzio e trauma nel percorso iniziatico di Martin Jones.....	145
7.1.3.	Diana e Viggo: profeti dell'Apocalisse?.....	153
7.1.4.	Magdalena e la magia post-mortem.....	159
7.2.	“Non è cinema, non è televisione”.....	161
7.2.1.	Streaming: verso i confini dell'audiovisivo.....	161
7.2.2.	Videoclip esteso: quando la musica sovrascrive la narrazione.....	170
8.	Conclusione.....	177
9.	Immagini citate nel testo.....	187
10.	Bibliografia.....	193
11.	Sitografia.....	197

1. Introduzione

«Per chi fa film per il futuro il confronto con il passato è inevitabile. Nicolas Winding Refn si definisce un regista che viene dal futuro e che fa film per il futuro».¹ Così Manlio Gomasca introduce il suo saggio pubblicato nella collana *Inland. Quaderni di cinema*, nel quarto numero dedicato al regista Nicolas Winding Refn. Gli interventi dei diversi autori costruiscono il ritratto di un regista d'avanguardia consapevole, in grado di cogliere le trasformazioni e le evoluzioni del paesaggio audiovisivo contemporaneo. Un particolare aspetto emerge negli interventi di Claudio Bartolini, Leonardo Gregorio e Vivien Villani, ovvero l'influenza della forma stilistica del videoclip nel cinema del regista. Simone Emiliani, la cui recensione scritta per il web magazine *Sentieri Selvaggi* viene citata nel saggio di Gregorio, arriva ad inquadrare Refn come fautore dell'«epoca post-videoclip»,² confermando le suggestioni e le influenze che questo medium già da diversi decenni esercita sul cinema, come rilevato ampiamente da diversi autori, i cui contributi circa l'argomento verranno presi in considerazione nella primo capitolo di questa tesi. Oltre che a suggestioni tecniche ed estetiche, il cinema di Refn si apre a più ampie considerazioni tematiche, evidenziate innanzitutto da autori come Justin Vicari e Mark Featherstone. Entrambi individuano nel cinema di Refn una presa di posizione sullo statuto dell'occidente post-moderno, raffigurato come instabile economicamente, socialmente e culturalmente.

Obiettivo di questa tesi sarà delineare le riflessioni, le interpretazioni e le suggestioni critico-analitiche emerse nel corso degli ultimi anni circa la filmografia del regista, in questo caso limitata a *Drive* (2011), *Solo Dio perdona (Only God Forgives)*, (2013), *The Neon Demon* (2016) e alla miniserie *Too Old to Die Young* (2019). La circoscrizione della filmografia è dettata da dichiarazioni che il regista stesso fornisce riguardo alla musica nei suoi film. Refn ritiene *Drive* uno spartiacque non indifferente nella sua filmografia, che inaugura l'inizio della collaborazione con Cliff Martinez,³ ex batterista della band Red Hot Chili Peppers, che dal 2011 in poi diviene il compositore di tutti i lavori di Refn. Inoltre, è il primo film a cui il regista dedica particolare attenzione per il comparto musicale.⁴

Più specificatamente, si andranno ad indagare le modalità tramite cui il medium del videoclip viene assorbito e reinterpretato nella filmografia selezionata. Per questo motivo, il primo capitolo è interamente dedicato a un'indagine della forma del video musicale, volta a ricostruire le traiettorie

1 Manlio Gomasca, *Il passato visto dal futuro. L'imprenditore Nicolas nell'industria culturale*, in «Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn», N. 4, Bietti, 2017, p. 15.

2 Simone Emiliani, *The Neon Demon, di Nicolas Winding Refn*, in <https://www.sentieriselvaggi.it/>

3 Marco Cacioppo, *Il regista venuto dal futuro. Intervista a NWR*, in «Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn», p. 10.

4 *Ibidem*.

storiche e le teorizzazioni estetiche riguardo al medium emerse nel corso dei decenni. Queste, verranno poi utilizzate come strumento d'analisi dell'estetica dei film nei capitoli successivi. Verranno in particolare presi in considerazione i contributi di Carol Vernallis e Bruno Di Marino. Vernallis, in *Unruly Media: YouTube, Music Video and the New Digital Cinema*, indaga le relazioni di reciproca influenza tra cinema e videoclip, andando a rilevare come un'analisi focalizzata sul medium del video musicale possa rivelarsi un'utile strumento per comprendere la fluidità mediale contemporanea, la cui matrice è identificata con il video musicale e la sua estetica. Secondo Vernallis, il video musicale ha contribuito alla formazione del contemporaneo approccio audiovisivo, stabilendo nuove riconfigurazioni e nuove modalità di messa in relazione tra immagini e musica. Di Marino, in *Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*, indaga in modo esaustivo la storiografia del videoclip, ripercorrendo il suo sviluppo evolutivo a partire dagli esperimenti dei pittori-cineasti delle avanguardie storiche, passando per la distribuzione delle prime riprese di performance musicali attraverso i dispositivi Panoram, Cinebox e Scopitone, per poi approdare definitivamente in televisione con la programmazione di Top of the Pops e l'istituzione del canale MTV. Di Marino approfondisce il portato culturale che MTV ha avuto (e in parte continua ad avere tutt'oggi), rivestendo un ruolo curatoriale, di *trendsetter* e *tastemaker*, prima emittente del tutto consapevole del nuovo oggetto mediale del video musicale e della sempre più evidente necessità di un apparato visuale per la musica e soprattutto per l'immagine degli artisti.

L'organizzazione della programmazione di MTV stessa, secondo Di Marino, ha condizionato l'estetica videomusicale, che ha portato alle contemporanee modalità percettive nei confronti dei media, sempre più frammentate, fluide, diretta conseguenza dell'immaginario colonizzato e modellato sul principio della ritmicità visuale e sonora di MTV. Per quanto riguarda la delineazione storica del video musicale, una sezione verrà dedicata a YouTube e a come la piattaforma abbia inglobato e trasformato il video musicale. In particolare, verranno prese in considerazione le riflessioni di Brad Osborn, che sottolinea la democratizzazione apportata dal servizio di video sharing, rimuovendo il filtraggio e il *trend setting* operato dai network televisivi.

Successivamente, verrà offerta una panoramica sulle varie definizioni formali del video musicale e le sue modalità di classificazione, esaustivamente trattate da Di Marino. In generale, è assodata la natura ambigua, ontologicamente sfuggente e multiforme del video musicale, in grado di fungere da catalizzatore dei cambiamenti mediali e che ha vissuto e tutt'ora vive un'intensa contaminazione crossmediale, in particolare con il cinema. Questa contaminazione verrà indagata nell'ultima parte del capitolo, dedicato al nuovo cinema digitale e in particolare alle riflessioni di Vernallis sul suo intenso rapporto formale con il video musicale. Una breve sezione è dedicata ad una rapida storiografia della musica nel film e in particolare al montaggio verticale, la cui teorizzazione si

accosta alle riflessioni emerse in merito alla formalità del videoclip. Nell'ultima sezione verranno presi in esame il videoclip espanso e all'influenza del web sul rapporto tra i media, fondamentali per la successiva contestualizzazione e analisi estetica di *Too Old to Die Young* nel capitolo ad esso dedicato.

Il secondo capitolo verrà dedicato a considerazioni generali sul cinema di Refn. La prima sezione è volta a raccogliere vari spunti critici emersi nel saggio dedicato al regista nella collana *Inland. Quaderni di cinema*, in merito alla sua consapevolezza dell'universo e immaginario audiovisivo contemporaneo, che va di pari passo con la brandizzazione del suo marchio autoriale, come fosse una dichiarazione programmatica. La seconda sezione verrà dedicata ai dettagli biografici del regista e a una rapida ed essenziale considerazione critica della sua filmografia precedente a quella presa in esame. La terza e ultima sezione prenderà in esame le riflessioni generali che Vicari espone nella sua monografia dedicata al regista. Secondo l'autore, l'operato di Refn testimonia ed è figlio della rivoluzione digitale del nuovo millennio, che ha reso i rapporti tra i media e il pubblico molto più spontanei e reattivi e meno centralizzati. Vicari considera le innovative scelte pratiche e artistiche adottate dal regista danese inserite in una pratica culturale non più controllata da un regime o una classe dominante. In quello che oggi è un terreno ottimale per la pratica del libero pensiero e la sfida all'ortodossia, il successo dell'arte cinematografica non va misurato in termini di incassi al box office o acclamazione critica, ma in qualità di quanto essa riesca a misurarsi e cogliere le condizioni incerte della realtà in cui vive. Sostiene che il regista sia in grado di cogliere queste condizioni in modo unico e personale, combinando elementi molto diversi tra loro. L'autore delinea quelli che lui definisce i «sette principi disorganizzativi» del cinema di Refn. Questi sette principi vengono denominati a partire da affermazioni del regista, spesso provocatorie, estrapolate da alcune interviste. Esse hanno a che fare con la personale interpretazione del ruolo del regista da parte di Refn, la sua formazione non accademica, il peso fondamentale dato alla violenza nell'espressione artistica e la conseguente adozione del ruolo di *mythmaker*, l'influenza che ha avuto *Non aprite quella porta (The Texas Chainsaw Massacre, 1974)* sul suo fare cinema, le dichiarate intenzioni feticistiche nelle modalità rappresentative, la presa di coscienza da parte del regista dell'instabilità e incertezza che caratterizzano il mondo dell'arte, della cultura e dell'intrattenimento oggi, e infine la messa in questione ontologica del concetto di finale.

Il terzo capitolo verrà dedicato all'analisi tematica ed estetica di *Drive*. La prima sezione espone le riflessioni di Justin Vicari e Mark Featherstone. Vicari legge nel protagonista di *Drive*, Driver (Ryan Gosling), la costruzione di un ideale, ma allo stesso tempo credibile eroe, circondato da un'aura mitica, le cui vicende mantengono un'intensità catartica. Secondo l'autore, la problematica centrale in *Drive* si concentra sull'agire in solitudine dell'eroe. Le persone che circondano Driver sono

inserite in una comunità, e hanno legami più o meno stretti con gli altri. Driver invece esiste al di fuori di questi legami, anche se ha in sé un amore solenne e immortale per l'umanità che lo circonda e che necessita di essere protetta. Un moderno eroe quindi, che secondo Vicari agisce in una costruzione narrativa dai toni mitologici, la cui ambientazione è stata da Refn chiaramente aggiornata e modernizzata, trasportata in un mondo urbano controllato dalle organizzazioni criminali.

Featherstone, nel suo articolo *'The letting go': the horror of being orphaned in Nicolas Winding Refn's cinema*, fornisce invece una lettura analitica più pessimista del mondo rappresentato dal regista in *Drive*. Secondo l'autore, Refn costruisce una città post-moderna che diviene un incubo distopico, caratterizzata da violenza e oggettivazione, in cui i personaggi che vi sono gettati dentro sperimentano un profondo allontanamento sia da se stessi sia in relazione agli altri. All'interno di questa cornice, il regista racconta la storia e suggerisce il futuro di un orfano solitario, di un io distrutto, perso ed esposto alle insidie del deserto emotivo che è lo spazio urbano post-moderno. *Drive* espone quindi l'orrore di un orfano nella Los Angeles contemporanea, intrappolato in una costante fuga da se stesso e dal marcio da cui è circondato. La Los Angeles di Refn è una distopia profana in cui la solitudine, l'anonimato e la mancanza di identità dell'individuo vengono catturati nella figura senza nome e senza passato di Driver. La successiva sezione è dedicata a due articoli, *Music Non Stop* di Leonardo Gregorio e *On the road again* di Vivien Villani. Gregorio sottolinea l'importanza data alla componente musicale in *Drive*, dove riconosce un equilibrio e un incrocio efficaci tra musica e immagini, che segnano un punto di non ritorno con la filmografia precedente del regista. È l'avvio della collaborazione con il compositore Cliff Martinez, che porterà la musica a divenire una presenza attiva, fisica, con un preciso ruolo. Villani analizza l'utilizzo delle canzoni preesistenti nel film, affrontando i rapporti tra musica e regia. Anche se non composte appositamente per *Drive*, i testi delle canzoni si adattano in modo naturale ai temi narrativi e vengono integrate sapientemente con gli elementi diegetici. Il legame tra musica e immagini viene rafforzato con modalità che rendono esplicite le interazioni tra i due livelli, con tagli di montaggio, movimenti di camera e cambiamenti nella fotografia che sottolineano la struttura musicale.

Le tensioni tematiche presenti in *Drive*, potenzialmente interpretabili sotto diverse e opposte ottiche di lettura, sembrano allo stesso modo riflettersi nella messa in scena e nell'estetica del film.

L'ultima sezione è dedicata all'articolo *A Real Human Being and a Real Hero: Stylistic excess, dead time and intensified continuity in Nicolas Winding Refn's Drive* di Anna Backman Rogers e Miklos Kiss. I due autori analizzano lo stile registico del film, il montaggio e l'utilizzo della musica, seguendo una prospettiva volta a fare luce su una particolare chiave interpretativa di *Drive*, ovvero come esempio di cinema in grado di afferrare e mettere in scena efficacemente le tensioni

tra cinema mainstream e cinema d'autore, cinema americano e cinema europeo. Rogers e Kiss sostengono che l'attrattiva del film, che agisce sia su un'audience popolare che critica, derivi proprio da un sapiente e colto dispiegamento delle tensioni all'interno della dicotomia di cinema "europeo/americano". Le modalità di esposizione di questo racconto sono profondamente infuse di qualità tipiche del cinema d'autore o *art-house*, come l'utilizzo di tempi morti, di una durata delle inquadrature più lunga rispetto alla media, in generale adottando un eccesso stilistico che spesso trascende e sconfinava dalla narrazione. I due autori analizzano inoltre la messa in scena *pastiche* del film, che le elabora le proprie fonti ispirative anni '70 e '80 aspirando ad un effetto emozionale, esibendo una manifesta nostalgia per il cinema di questo periodo attraverso le modalità di messa in scena *arthouse*.

Il quarto capitolo è dedicato all'analisi tematica ed estetica di *Solo Dio perdona*. La prima sezione prende in considerazione innanzitutto il confronto con *Drive* che emerge, spesso in chiave negativa, nelle recensioni dei critici. Secondo diversi autori, *Drive* ha costruito diverse aspettative formali e narrative che non sono state in alcun modo rispettate con *Solo Dio perdona*, in cui Refn porta agli estremi la lentezza e il silenzio già sottolineati dai critici in *Drive*, a cui facevano però da contrappunto pure scene d'azione. In *Solo Dio perdona* ci ritroviamo di fronte a un'atmosfera ancora più rarefatta, intensificata dalla differente ambientazione urbana, questa volta spostata in estremo oriente. Lo stesso regista dichiara esplicitamente una diretta connessione tra l'esperienza produttiva del film e uno stato ipnotico, legandolo alle sensazioni provate da lui e dalla troupe durante il periodo passato a Bangkok. Le parole di autori come Lorenzo Rossi, che leggono una tendenza non rischiosa e non sperimentale nel film di Refn, entrano in aperto contrasto innanzitutto con le riflessioni che Vicari propone nella monografia dedicata al regista, criticando aspramente le recensioni negative rivolte al film. Vicari ritiene il film allo stesso tempo coerente con il corpus di lavori precedente del regista e soprattutto tra i suoi film che più riescono ad affrontare con maturità e saggezza morale temi legati alla sofferenza esistenziale, alla violenza sessuale, alla degradazione. Come già accennato precedentemente, questa dualità interpretativa del film, spaccata tra una lettura che lo vede come rifugio dal rischio sperimentale avvenuto con *Drive* e una contraria che gli affibbia la coraggiosa qualità di ricerca artistica, si riflette nella dualità della metropoli in cui è ambientato il film, Bangkok. Dualità individuata sia da Vicari che da Featherstone, che sviluppano considerazioni accostabili e integrabili sulla psicologia del protagonista Julian (Ryan Gosling) e sulla divisione in una metà corrotta e spirituale della città, in cui è intrappolato, condannato a una profonda sofferenza. La seconda sezione è dedicata alle riflessioni estetiche emerse da parte della critica.

Alcuni autori, come Lorenzo Rossi, leggono secondo modalità negative la ricerca estetica messa in atto in *Solo Dio perdona*, che sviluppa e porta all'estremo molti degli elementi formali già presenti in *Drive*, facendo prendere ad essi il sopravvento sul contenuto narrativo. La scarna trama di *Solo Dio perdona*, in una messa in scena controllata in modo maniacale, si sviluppa tramite silenzi interminabili interrotti quasi sempre solo dalla musica composta da Cliff Martinez. Stephen Pizzello lega appunto l'atmosfera sognante del film al suo ritmo ponderato e all'immaginario ambiguo e oscuro sottolineato dalla colonna sonora di Martinez. Nick Pinkerton e Mauro Gervasini individuano l'adozione di un linguaggio cinematografico adiacente alle modalità del sogno motivato da esigenze di registro estetico. A differenza degli autori precedentemente menzionati, Vicari pone in questione gli elementi estetici di *Solo Dio perdona* non come mera ricerca stilistica ma come elemento partecipativo della narrazione, fondamentali per decodificare i temi e i significati della storia.

Il quinto capitolo è dedicato all'analisi tematica ed estetica di *The Neon Demon*. L'introduzione della prima sezione sottolinea diverse ambiguità che contraddistinguono il film rispetto ai predecessori. Le parole del regista circa i contenuti del film entrano in contraddizione non solo con le osservazioni di alcuni critici come Featherstone, ma con altre dichiarazioni fornite da lui stesso. Refn più volte ricollega il tema principale di *The Neon Demon* alla rivoluzione digitale e alla conseguente ossessione verso la propria immagine delle generazioni più giovani. Ambigua è la sua posizione verso questo argomento, dato che in diverse interviste fornisce opinioni a riguardo sia positive che negative. All'ambiguità delle parole del regista si sommano le molteplici interpretazioni e valutazioni del film che emergono nelle analisi e recensioni dei critici. In questo caso lo scarto tra le diverse considerazioni dei critici è molto più netto rispetto a *Drive* e a *Solo Dio perdona*. Successivamente viene presa in considerazione l'analisi e l'interpretazione tematica di Featherstone, che prosegue coerentemente l'indagine psicoanalitica iniziata con *Drive* e *Solo Dio perdona*. Anche qui l'autore individua nel cuore generativo del film temi come orrore dell'io isolato e alienato, in questo caso mercificato, condannato alla perenne rincorsa dell'auto-realizzazione e all'oggettivazione del sé nel settore della moda. L'autore ribadisce come la protagonista Jesse sia spinta a creare un perfetto Sé immaginario, attraverso la frantumazione del proprio corpo e all'allontanamento dalla sua anima, per arrivare ad una morte sia reale che simbolica. Featherstone sottolinea come la bellezza ideale sia in questo film identificata con la morte e il dissanguamento, presenti metaforicamente nella prima sequenza e letteralmente in una delle sequenze finali. La chiusura a cerchio del film, il cui finale è presagito già dalle primissime immagini, ribadisce la fatalità del destino di Jesse, che si consuma in una Los Angeles ancora più oscura di quella di *Drive*.

La seconda parte della prima sezione è dedicata all'analisi tematica di altri autori, che adottano un differente approccio. Un'altra chiave di lettura del film, oltre a quella psicanalitica e sociopsicologica fornita da Featherstone, è quella magica. La componente magica è un elemento che compare esplicitato dalle parole del regista, che in un'intervista dedicata a *The Neon Demon* attribuisce qualità magiche alla città di Los Angeles. Una lettura del film in chiave esoterica o ritualistica è supportata da diversi autori. Un'interpretazione del film come processo ritualistico viene discussa ad esempio da Alessandro Uccelli nel suo articolo dedicato a *The Neon Demon*, pubblicato per *Inland. Quaderni di Cinema*. L'autore avanza l'ipotesi che Jesse possa essere una neofita inconsapevolmente spinta a un percorso iniziatico. Uccelli legge in ciò un'influenza della letteratura europea medievale, e nella sua analisi del film individua diversi dettagli che pongono in evidenza l'eredità culturale europea del regista. Tra questi, l'*emblematic shot* iniziale, la cui composizione è secondo Uccelli influenzata da alcuni esempi di pittura europea, di cui pone in relazione gli elementi estetici e tematici con il film.

Un'ulteriore chiave di lettura del film potrebbe essere quella onirica, anch'essa suggerita da diversi autori, tra cui Anton Bitel che sottolinea i parallelismi tra *The Neon Demon* e *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). La natura onirica del film spiegherebbe o almeno darebbe un solido contesto alla sua atmosfera perennemente sospesa e patinata, che in ogni singolo momento restituisce l'impressione di essere frutto di una messa in scena curata nei dettagli.

La seconda sezione è dedicata all'analisi della messa in scena del film, che ribadisce la predilezione per un approccio anti-narrativo, basato quasi puramente sulla ricerca estetica. Ciò, paradossalmente, non si traduce nel mancato sviluppo di temi ma, come visto, la ricchezza delle immagini apre la strada a differenti interpretazioni. La ricerca estetica del film è sottolineata da diversi autori, tra cui Fabrizio Tassi, che nella sua recensione di *The Neon Demon* scritta per *Cineforum* dichiara come Refn, con questo film, forzi i confini del cinema, ignorando il suo linguaggio e aspetti fondamentali della narratività o dello sviluppo psicologico dei personaggi, per concentrarsi sulla composizione di immagini ieratiche. Di conseguenza, l'intero film appare immerso in uno spazio-tempo vacuo e vuoto, perennemente sospeso, che ricorda inevitabilmente quello dei videoclip. Simone Emiliani, parlando di *The Neon Demon*, utilizza appunto il termine «post-clip». Il film è pervaso da un fiume musicale synth elettronico, raramente interrotto da pochi dialoghi. Le sequenze più significative sono condotte in slow motion dalla musica e dal suo ritmo, non presentando nessun dialogo o sviluppo narrativo classicamente inteso. Prese a sé stanti, potrebbero essere considerate dei veri e propri videoclip per le tracce musicali del film, o opere concettuali di videoarte.

Il sesto capitolo è dedicato all'analisi tematica ed estetica di *Too Old to Die Young*, la prima miniserie diretta dal regista, e uno dei primi prodotti ideati per lo streaming presentato al Festival di

Cannes. La prima sezione del capitolo è totalmente dedicata alla ricostruzione degli eventi (che si distribuiscono in circa 13 ore di durata) e all'individuazione dei motivi narrativi. I temi principali di *Too Old to Die Young* sono la violenza e la brutalità insite negli anfratti più primordiali dell'istinto umano. Ritornano qui, più potenti che mai, le osservazioni avanzate da Vicari sul ruolo di *mythmaker* di Refn e su come la violenza sia una modalità espositiva necessaria come per aprire uno squarcio riflessivo sui contenuti mostrati. In generale, la miniserie appare come una summa, un concentrato dei tre film precedenti di Refn, sia a livello stilistico che tematico. La miniserie è totalmente incentrata sul mondo della criminalità, richiamando i temi di *Drive* e *Solo Dio perdona*, mentre da *The Neon Demon* sembrano derivare i frequenti riferimenti alla magia come qualità intrinsecamente femminile. La prima parte della seconda sezione è dedicata alle considerazioni del regista circa lo status audiovisivo di *Too Old to Die Young*, identificato formalmente come «streaming», separato sia dal cinema che dalla televisione. La modalità di fruizione dello streaming e le sue conseguenze nel mondo della produzione, distribuzione e consumo dei prodotti audiovisivi sono da diversi anni al centro di numerosi dibattiti, ai quali lo stesso Refn ha fatto riferimento in diverse interviste, sottolineando l'importanza dell'adattamento del cinema a trasformazioni radicali ormai già assestate. Refn, come emerge in diverse interviste, ha ideato *Too Old to Die Young* tenendo conto delle conseguenze che lo streaming ha sulla fruizione dei prodotti audiovisivi, ovvero la possibilità di stabilire a proprio piacimento quanto tempo investire nella visione. *Too Old to Die Young* sembra essere un prodotto figlio dell'internet "medium profondo", che espande la narritività rendendola più immersiva, anche se il regista stesso contempla una visione frammentaria della miniserie, anch'essa in linea con l'estetica del consumo mediale influenzato da internet. Se la forma di *Too Old to Die Young* sembra corrispondere a canoni contemporanei, non è invece il caso della scrittura, che manipolata dall'estetizzazione estrema, diviene volontariamente farraginosa, estenuante, soprattutto nel caso dei dialoghi, protratti a lunghezze estreme da pause che non hanno apparentemente scopi funzionali. Il contrasto tra estetica accattivante e narritività inconsueta apre le porte ad alcune considerazioni critiche, che mettono in discussione le parole e le intenzioni di Refn stesso. Il regista più volte si è dichiarato vicino al pubblico giovane, interessato ai suoi consumi e al suo uso delle nuove tecnologie. È paradossale però che il regista adotti la lentezza come marchio di fabbrica, elemento in netta contrapposizione con la realtà mediale contemporanea, serva della sovrastimolazione. Una visione superficiale, *glance*, non potrà mai essere appagata dalla narritività ambigua e a primo impatto indecifrabile di *Too Old to Die Young*, dai suoi silenziosi personaggi che sembrano orientarsi nel mondo come automi, direzionati da ordini sovrascritti in un codice nascosto al loro interno. La seconda parte della seconda sezione è dedicata all'influenza dell'estetica videoclip all'interno della miniserie. Essa è qui presente, ma quanto mai lontana dai

montaggi frenetici che hanno fornito la base per la teorizzazione dell'estetica *glance*, dello *staccato thinking* e del rapporto fluido con i media di cui scrive Vernallis (2013). I valori sonori assumono un ruolo guida in *Too Old to Die Young*, anche se con modalità diverse rispetto a quelle descritte da Vernallis per il cinema digitale. La musica qui fornisce informazioni altrimenti non trasmesse direttamente, o arriva a plasmare la stessa realtà delle immagini, che sembrano adattarsi anche improvvisamente al flusso musicale. In alcuni casi l'estetica videoclip pervade la narrazione, rubandole il posto e lasciando spazio a quelli che potrebbero essere dei veri e propri video musicali sperimentali. In questo senso, *Too Old to Die Young* si avvicina al concetto di videoclip espanso, in cui la clip musicale è solo una parte di un prodotto audiovisivo che incorpora una narrazione o uno sviluppo visivo concettuale. La messa in scena di *Too Old to Die Young* è in generale sospesa nel vuoto, le cui sequenze sembrano a volte essere le prove di uno spettacolo teatrale che non vedrà mai la luce. Questo vuoto viene riempito dalla musica, che conferisce maggior profondità ai personaggi e agli ambienti, e trasforma formalmente alcune sequenze, con diverse modalità e gradi, da narrative a videoclip musicali.

2. Video Musicale: storia, forme ed estetica di un medium ambiguo

Cos'è il video musicale? Qual è il suo posto nel turbine mediale⁵ che avvolge l'intrattenimento e l'universo audiovisivo contemporaneo? Il web 2.0 ha trasformato e accelerato le modalità di consumo dei media, tramite un'estetica di continui interscambi e miscelezioni⁶ che sfumano i confini tra gli oggetti mediali, confondendoli tra loro. Ma soprattutto, generando un continuo flusso progressivamente rinnovato che sembra allontanare lo stato della noia, portandoci ad acquisire uno *staccato thinking*,⁷ modalità di pensiero in cui la concentrazione si riduce drasticamente, slittando in continuazione tra un oggetto mediale e l'altro. Secondo la studiosa di media Carol Vernallis, un'analisi focalizzata sul medium del video musicale può rivelarsi un'utile strumento per comprendere meglio la fluida realtà mediale contemporanea, la cui matrice, argomenta la studiosa, è proprio il video musicale stesso e la sua estetica. I rapporti malleabili e leggeri tra i media possono aver visto la loro origine nella nascita del video musicale, che ha portato il pubblico a avere un approccio più fluido con il consumo mediale.⁸ Il video musicale ha contribuito al contemporaneo approccio audiovisivo stabilendo nuove riconfigurazioni e nuove modalità di messa in relazione tra immagini e musica, che il pubblico ha assorbito nel corso dei decenni.⁹ Riflettere sulla forma del video musicale, sempre secondo Vernallis, si dimostra utile non solo per capire la contemporanea realtà mediale ma anche per analizzare le specificità del nuovo cinema digitale¹⁰ o post classico.¹¹ Il video musicale si rivela però un oggetto di difficile definizione e messa a fuoco, «ontologicamente sfuggente»,¹² ribadendo la sua posizione rappresentativa di una nuova fluida estetica mediale impossibile da contenere e confinare. L'unico elemento chiaramente inquadrabile è la sua storia. Nonostante non sia del tutto stabilito ufficialmente un termine *ante quem*, gli studiosi concordano nell'identificare come termine *post quem* la nascita del network televisivo MTV, e nell'individuare importanti precedenti di sviluppo nelle ricerche delle avanguardie storiche, nel musical, nella nascita dei videojukebox e dei programmi televisivi che ospitano le performance dei musicisti.

2.1. Sviluppi e evoluzione tra MTV e YouTube

5 Carol Vernallis, *Unruly Media: YouTube, Music Video and the New Digital Cinema*, Oxford University Press, New York, 2013, p. 3, dove non diversamente indicato la traduzione è dell'autrice.

6 *Ivi*, p. 4.

7 *Ivi*, p. 3.

8 *Ivi*, p. 4.

9 *Ibidem*.

10 *Ivi*, p. 13.

11 *Ivi*, p. 3.

12 Bruno Di Marino, *Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*, Meltemi, Roma, 2018, p. 34.

2.1.1. Esperimenti delle avanguardie

Le origini della messa in relazione tra suoni e immagini risale al precinema e si manifesta nelle ricerche che tentano di concretizzare una «musica visuale».¹³ Ciò si lega inevitabilmente alla concezione del cinema come mezzo in grado di far convergere sinesteticamente tutte le altre arti.¹⁴ Uno dei primi e più suggestivi esempi frutto di questa ricerca, al di fuori dello specifico del cinema, è l'organo a colori, in cui ogni tasto attiva una differente lampadina di luce colorata, ideato nel 1893 dal pittore inglese Alexander Wallace Rimington.¹⁵ Molti pittori-cineasti appartenenti alle avanguardie storiche, in particolare quelli interessati alle tecniche di animazione astratta, si interessano a questo campo di ricerca. Alcuni esempi significativi, che ribadiscono nel titolo l'ispirazione musicale del lavoro, sono *Symphonie diagonale* (1925) di Viking Eggeling e la serie *Rhythmus* (1921-25) di Hans Richter, tra i «primi tentativi di visualizzazione ritmica».¹⁶ Meno astratto e più tendente verso la forma documentaristica è *Berlino – Sinfonia di una grande città* (1927) di Walter Ruttmann, che visualizza frammenti industriali e di vita quotidiana della metropoli europea, indagandone i valori ritmico-musicali,¹⁷ che avrebbero dovuto essere accompagnati, durante la proiezione, dalla partitura originale scritta dal compositore austriaco Edmund Meisel. Un altro autore fondamentale è Oskar Fischinger, che dopo aver lavorato negli anni '30 a decine di brevi studi di visualizzazione musicale che rendono espliciti e precisi i sincroni con il sonoro non più relegato alla precarietà dell'esecuzione dal vivo,¹⁸ arriverà a collaborare con Walt Disney per il film *Fantasia* (1940), seppur con risultati infruttuosi per via delle divergenze artistiche. Lo studioso Bruno Di Marino individua i prodotti della sua ricerca nel corso degli anni '30 come possibili video musicali *ante litteram*.¹⁹ Il suo lavoro più significativo per quanto riguarda la ricerca di una relazione simbiotica tra musica e immagine è probabilmente *Komposition in Blau* (1935),²⁰ corto d'animazione a colori. Particolarmente rilevante è l'operato di Len Lye e Norman McLaren, due animatori sperimentali attivi a partire dagli anni '40. La simbiosi e la perfetta corrispondenza tra musica e partitura visiva è incentivata dalla tecnica d'animazione da loro prediletta, ovvero la pittura a mano riversata direttamente sulla pellicola, che «ben richiama l'idea di flusso continuo».²¹

13 *Ivi*, p. 26.

14 Alberto Boschi, voce "Ricciotto Canudo" in *Enciclopedia del Cinema* (2003), in <https://www.treccani.it/>.

15 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 26.

16 *Ibidem*.

17 *Ivi*, p. 27.

18 Carlo Montanaro, voce "Oskar Fischinger" in *Enciclopedia del Cinema* (2004), in <https://www.treccani.it/>.

19 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 29.

20 Sunil Manghani, *The Pleasure of (Music) Video*, in Gina Arnold, Daniel Cookney, Kirsty Fairclough-isaacs, Michael Goddard (a cura di), *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media*, Bloomsbury USA Academic, New York City, 2017, p. 26.

21 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 27.

2.1.2. Videojukebox, film promozionali e i primi programmi televisivi

Nel corso degli anni successivi alla sedimentazione del cinema sonoro, si stabilizza nella programmazione delle sale cinematografiche l'inserimento di film che mostrano le performance di musicisti.²² Questi film, denominati *soundie*,²³ che spesso ritraevano performance di artisti jazz, vennero resi più ampiamente disponibili negli Stati Uniti nel corso degli anni '40 attraverso il Panoram, un antenato del videojukebox²⁴. È un «dispositivo con schermo da 16 pollici, collocato solitamente nei night club».²⁵ In Italia, nella prima metà degli anni '60, il dispositivo trova una diversa ramificazione evolutiva con il Cinebox, brevettato dall'ingegnere Pietro Granelli.²⁶ Lo studioso che ha riscoperto questo dispositivo, Michele Bovi, consegna all'Italia il primato della nascita del primo video musicale, identificando come primo esempio assoluto la clip realizzata nel 1965 dal regista Domenica Paoletta per il brano *Altagracia*²⁷ di Don Marino Barreto Jr., cantante italo-cubano. Come sottolinea Bruno Di Marino, *Altagracia* è «semmai il primo video musicale di playback, basato sulla presenza dell'interprete che canta».²⁸ Clip incentrate sulla pura riproduzione di performance delle pop star caratterizzano la produzione per un successivo sviluppo del videojukebox, questa volta in Francia, con la nascita dello Scopitone negli anni '60.²⁹ I filmati per lo Scopitone venivano «girati in technicolor e retroproiettati in 16mm»³⁰. I filmati potevano essere riavvolti, acquisendo anticipatamente la plasticità che poi caratterizzerà fondamentalmente il medium del video musicale.³¹ Tra la fine degli anni '50 e gli anni '60 si fa strada la produzione di film promozionali, destinati quindi alle sale e non a dispositivi dedicati, incentrati sull'immagine delle star musicali.³² Tra i primi esempi più rilevanti troviamo *Jailhouse Rock* (Richard Thorpe, 1957) dedicato alla figura di Elvis Presley.³³ Il gruppo che più di tutti ha sfruttato l'utilizzo di film musicali promozionali, contribuendo alla configurazione della forma del video musicale, è indubbiamente quello dei Beatles.³⁴ I filmati promozionali del gruppo variano da quelli brevi realizzati nel 1966 per il 45 giri contenente i singoli *Paperback Writer* e *Rain*³⁵ a veri e propri lungometraggi come *A Hard Day's Night* (Richard Lester, 1964) di impianto documentaristico e

22 S. Manghani, *Ivi*, p. 26.

23 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 28.

24 S. Manghani, *Ivi*, p. 26.

25 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 28.

26 *Ibidem*.

27 *Ivi*, p. 29.

28 *Ibidem*.

29 *Ivi*, p. 28.

30 *Ibidem*.

31 S. Manghani, *Ivi*, p. 26.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

34 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 30.

35 *Ibidem*.

Help! (Richard Lester, 1965) di impostazione più surreale. Lo studioso di media Bob Neaverson nota come questi film consentissero ai Beatles di ottenere «il controllo totale sulla propria immagine ed essere visti in simultanea in tutto il mondo».³⁶ Questo obiettivo rincorre avanguardisticamente i due principi di controllo dell'immagine e simultaneità poi fondamentali nell'era della programmazione MTV. Rilevante sia per lo sviluppo del video musicale che per l'animazione sperimentale³⁷ è il lungometraggio d'animazione *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968). Il plot del film è scansionato da sequenze di pura visualizzazione musicale accompagnate dai brani dell'omonimo album, che funge appunto da colonna sonora. Le tecniche d'animazione surreali aiutano ad offrire un'equivalente visuale della complessa e stratificata sonorità.³⁸ Un'operazione simile, definibile come “music video espanso”, verrà ripetuta circa un decennio dopo da Alan Parker con il lungometraggio *Pink Floyd – The Wall* (1980),³⁹ che alterna sequenze live action e d'animazione, la cui colonna sonora è appunto l'album omonimo *The Wall* (1979) della rock band. Durante gli anni '60, oltre che le diverse esperienze con lo sviluppo dei videojukebox e dei film promozionali, hanno contribuito alla codificazione della forma del video musicale anche diversi show televisivi come l'americano *Ed Sullivan Show* e l'inglese *Ready Steady Go*, che ospitavano le performance delle star musicali registrate precedentemente.⁴⁰ Rilevanti sono stati anche il programma francese *Les enfants du Rock* e l'inglese *The Tube*⁴¹. Un altro programma inglese, *Top of the Pops*, è invece il primo ad avere trasmesso quello che viene generalmente considerato il primo vero e proprio video musicale,⁴² ovvero la clip realizzata nel 1975 per il singolo *Bohemian Rhapsody* della rock band inglese Queen, diretto da Lasse Hallstrom. Il video venne realizzato per essere trasmesso in sostituzione alla performance negli studios televisivi, impossibile da attuare poiché la band era in tour. Per la prima volta la clip video non prevede unicamente la semplice documentazione di una performance live, ma viene alternata a sequenze in cui si tenta di «creare un equivalente visuale della musica».⁴³ Sfruttando come spunto creativo la disposizione dei volti dei membri della band su sfondo nero nella copertina dell'album *Queen II*, essi vengono moltiplicati per rappresentare parallelamente l'eco nella canzone.⁴⁴

Qualche anno prima rispetto alla trasmissione di *Bohemian Rhapsody*, nel 1966, negli Stati Uniti il network televisivo NBC manda in onda la sitcom musicale promozionale *The Monkees*, volta a

36 Bob Neaverson, *The Beatles Movies*, Cassell, Londra, 1997, citato in B. Di Marino, *op. cit.*, p.30.

37 *Ibidem*.

38 S. Manghani, *Ivi*, p. 26.

39 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 31.

40 *Ivi*, p. 29.

41 *Ivi*, p. 30.

42 *Ivi*, p. 19.

43 *Ibidem*.

44 Michael Shore, *The Rolling Stone Book of Rock-Video*, Sidgwick & Jackson, Londra, 1985, p. 56.

promuovere l'omonima band, nata discograficamente come progetto rivale dei Beatles.⁴⁵ Attraverso queste diverse esperienze che hanno percorso differenti media con diversi risultati audiovisivi, negli anni '70 si sono già definiti e stabilizzati diversi elementi chiave dell'estetica del video musicale, tra cui l'utilizzo del surrealismo, il montaggio jump cut, l'esibizione della performance, l'utilizzo della ripetizione.⁴⁶ In seguito, nel 1980, sarà proprio uno dei membri dei *The Monkees*, Mike Nesmith, a presentare alla Warner Brothers l'idea del programma tv musicale *Pop Clips*, che diverrà poi MTV.⁴⁷

2.1.3. MTV, sviluppi tra gli anni '80-'90 e l'estetica del flusso

Come già anticipato precedentemente, la nascita dell'emittente televisiva statunitense MTV nel 1981 è il termine *post quem* da cui si può considerare ufficiale la nascita del medium del video musicale per come lo conosciamo oggi⁴⁸. MTV è il primo canale «dedicato esclusivamente alla diffusione della “musica da vedere”». ⁴⁹ Il primo videoclip trasmesso dall'emittente è *Video Killed the Radio Star* dei The Buggles, diretto da Russel Mulcahy. Sia il titolo della canzone che la clip video ribadiscono la percepita tendenza culturale della musica come sempre più slittante verso un apparato visuale.⁵⁰ Profetizzazione che si rivela errata⁵¹ per diversi motivi, considerando la datata natura della ricerca di sincronizzazione visuale e musicale, le nuove modalità di ascolto musicale (paragrafo 2.1.4.) e le riflessioni dello studioso Michel Chion, che considera essenzialmente radiofonica⁵² la natura del palinsesto di MTV (quando ancora la sua programmazione era esclusivamente dedicata ai video musicali), in cui lo spettatore può alternare la frammentaria visione delle immagini delle clip trasmesse con il parallelo svolgimento di altre attività. La frammentarietà non caratterizza però tutti i video musicali trasmessi dall'emittente, ma anzi alcuni incorporano saldamente la narratività lineare tipica del cinema classico, lasciando da parte la mera compilation di brevi clip di esibizioni live, arrivando quasi a sconfinare nel territorio del cortometraggio. Uno di questi video musicali, la cui uscita segna una tappa fondamentale per la storia di MTV, è *Thriller*, videoclip diretto nel 1983 da John Landis per l'omonimo singolo di Michael Jackson.⁵³ La collaborazione tra Landis e Jackson, che oltre alla sequenza coreografica integra sequenze narrative dialogate, sembrò aprire le porte a nuove dimensioni in termini di cosa il

45 S. Manghani, *Ivi*, p. 27.

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*.

48 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 20.

49 *Ibidem*.

50 S. Manghani, *Ivi*, p. 25.

51 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 58.

52 *Ivi*, p. 59.

53 *Ivi*, p. 20.

video musicale potesse raggiungere e conquistare.⁵⁴ Nonostante il video musicale espanso o comunque non strettamente contenuto dalla durata della canzone abbia avuto una linea di sviluppo, esempi significativi di questo formato rimangono limitati a casi sporadici (paragrafo 2.3.2). *Thriller* è il primo video musicale di cui MTV pagò il diritto di trasmissione in anteprima e di cui coprì interamente il budget (costato circa un milione di dollari, una cifra record per l'epoca),⁵⁵ e tra i primi video di artisti afroamericani a essere trasmessi dall'emittente, che generalmente tendeva a escluderli per motivi di ordine razziale, sottintesi da dichiarazioni riguardo alla considerazione del proprio target maggiore, individuato nei giovani bianchi dei quartieri suburbani.⁵⁶ In merito a questa scelta la CBS decise di intervenire direttamente, dichiarando all'emittente che non avrebbero più concesso i diritti per trasmettere i promo degli artisti sotto la loro etichetta se MTV non fosse stata disponibile a trasmettere il video musicale del brano *Billie Jean* di Michael Jackson.⁵⁷

Negli anni '90, all'apice della popolarità del genere hip hop gangsta rap, l'emittente deve fare i conti con le richieste di censurarne i video perché troppo espliciti, ritrovandosi nuovamente ad affrontare controversie nei confronti dell'audience afroamericana.⁵⁸

In questi anni MTV non si limitò semplicemente a trasmettere i video musicali ma vestì un ruolo curatoriale, di *trendsetter* e *tastemaker* tentando di raccogliere le tendenze più popolari nei video musicali considerati più "importanti" dal network, promuovendoli attivamente.⁵⁹

MTV continua a trasmettere esclusivamente video musicali circa fino al 1994, ma nel corso degli anni '90 e soprattutto poi negli anni '00 concentra la sua programmazione sui reality show, che si dimostrano più redditizi.⁶⁰ All'inizio del nuovo millennio la programmazione dei video musicali è quasi interamente spostata da MTV su canali separati interamente dedicati.⁶¹

Cosa definiva l'estetica di MTV e come questa estetica ha influenzato l'intero panorama mediale? Focalizzandosi sulla programmazione dell'emittente compresa tra gli anni '80 e la prima metà degli anni '90, ovvero quella dedicata esclusivamente alla programmazione reiterata e ininterrotta di video musicali, si possono dedurre alcuni elementi audiovisivi che hanno profondamente plasmato l'universo mediale, con ripercussioni forse visibili ancor più nella nostra realtà contemporanea, come suggerisce Vernallis.⁶² Linda Berton considera fuorviante vedere nella nascita di MTV una corrispondenza con la nascita del video musicale propriamente detto, poiché secondo lei MTV si

54 Jose Claudio Siqueira Castanheira, *Timeline Philosophy: Technological Hedonism and Formal Aspects of Film and Music Videos*, in G. Arnold, D. Cookney, K. Fairclough-isaacs, M. Goddard (a cura di), *op. cit.*, p. 215.

55 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 21.

56 *Ibidem.*

57 *Ibidem.*

58 *Ibidem.*

59 Brad Osborn, *Interpreting Music Video: Popular Music in the Post-MTV Era*, Routledge, Londra, 2021, p. 2.

60 B. Osborn, *op. cit.*, p. 3.

61 *Ibidem.*

62 C. Vernallis, *op. cit.*

limita a convogliare tendenze esistenti già da tempo.⁶³ Secondo Di Marino negare questa corrispondenza si rivelerebbe un errore:⁶⁴ MTV è la prima emittente del tutto consapevole del nuovo oggetto mediale del video musicale e della sempre più evidente necessità di un apparato visuale per la musica e soprattutto per l'immagine degli artisti.⁶⁵ Questa consapevolezza «segna un divario linguistico rispetto a tutto ciò che c'era prima»,⁶⁶ fa convergere le isolate esperienze precedenti ma soprattutto sistematizza la produzione del nuovo oggetto, determinando una nuova estetica storicamente influente per tutto l'universo mediale.⁶⁷ Di Marino individua nel “contenitore”, ovvero in MTV stessa e nella sua organizzazione, il condizionamento dell'estetica videomusicale e in generale del modo di pensare, creare e percepire i materiali audiovisivi. Tempi e modalità percettive ridotte, assieme a un pensiero sempre più frammentato, sarebbero una diretta conseguenza dell'immaginario colonizzato e modellato sul principio della ritmicità visuale e sonora di MTV⁶⁸.. MTV è un incredibile esempio di video musicale espanso il cui stile e estetica diffusi si ramificano in tutto ciò che trasmette, dalle sigle, ai promo, alla pubblicità.⁶⁹ MTV è modellata esattamente sulla forma dei videoclip che trasmette, argomenta Gianni Sibilla.⁷⁰ Il contenitore assume le forme del contenuto, vendendo all'audience giovanile non uno specifico prodotto ma un intero sistema più o meno definito⁷¹, grazie al «magma di lettering, immagini, suoni e volti».⁷² Nel suo «essere puro flusso visivo reiterato senza inizio né fine»,⁷³ la programmazione dell'emittente miscela i diversi contenuti proposti. Dopo aver concluso la visione di un video musicale, non cogliamo immediatamente se le immagini mostrate successivamente appartengano a un *idents* (loghi animati presentati con variazioni), che permettono allo spettatore di riconoscere l'identità del canale televisivo, oppure a un nuovo video musicale o a uno spot pubblicitario. Sia le intersigle che gli spot pubblicitari utilizzano la stessa comunicazione visiva del video musicale, frammentaria e immediata. Questa scelta estetica è frutto di una precisa strategia, che mira a «costringere lo spettatore a vedere per alcuni secondi il testo audiovisivo prima di rendersi conto della sua reale identità».⁷⁴ L'estetica del flusso di MTV mette in luce una sempre più sfumata e ambigua distinzione fra testo e paratesto, evidenziando «l'inseparabilità tra testi audiovisivi».⁷⁵ In

63 Linda Berton, *Videoclip. Storia del video musicale dal primo film sonoro all'era di YouTube*, Mondadori, Milano, 2007, p. 210.

64 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 22.

65 *Ibidem.*

66 *Ibidem.*

67 *Ibidem.*

68 *Ivi*, p. 33.

69 Linda Berton, *op. cit.*, p. 189.

70 Gianni Sibilla, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Rai-ERI, Roma, 1999, p. 94.

71 *Ivi*, p. 96.

72 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 33.

73 *Ivi*, p. 34.

74 *Ivi*, p. 23.

75 *Ivi*, p. 22.

questo reiterato flusso impossibile da scomporre, la musica diviene il mezzo per conferire continuità e unitarietà⁷⁶ alla carrellata di immagini appartenenti a generi diversi. «MTV rivendica un'identità [...] proteiforme che si presenta come graficamente mutevole, secondo un'estetica pop e camaleontica».⁷⁷

2.1.4. YouTube e nuove modalità di ascolto e consumo

Negli anni 2000 il medium del video musicale contemporaneamente raggiunge il suo più basso punto economico, con un taglio drastico dei budget, e riemerge come motore chiave della cultura popolare con la nascita di YouTube, divenendo il genere di video più popolare sulla piattaforma.⁷⁸

Il più importante cambiamento apportato da YouTube circa la fruizione dei video musicali è probabilmente stata la rimozione delle parallele funzioni di filtraggio e *trend setting* che i network televisivi possedevano nella distribuzione di video musicali. Grazie alla libertà in termini di pubblicazione di contenuti che il web concede ad artisti e case discografiche, il mondo dei video musicali non è più curato e monitorato dalle emittenti e dagli inserzionisti. I video musicali circolano attraverso siti web e social media in modo più democratico,⁷⁹ ampliando le possibilità di accedere alla loro visione.⁸⁰ Questa maggior democraticità circa la fruizione musicale online si è manifestata anche nell'ascesa popolare di alcuni artisti non più grazie alle case discografiche ma al numero di streaming e visualizzazioni prodotti su social media di impronta musicale come Soundcloud, Bandcamp e il più recente TikTok.⁸¹ Con l'emergere del web 2.0 («la seconda fase di sviluppo di Internet che ha permesso agli utenti di creare e scambiare informazioni, ad esempio attraverso blog e social media»)⁸² la figura dell'utente attivo nella creazione di contenuti, *prosumer*, ha preso il sopravvento. I contenuti generati da questi utenti su YouTube variano dal *vidding* (clip di diversa provenienza riarrangiate in un montaggio accompagnato da una o più canzoni), dai remix dei brani ai *mashup* (fusione di due o più brani).⁸³ Questi contenuti, tralasciando l'onnipresente spettro delle questioni connesse al copyright,⁸⁴ possono essere liberamente postati su YouTube senza alcuna prospettiva di guadagno.⁸⁵ Le stesse case discografiche ora pubblicano i video sul web, in particolare sul portale specializzato Vevo.⁸⁶

76 *Ivi*, p. 23.

77 *Ibidem*

78 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 207.

79 B. Osborn, *op. cit.*, p. 4.

80 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 11.

81 *Ivi*, p. 5.

82 Voce "Web 2.0" in <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

83 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 11.

84 *Ivi*, p. 208.

85 *Ivi*, p. 11.

86 *Ivi*, p. 13

Nel nuovo millennio e soprattutto nell'ultimo decennio, YouTube ha quindi sostituito la televisione come principale luogo di visione dei video musicali. Le visualizzazioni su YouTube sorpassano anche tutte le altre modalità di consumo musicale. La loro somma conta più della metà dei numeri prodotti dallo streaming musicale (servizi come Spotify e Apple Music) e dalla vendita di oggetti musicali fisici come cd, cassette, vinili. Lo studioso di teoria musicale Brad Osborn sembra considerare oggi avverata la "profezia" contenuta nel titolo del singolo dei The Buggles (*Video Kills The Radio Star*) che inaugurò la nascita di MTV. Dello stesso pensiero sono anche Diane Railton e Paul Watson, che considerano la relazione tra video e musica invertita, per cui il video in sé è divenuto il prodotto primario, qualcosa che ha valore in se stesso.⁸⁷ «L'mp4 è il nuovo mp3»⁸⁸ scrive Osborn, osservando uno spostamento degli incentivi finanziari nell'industria musicale, che ora dipendono molto dai product placement inseriti nei video musicali e nel numero di visualizzazioni totalizzate da essi. Questo nuovo fattore economico ribadisce il ruolo primario acquisito da YouTube, rivelando un «sismico cambiamento in cui il medium musicale dominante non è più l'audio, ma il video».⁸⁹ Di Marino intravede nella produzione del video musicale oggi la rincorsa di un nuovo obiettivo principale, la viralità, resa possibile grazie a YouTube, su cui alcuni video musicali totalizzano oltre un miliardo di visualizzazioni globali.⁹⁰ Considerando il calo delle vendite dei prodotti musicali fisici (che alcuni artisti ora non producono nemmeno), i video musicali non sono più considerabili come mezzo pubblicitario per vendere un oggetto fisico, anche perché sono divenuti per gli artisti una delle principali fonti di finanziamento assieme ai live show.⁹¹ Assegna invece un ruolo primario alla dimensione sonora Sunil Manghani, che nello spostamento del consumo musicale dagli oggetti fisici allo streaming online legge una rievocazione della dimensione radiofonica, mentre il consumo del video musicale avviene molto probabilmente in modo frammentario attraverso il web.⁹² Al di là delle possibili differenti speculazioni sulle trasformazioni che stanno avvenendo nel panorama del video musicale e non solo, questi paralleli cambiamenti tecnologici ed economici hanno fatto sorgere quello che chiaramente è un nuovo e importante momento culturale per i video musicali.⁹³ Il risorgimento del video musicale ci riporta alla questioni originarie sorte con la nascita di MTV: cos'è il video musicale e qual è il suo posto nell'universo mediale?⁹⁴

87 Diane Railton, Paul Watson, *Music Video and the Politics of Representation*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2011, p. 6.

88 B. Osborn, *op. cit.*, p. 1.

89 *Ibidem*.

90 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 40.

91 B. Osborn, *op. cit.*, p. 1.

92 S. Manghani, *Ivi*, p. 23.

93 B. Osborn, *op. cit.*, p. 1.

94 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 207.

2.2. Definizioni e questioni teorico-estetiche

Molti studiosi concordano nello stabilire come assodata la natura ambigua, ontologicamente sfuggente e multiforme del video musicale. Di Marino osserva che pur avendo alle spalle una ricca e antica linea di sviluppo, rimane un oggetto «leggero per definizione e per destino»,⁹⁵ che percorre la realtà invece che rincorrerla come fa il cinema. Secondo lo studioso, un modello che ne ha fondamentalmente formato la grammatica è il genere cinematografico del musical, che abbatte i confini tra spazio narrativo e performance musicale e coreografica, percepita dallo spettatore come «contiguo al flusso narrativo e decontestualizzabile».⁹⁶ Nel videoclip questa sequenza audiovisiva diviene autonoma e autosufficiente.⁹⁷ La sua rinascita e contemporanea popolarità è coerente e perfettamente inserita nell'«estetica ipertestuale»⁹⁸ accentuata come non mai dall'utilizzo del web, in cui i confini tra media e generi vengono frantumati e superati assieme alla logica narrativa, nell'ottica di una nuova modalità di pensiero circa l'immagine in movimento.⁹⁹ Nel video musicale immagine e suono sono destinati a un perpetuo e reciproco inseguimento, che non trova risoluzione in nessuna categorizzazione, rimbalzando in continuazione tra i poli dell'arte, dell'advertising e dell'intrattenimento.¹⁰⁰ Il video musicale è rimasto sospeso tra il suo essere mezzo dello splendore visuale del tardo capitalismo, strumento di esaltazione dell'immagine delle celebrity, e contemporaneamente, dall'altro lato, mezzo artistico che rimanda all'avant-garde filmmaking.¹⁰¹

Il video musicale appare come un medium estremamente fluido non solo nella forma e nelle possibili definizioni ma anche nella propria storia. Nel corso dei decenni, ha attraversato sviluppi tecnologici e visto cambiare la propria piattaforma principale, dalla televisione al web. Ha vissuto e tutt'ora vive un'intensa contaminazione crossmediale, in particolare con il cinema. Ha conosciuto diverse crescite e arresti finanziari, e cambiamenti circa il livello di attrazione del pubblico.¹⁰²

Secondo Vernallis è possibile fornire una definizione di ciò che il video musicale è stato tra gli anni '80 e '90, ovvero un prodotto audiovisivo realizzato dalle compagnie discografiche a scopo di vendere dischi di musica commerciale.¹⁰³ Il video musicale ha in seguito abbandonato le sue vesti commerciali come mero prodotto di MTV, in favore di una molteplice e più ambigua esistenza camaleontica, in grado di fungere da catalizzatore dei cambiamenti mediali.¹⁰⁴ Secondo Manghani i

95 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 34.

96 *Ivi*, p. 31.

97 *Ibidem*.

98 *Ivi*, p. 34.

99 *Ibidem*.

100 *Ibidem*.

101 G. Arnold, D. Cookney, K. Fairclough-isaacs, M. Goddard, *Introduction: The Persistence of the Music Video Form from MTV to Twenty-First-Century Social Media*, *op. cit.*, p. 10.

102 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 207.

103 *Ivi*, p. 11.

104 G. Arnold, D. Cookney, K. Fairclough-isaacs, M. Goddard, *Ivi*, p. 3.

video musicali sono un prodotto culturale distinto che è oggi divenuto visualmente vuoto. Al suo posto è emerso l'Internet video, come mezzo di comunicazione e sperimentazione per le generazioni più giovani, che attraverso di esso esplorano la propria identità in formazione e connessioni sociali.¹⁰⁵

L'esistenza del video musicale ha però come comune e fondamentale caratteristica intrinseca il porsi come veicolo per la performance della celebrity, strumento promozionale funzionale per lanciare, rinforzare e mantenere la "celebrity persona", presentando rinnovate estetiche, corpi e immaginari tanto velocemente quanto l'industria richiede.¹⁰⁶

Si potrebbe affermare che il video musicale è sempre stato un medium spettrale fuori dal tempo, sfuggente a una catalogazione e confinamenti precisi. Troppo ripetitivo visualmente e troppo breve per poter essere un cortometraggio, è un prodotto televisivo ma più inconsistente e marginale rispetto a programmi, show e serial, e soprattutto non è musica, ma un suo supplemento.¹⁰⁷ Dalla nascita negli anni '80 la sua produzione non è mai stata rallentata o abbandonata, presentandosi come un onnipresente prodotto culturale, di cui si può percepire l'anacronismo nella sua estetica, che presenta ancora tutti i tratti distintivi dell'essere stato creato attraverso canali di produzione ufficiali, con l'obiettivo di rappresentare un pubblico giovanile inteso e identificato in un preciso gruppo culturale a cui vendere specifici prodotti.¹⁰⁸ Nel corso degli anni sono emersi vari modelli di classificazione e interpretazione dei rapporti immagine-musica per i video musicali, esposti da Vernallis e Di Marino. Vernallis cita il musicologo Nicholas Cook, che individua tre tipi di interazione tra musica e immagini: complemento, conformazione, contrasto. Si possono applicare al video musicale, secondo Vernallis, due concetti esposti da Chion e legati tra loro, quello di "valore aggiunto", in cui il sonoro accuratamente selezionato arricchisce l'immagine fino a sembrare elemento naturale già presente antecedentemente in essa. Da questa nozione derivano le due possibili modalità entro cui suono e immagine, secondo Chion, possono entrare in relazione, ovvero in modo empatico e anempatico.¹⁰⁹ Nella prima modalità la musica partecipa coerentemente all'emotività e al ritmo delle immagini, seguendo codici culturali prestabiliti. Nella seconda modalità la musica appare slegata e distaccata da ciò che avviene visivamente, accrescendo maggiormente il "valore aggiunto", provocando un effetto straniante.¹¹⁰ Chion osserva anche delle specificità della forma del video musicale accostabili a una delle caratteristiche intrinseche del

105 Ivi, p. 17.

106 Ivi, p. 7.

107 Ivi, p. 21.

108 *Ibidem*.

109 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 209.

110 Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine al cinema*, Lindau, Torino, 2017.

cinema muto, ovvero l'immagine è slegata dalla linearità imposta dalla presenza del sonoro,¹¹¹ e ciò le permette di acquisire una profonda musicalità e ritmicità, che emergono chiaramente nelle moderne rimusicazioni, come osserva Di Marino in merito al restauro e rimusicazione che Giorgio Moroder compie di *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), le cui sequenze accompagnate da canzoni pop e synth sembrano divenire dei singoli videoclip.¹¹² Vernallis espone successivamente alcune osservazioni proposte dalla studiosa di cinema Claudia Gorbman, secondo cui la musica ricerca nuovi attributi nell'immagine.¹¹³ Parte degli studi compiuti negli anni '80 da parte di Gorbman si sono concentrati sui lavori del compositore austriaco Max Steiner e sulla definizione dei paradigmi della musica della prima generazione di compositori hollywoodiani.¹¹⁴ Secondo la studiosa, la musica, quando accompagna delle immagini, a meno che non rivesta funzioni contrappuntistiche o anempatiche, viene ascoltata non coscientemente, poiché scaturita da rumori e eventi drammatici. Inoltre, la musica assume la funzione di conferire unità e continuità al montaggio degli eventi. Vernallis propone infine alcune sue considerazioni metodologiche in merito all'analisi dei rapporti tra immagine e suono nel video musicale. Consigliava di considerare come "partner" le due istanze, dato che si alimentano una dell'altra in una relazione di compresenza, in grado di riflettere reciprocamente i propri parametri individuali come narrativa, armonia, timbro, ritmo.¹¹⁵ Proprio perché "partner", possiamo desumere che vi siano problemi di dominanza e sottomissione, passività e aggressione. Nelle relazioni musica-immagine, un medium sembra spesso spingere e guidare l'altro, ponendosi come leader.¹¹⁶ Il video musicale è un oggetto fragile e intangibile, in grado di restituire allo spettatore un «breve stato di sospesa beatitudine»,¹¹⁷ difficile da valutare nella sua totalità, esposto a continue nuove configurazioni grazie all'evoluzione delle nuove tecnologie. Può presentare caratteristiche intrinsecamente musicali come un ritmo espressivamente libero e sincopato, analogo alla musica pop.¹¹⁸ L'articolazione musicale si rivela spesso nella costruzione dei suoi segmenti, in media composti tra le sei e nove inquadrature che durano approssimativamente come la frase musicale. Anche se inizio e fine di questi segmenti non sempre combaciano con quelli della frase musicale, essi possono essere riconosciuti perché simmetrici e contenenti ripetizioni.¹¹⁹ Sia la musica pop che il video musicale presentano forme modulari leitmotiviche, costruite come celle, dipendenti da un contesto più episodico che strettamente narrativo. Trasferendosi nel cinema

111 , *Ivi*, p. 140.

112 B. Di Marino, *op. cit.*, p.195.

113 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 209.

114 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, in «Popular Music», Vol. 7, N. 3, 1988, pp. 339-342.

115 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 209.

116 *Ivi*, p. 210.

117 *Ivi*, p. 3.

118 *Ivi*, p. 211.

119 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 37.

le modalità rappresentative del video musicale possono trasportare rappresentazioni inusuali del tempo, dello spazio, della causalità narrativa, enfatizzando la texture, il colore e l'atmosfera di immagini, musica e suoni.¹²⁰ Riguardo alla segmentazione visiva delle frasi musicali, Osborn nota come spesso i video musicali rispondano visivamente alle sezioni musicali in modo leggero, soffuso, ad esempio con tenui cambi nell'impostazione della fotografia tra due differenti versi,¹²¹ che danno anche forma alla percezione dello scorrere del tempo nel video musicale.¹²² Riporta come esempio la clip diretta da Brian Grant per il singolo *I Wanna Dance With Somebody (Who Loves Me)* (1987) di Whitney Houston. Il video replica parallelamente il cambiamento del testo nei versi della seconda strofa aggiungendo delle sequenze lip sync in cui la cantante è ripresa con una acconciatura, una angolazione e uno sfondo diversi rispetto alle sequenze che accompagnano la prima strofa.¹²³

Di Marino espone molti modelli di classificazione per il video musicale proposti a partire dagli anni '80, spesso sostanzialmente simili tra loro. Uno dei primi è quello del sociologo-musicologo Simon Frith, che avvicina la suddivisione dei videoclip a quella dei generi cinematografici, identificando i generi della commedia, d'azione e concettuale, senza però fornire analisi dettagliate e specifiche di questa scelta. Romantico, moderno e post-moderno sono invece i modelli identificativi proposti da Anne Kaplan, che distingue tra plot il cui motore è una vicenda amorosa, una presa di posizione ideologica o diversamente una costruzione frammentata dal punto di vista linguistico, conflittuale. Arnold Wolfe si limita a suddividere semplicemente nelle categorie oppostive di performance e concept. J.D. Lynch e Gianni Sibilla ripartiscono entrambi il videoclip in tre tipologie identificabili come performativo, narrativo e concettuale. La prima si limita a rappresentare il gruppo o cantante che esegue la canzone, il secondo presenta appunto una storia vera e propria, una sequenza narrativa composta da eventi connessi tra di loro, mentre il videoclip concettuale presenta una più struttura associativa più che lineare, sviluppando una suggestione visiva. Di Marino nota una maggior semplicità e immediatezza nell'operare una classificazione basata sui generi musicali, «che spesso degenerano in veri e propri stereotipi».¹²⁴ Si può parlare di sfumatura del confine con la videoarte nel caso si prendano in considerazione i videoclip realizzati per la musica d'avanguardia, che a volte sfociano in veri e propri video musicali espansi, “fuori formato”, come li definisce lo studioso.¹²⁵ Osborn propone invece una sotto-categorizzazione concentrata sul video musicale narrativo, in grado di raccontare un plot sviluppato. La categorizzazione è basata sul rapporto tra

120 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 36.

121 B. Osborn, *op. cit.*, p. 16.

122 *Ivi*, p. 24.

123 *Ivi*, p. 17.

124 Bruno Di Marino, *op. cit.*, p. 44.

125 *Ivi*, p. 221.

testo e plot, e si può declinare in quattro differenti modalità: narratività esplicita, quando la storia visiva è uguale a quella del testo, narratività complementare, quando la storia visiva non segue esattamente il testo ma ne può trasportare degli elementi, e narratività conflittuale, quando la storia visuale sembra svilupparsi in opposizione o indifferentemente al testo. Osborn aggiunge poi la categorizzazione di video musicali intertestuali, ovvero che entrano in rapporto con altri media, come nel caso della parodia.¹²⁶

Di Marino individua nella «circolarità, legata alla reiterazione di un'inquadratura o di una sequenza»¹²⁷ la figura principale o specifica che determina strutturalmente la forma del video musicale. Ciò è una condizione obbligata dall'organizzazione del brano musicale, scandito dalla ripetizione fissa, con possibili variazioni, del ritornello. Per questo motivo i videoclip concettuali e performativi, «fondati su una concatenazione e ripetizione di immagini o di movimenti»,¹²⁸ si rivelano la forma più adatta e funzionale all'universo audiovisivo del videoclip, poiché la loro conformazione è quella che più si avvicina a parametri puramente musicali.

Di Marino propone di andare oltre alla ovvia definizione del video musicale come esemplare prodotto del postmoderno e considerarlo, con «un'ipotesi filosoficamente suggestiva»¹²⁹ come «barocco». Barocco poiché contiene in sé un climax delle diverse arti spaziali e temporali. La forma del video musicale è in grado di convergere e miscelare le più diverse discipline, secondo Di Marino, con un grado maggiore rispetto a qualsiasi altra espressione artistica.¹³⁰ Nel video musicale troviamo in un rapporto di contiguità «narrazione filmica, performance coreografica, linguaggio pubblicitario, costruzione architettonico-scenografica, elementi desunti dalla moda, dalle arti visive etc».¹³¹ La sfocatura dei confini e la fusione non riguardano unicamente i rapporti tra le discipline artistiche o il testo del videoclip in se stesso ma interessano da vicino l'intero ecosistema audiovisivo in cui il videoclip è prodotto. La «debole separazione tra una forma e l'altra»¹³² richiama inevitabilmente l'estetica del flusso del palinsesto di MTV, da cui sembra essersi originato il nostro fluido e frammentato rapporto con i media, modellato dall'estetica del *glance* (traducibile come «occhiata rapida»). Quest'estetica rende più fluide le relazioni tra immagini, suoni e forme.¹³³ Di Marino sottolinea esplicitamente come l'estetica del *glance* sia stata codificata e supportata dai codici visivi e dal linguaggio sia del video musicale che del network che lo ha reso popolare, che hanno «contribuito alla nascita degli ipermedia e anticipato percettivamente la fruizione dei

126 B. Osborn, *op. cit.*, p. 68.

127 B. Di Marino, *op.cit.*, p. 46.

128 *Ibidem.*

129 *Ivi*, p. 49.

130 *Ibidem.*

131 *Ibidem.*

132 *Ibidem*

133 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 41.

contenuti audiovisivi mediante la Rete».¹³⁴ Su questa considerazione della realtà mediale contemporanea concorda anche Angela Ndalians, che sottolinea lo stile visivo superficiale spiccato e l'iper-autoreferenzialità dei media contemporanei come caratteristiche neobarocche.¹³⁵ Il nostro rapporto con i media è sempre più basato su piccole unità, diversi frammenti di diversa origine che immagazziniamo nella nostra memoria ponendoli in un rapporto crossmediale, in cui uno rimanda al ricordo dell'altro. Vernallis riporta come esempio la soundtrack del trailer di *Inception* (Christopher Nolan, 2009), il cui registro basso dei corni ricompare in innumerevoli altri trailer e clip amatoriali su YouTube.¹³⁶ I media si influenzano esasperatamente, creando interferenze, sfumature, e un ammorbidimento dei confini mai visto prima.¹³⁷ Questa concatenazione di associazioni tra sviluppi tecnologici e estetici può trovare un'interpretazione in relazione con fattori socioeconomici e culturali come il flusso di capitale, la velocizzazione del lavoro.¹³⁸ Alcuni studi hanno dimostrato come queste nuove pratiche medialità abbiano trasformato anche i nostri modi di pensare, provare emozioni e sognare.¹³⁹ Sommersi e circondati da così tanto materiale audiovisivo, a un certo livello intuitivo siamo alla ricerca di un ritmo che lo coordini e sincronizzi,¹⁴⁰ rilevabile appunto nella musica, come già teorizzava Gorbman in merito alla colonna sonora della Hollywood degli anni '30. Vernallis individua come probabile motore originario di questa tendenza anche la cultura iPod, che espande la musica in quasi ogni ambiente. Abbiamo sviluppato un'aspettativa circa un accompagnamento musicale che accompagni e si incorpori nelle nostre vite. Da questo contesto potremmo aver assorbito modalità per musicalizzare la nostra esperienza quotidiana, inglobata da una bolla sonora.¹⁴¹ Ritornando all'estetica dell'occhiata rapida, Vernallis evidenzia come si siano rivelate esatte, al di là di possibili giudizi morali, le polemiche di molti critici cinematografici durante gli anni '90, che lamentavano la presenza sempre più invadente di questa estetica ricondotta alla popolarità del video musicale, visibile in un sempre più progressivo abbandono dello sguardo analitico e durevole in favore di un montaggio frenetico.¹⁴²

2.3. Intersezioni e influenze con il cinema

2.3.1. Il montaggio verticale

134 *Ivi*, p. 24.

135 *Ivi*, p. 27.

136 *Ivi*, p. 13.

137 *Ivi*, p. 3.

138 *Ivi*, p. 6.

139 *Ivi*, p. 7.

140 *Ibidem*.

141 *Ivi*, p. 73.

142 *Ivi*, p. 34.

Prima di parlare delle reciproche influenze e interferenze tra il medium del videoclip e il medium del cinema è doveroso riflettere sui ruoli e rapporti che la musica ha esercitato nel cinema, molto prima della nascita del videoclip classicamente inteso. La storia della musica per film è estremamente diversificata. All'inizio limitata ad accompagnamento improvvisato al pianoforte nella sale, nel tempo acquisisce sempre più considerazione con componimenti *ad hoc* per le produzioni cinematografiche più importanti o più frequentemente con compilazioni di brani da repertorio stilate specificamente per ogni film. In particolare le compilazioni si appoggiano su quelli che divengono veri e propri stereotipi, ovvero associazioni di determinati brani con determinate situazioni filmiche. I componimenti *ad hoc* dell'epoca del muto spesso coinvolgono celebri compositori d'orchestra appartenenti alle avanguardie musicali del primo '900, che non raramente si scontrano artisticamente con i registi, anche per via di uno status artistico del cinema non ancora ufficialmente riconosciuto. Prima dell'imposizione del sonoro, la musica per film vive condizioni estremamente precarie. Molti spartiti di compilazioni e composizioni *ad hoc* vengono nel tempo perduti, dato che non avevano modo di legarsi fisicamente alla pellicola come avviene per il film sonoro con i sistemi Vitaphone o Movietone. Ma soprattutto nel caso della composizioni *ad hoc*, le esecuzioni dal vivo soffrivano delle differenti condizioni delle sale, a seconda che fossero in importanti centri cittadini o nelle periferie, e delle diverse capacità delle orchestre e dei singoli musicisti. Spesso una composizione orchestrale si ritrovava a essere ridotta a uno o pochi strumenti per questioni economiche o di attrezzatura delle sale. Il pubblico si ritrovava quindi a sentire spesso qualcosa di diverso rispetto a quello che originariamente era stato concepito dal compositore dell'accompagnamento.¹⁴³ Con l'imposizione del sonoro *sound on disc*, in cui il sonoro è registrato a parte su dischi sincronizzati alla pellicola e successivamente *sound on film*, che prevede la componente sonora stampata direttamente su pellicola, la condizione precaria della musica svanisce. Parallelamente all'affermazione di una musica ora strettamente e fisicamente legata al film, si sviluppa in alcuni casi, come nel cinema di Robert Bresson, un rifiuto di essa, a cui viene attribuito un «potere deformante, mistificatorio, “dopante”»¹⁴⁴ su ciò che è l'esperienza audiovisiva dello spettatore. Rifiuto totale che rimane però una pratica rara, a conferma del ruolo emotivo ed espressivo che la musica ha nei confronti dell'immagine e nel rapporto tra essa e lo spettatore.¹⁴⁵

Totalmente opposte al rifiuto sono le intenzioni del regista e teorico del cinema russo Sergej Ejzenstejn, che tenta di definire con approccio “scientifico” «i diversi gradi di connessione che musica e immagini possono stabilire fra loro».¹⁴⁶ Ejzenstejn teorizza e propone il metodo di quello

143 Roberto Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia, 2010.

144 Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2008.

145 *Ibidem*.

146 Manlio Piva, *Il "montaggio verticale" audiovisivo: analisi sequenza Alexandr Nevskij*, in <https://coccodrilloluminoso.blogspot.com/>

che lui definisce “montaggio verticale”, esposto tramite l’analisi di una sequenza del suo penultimo film diretto, *Alexandr Nevskij* (1938).¹⁴⁷ L’analisi della scena della battaglia sul lago ghiacciato proposta del regista nel saggio dedicato al montaggio, indaga i rapporti fra immagine e musica secondo una modalità applicabile potenzialmente a ogni forma audiovisiva.

Ejzenstejn non osserva sostanziali cambiamenti nella pratica del montaggio di fronte al passaggio dal film muto a quello sonoro, e ritiene che la sua teorizzazione si possa applicare ugualmente ad entrambi. Questo perché non ritiene vi siano differenze tra un montaggio puramente visivo e uno che pone in relazione immagine visiva ed elementi sonori, poiché entrambi ambiscono ad una creazione unitaria e coerente. Per Ejzenstejn, la questione centrale che necessita di trovare una soluzione è individuare «un criterio di comparabilità tale da relazionare un pezzo di musica e un pezzo di rappresentazione».¹⁴⁸ Criterio di comparabilità che permette una combinazione simultanea, “in verticale”, delle immagini e della musica, relazionate con un rigore paragonabile alla messa in relazione delle immagini nel montaggio narrativo e quello delle frasi musicali in un tema.

Alla partitura musicale si aggiunge «un ulteriore pentagramma: quello delle inquadrature che procedono l’una dopo l’altra conformandosi plasticamente al movimento della musica e viceversa».¹⁴⁹ Il montaggio diviene “polifonico”, in cui immagini e musica procedono all’unisono.¹⁵⁰ Secondo Ejzenstejn, il concetto di legge costruttiva, intesa come un determinato processo e ritmo formativo che coinvolgono sia le immagini che la musica, è ciò che sta alla base della comparazione e unificazione tra le due. È necessario cogliere la traccia di un movimento in un determinato brano musicale, e utilizzare la sua linea o forma come base per la costruzione plastica delle immagini. Nell’analisi della sequenza sul lago, il regista individua le diverse corrispondenze verticali che in un unico gesto collegano musica e rappresentazione visiva.¹⁵¹ La sequenza, composta da 12 inquadrature fisse, è posta centralmente a livello temporale nel film e vede «Aleksandr sulla Roccia del Corvo e l’esercito russo ai suoi piedi, sulle rive del lago Čudskoe gelato, che scrutano attentamente l’orizzonte in attesa dell’offensiva del nemico».¹⁵² Il testo è accompagnato dalle immagini del film, dello spartito e di una rappresentazione grafica lineare per ogni inquadratura, estrapolata dalla musica e base della costruzione plastica delle immagini.

Con questa teorizzazione, Ejzenstejn coglie e applica *ante-litteram* nel suo cinema i principi alla base del rapporto immagine-musica tipici del videoclip, ovvero l’alleggerimento del confine che separa e differenzia le due istanze, il reciproco inseguimento e ricerca di corrispondenze.

147 Sergej Ejzenstejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986.

148 *Ibidem*.

149 *Ibidem*.

150 M. Piva, *Ivi*, in <https://coccodrilloluminoso.blogspot.com/>

151 *Ibidem*.

152 S. Ejzenstejn, *Ivi*.

2.3.2. New Digital Cinema e estetica intensificata

Vernallis si sofferma ampiamente sulle caratteristiche del nuovo cinema digitale del nostro millennio e su quanto la sua forma sia stata fondamentale influenzata dal medium del video musicale. In realtà, esempi di cinema chiaramente ispirati e influenzati dalla forma del medium sono riscontrabili già dagli anni '80, con *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983), per stessa dichiarazione del regista debitore del linguaggio MTV,¹⁵³ *Body Double* (Brian De Palma, 1984) in cui la narrazione cinematografica viene sospesa per circa 2 minuti mentre il protagonista sembra trovarsi letteralmente all'interno di un videoclip¹⁵⁴ e negli anni '90 con il montaggio frenetico di *JFK* (Oliver Stone, 1991) e *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994). Esempio più lampante di film influenzato dall'estetica videoclip negli anni '90 è *Lola corre* (Tom Tykwer, 1998) «caratterizzato da un massiccio utilizzo della musica, tagli particolari di inquadrature, deformazioni cromatiche, ripetizioni di sequenze, accelerazioni di immagini, uso di tecniche di animazione».¹⁵⁵

Vernallis considera l'analisi del video musicale il fulcro per comprendere meglio la realtà contemporanea dei media e la loro fluida e reciproca influenza. Ma soprattutto il video musicale, assieme allo sviluppo delle nuove tecnologie digitali, ha dato vita e forma a una trasformazione stilistica, un "nuovo stile intensificato" che ha plasmato l'universo mediale e in particolare il cinema, le cui funzionalità visive e sonore vengono riconfigurate e accelerate.¹⁵⁶ Il video musicale ha contribuito al contemporaneo approccio audiovisivo decretando nuovi rapporti tra immagini e musica, nel tempo assorbiti dal pubblico. Vernallis pone l'accento sulla natura sperimentale del lavoro di registi e montatori nel campo del videoclip, divenuto una vera e propria officina meno controllata e conforme a codici fissi rispetto al cinema e allo spot pubblicitario,¹⁵⁷ che hanno incontestabilmente contribuito all'evoluzione e configurazione dei nuovi legami audiovisivi.¹⁵⁸ In particolare negli anni '90, molti registi e montatori sono poi usciti dalla nicchia del video musicale, lavorando nel cinema e trasferendo in esso queste sperimentazioni,¹⁵⁹ ponendo le basi per lo sviluppo del cinema post-classico, aggiornato sulle nuove tecnologie e le nuove relazioni audiovisive.¹⁶⁰ Lavorare nella produzione di video musicali era un terreno di prova in toto: il regista poteva essere responsabile di tutte le fasi della produzione, dalla concezione, al casting, alla ricerca

153 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 33.

154 *Ivi*, p. 185.

155 *Ivi*, p. 32.

156 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 4.

157 *Ivi*, p. 5.

158 *Ibidem*.

159 *Ibidem*.

160 *Ibidem*.

delle location e dei props, al montaggio.¹⁶¹ Vernallis sottolinea come la soundtrack cinematografica sia divenuta totalmente “musicalizzata”, in cui suoni e dialoghi sono amalgamati parallelamente con la musica, fino a divenire parte di vere e proprie frasi musicali. I valori sonori possono assumere il ruolo guida nel film a discapito di quelli visivi, compattando e conferendo unità a immagini sempre più veloci e flessibili, scandite ritmicamente.¹⁶² Inoltre, il suonocentrismo dell’immagine le permette maggiormente di distaccarsi ad esempio dalla codificazione del campo-controcampo, o dalla regola dei 30 e 180 gradi. La percezione frammentaria prodotta dallo scardinamento di queste regole viene “riempita” e risolta dal suono e dalla musica.¹⁶³ Vernallis osserva nel cinema tra il 2000 e il 2007 degli orizzonti aperti che vertono alla ricerca costante dell’effetto sorpresa, aiutato dall’utilizzo del DI (digital intermediate, digitalizzazione dell’immagine che consente il controllo su tutti i suoi pixel), della CGI e lo sviluppo progressivo della qualità HD digitale. Questo fattore sorpresa concesso dallo sviluppo della tecnologia digitale secondo Vernallis segna uno scarto definitivo con il passato classico hollywoodiano.¹⁶⁴

Per quanto riguarda le diverse posizioni in merito alla definizione di cosa sia il cinema post classico e quali siano le sue caratteristiche, Vernallis fornisce le considerazioni di diversi studiosi.

David Bordwell individua nel sistema di editing video non lineare Avid e nell’utilizzo del video assist (monitor che visualizza in tempo reale ciò che la mdp riprende) alcuni degli esempi possibili che testimoniano come le nuove tecnologie e pratiche di produzione abbiano generato una nuova estetica “intensificata” nel cinema, seppur in continuità con il passato.¹⁶⁵ Bordwell considera le strutture narrative classiche sopravvissute con delle variazioni minori, avvolte da un nuovo stile in superficie, che definisce come “continuità intensificata”, la quale si esprime ad esempio attraverso l’utilizzo di lunghezze focali ai poli opposti, il frequente utilizzo di inquadrature ravvicinate, e diversi e più elaborati movimenti di camera, e soprattutto il montaggio rapido, che sembra arrivare a condividere la struttura emotiva del pensiero.¹⁶⁶ Vernallis concorda con Bordwell nell’assegnare allo sviluppo di nuovi software di montaggio digitale multitraccia che integrano parallelamente il canale immagine e quello audio un ruolo fondamentale nello sviluppo di questa nuova estetica. Con il montaggio digitale i filmmaker hanno maggior controllo su ogni aspetto dell’immagine, del sonoro e della loro relazione, potendo sempre cambiare le loro proprietà e texture. Dato che entrambi i valori audio e video possono essere modulati contemporaneamente e fluidamente con i software

161 *Ivi*, p. 70.

162 *Ibidem*.

163 *Ivi*, p. 69.

164 *Ivi*, p. 7.

165 David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkely, 2006.

166 C. Vernallis, *Ivi*, p. 7.

digitali, visualizzati entrambi in modo simile, ciò influisce chiaramente sui modi di pensare e porre in relazione i due.¹⁶⁷ Vernallis pone l'accento sul fatto che le caratteristiche del cinema post classico individuate da Bordwell siano già state utilizzate molti anni prima nel videoclip, poiché pongono in evidenza e riflettono il flusso musicale: liberi movimenti della mdp, blocchi di immagini scanditi che evidenziano la struttura della canzone e la sua divisione in sezioni, colori intensi che pongono in luce i valori armonici, ricorrenza di motif visuali che accompagnano quelli musicali.¹⁶⁸ Inoltre Vernallis non concorda con l'identificare lo stile post-classico come una mera veste superficiale ma considera le sue modalità come profondamente permeative di tutta la struttura cinematografica. La narrazione tradizionalmente scandita in 5 atti viene sovrascritta da formati musicali.¹⁶⁹ I film con questo stile seguono un sviluppo visivo accostabile a quello delle varie sezioni musicali. Un effetto di ciò è che resistono alla memoria: il ricordo della forma totale del film si sfoca e ne rimangono istanti isolati, piccoli punti attraversati freneticamente da alcune immagini.¹⁷⁰ Una riflessione accostabile a questa viene avanzata da Lev Manovich, che considera la narratività tradizionale soppiantata dalla "struttura database", ciò dato dall'influenza della nostra esperienza con l'utilizzo del computer.¹⁷¹ La linearità della narrazione è opposta al modo di costruire conoscenza attraverso i database, quindi identificando il software come il propulsore della società contemporanea, Manovich considera l'esperienza audiovisuale non più contenibile in modelli narrativi e interpretativi derivati dalla letteratura.¹⁷² Eleftheria Thanouli considera lo scarto del cinema post-classico con quello antecedente individuabile nelle modalità narrative: i personaggi rincorrono diversi obiettivi, quindi la storia si suddivide in più sottotrame intrecciate, in cui il realismo è ipermediato dalla continuità intensificata.¹⁷³ Vernallis definisce questa struttura narrativa ad "arcipelago",¹⁷⁴ costituita da una trama suddivisa in nuclei piuttosto che dispiegata linearmente. Vernallis nomina come esempi più significativi di cinema post-classico *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001), *Breaking News* (Johnnie To, 2004), *Yuva* (Mani Ratnam, 2004), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), *Day Watch* (Timur Bekmambetov, 2006), *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007), *Hot Fuzz* (Edgar Wright, 2007) e *Sucker Punch* (Zack Snyder, 2011). In particolare quest'ultimo viene sottolineato come esempio lampante non solo di cinema post-classico ma anche di cinema chiaramente debitore nei confronti del medium del video musicale. Presenta 5 livelli narrativi (2 potenzialmente reali e 3 del tutto immaginari) che si rivelano

167 Ivi, p. 5.

168 Ivi, p. 36.

169 Ivi, p. 34.

170 Ivi, p. 39.

171 Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, MIT Press, Cambridge, 2001.

172 J. C. S. Castanheira, Ivi, p. 219.

173 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 7.

174 Ivi, p. 26.

contraddittori. Il film si conclude in modo non risolutivo e non esplicativo, spingendoci a un potenziale *rewatch*, come potrebbe accadere con un video musicale. Le chiavi di lettura del film sono probabilmente racchiuse nella colonna sonora e nel suo rapporto con le immagini. *Sucker Punch* esibisce tendenze post classiche in sequenze che audiovisivamente rimandano alla forma del video musicale, ad esempio quando la protagonista si trasforma e passa da un ambiente all'altro senza soluzione di continuità al ritmo di *Where is my mind* (1988) dei Pixies.

A *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* Vernallis dedica un intero capitolo in cui indaga le sue modalità narrative e di organizzazione visuale derivanti dal medium del video musicale. La principale peculiarità stilistica del film è individuabile appunto nello schema complesso utilizzato per organizzare elementi narrativi e non narrativi. Ci sono determinati gruppi di immagini, suoni e situazioni, dei veri e propri leitmotiv, che sono ripetuti nel corso del film, inseriti con modalità che potrebbero apparire autonome e arbitrarie (e ciò potrebbe rimandare alle riflessioni di Manovich sull'emergente modalità di *database narrative* organizzato a nuclei e non lineare). Alcuni di questi elementi visivi sono volti che appaiono cancellati, aeroplani, disegni e pupazzi di scheletri. Dispersi lungo la narrazione tendono a renderla vaga, sfumata, in alcuni tratti incomprensibile. Esattamente come gli elementi visuali, anche i suoni sono usati come particelle slegate da una precedente diegesi.¹⁷⁵ Immagini e suoni vengono frantumati nella loro più piccola unità possibile, rendendoli interscambiabili, cancellando le differenze della loro specificità in una nuova espansione del linguaggio cinematografico, secondo Vernallis, condotta in termini genuinamente musicali.¹⁷⁶

Non è un caso che sia Snyder che Gondry abbiano avuto una precedente esperienza come registi di video musicali. Dalla fine degli anni '80 ad oggi Snyder ha diretto 9 video musicali per diversi artisti. L'ultimo lavoro, la clip del singolo *Desolation Row* della band alternative rock My Chemical Romance, cover dell'omonima canzone di Bob Dylan (1965), risale al 2009, dopo circa un decennio di inattività in questo campo da parte del regista. Maggiormente diversificato e sicuramente più quantitativamente abbondante è il lavoro di Gondry, che conta quasi 100 video musicali diretti dagli anni '80 a oggi. Al contrario di Snyder il regista francese non ha mai interrotto la sua attività con questo medium. Nel corso degli anni stabilisce un sodalizio con diversi artisti di cui realizza molte clip, tra cui Björk, The Chemical Brothers, The White Stripes, Beck. Tra i suoi lavori più popolari vi è la clip diretta per il singolo *Mad World* (2004) di Gary Jules, cover dell'omonimo singolo dei Tears For Fears (1982) utilizzata come soundtrack principale del film *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001). L'apprendimento diversificato del fare cinema che può derivare dall'aver lavorato nella

175 J. C. S. Castanheira, *Ivi*, p. 223.

176 *Ivi*, p. 224.

nicchia produttiva dei video musicali, porta ad avere a che fare con la musica non solo come accessorio secondario ma come parte fondamentale di un discorso che non è più solo visuale.¹⁷⁷

L'esperienza e l'assorbimento della forma del video musicale da parte del pubblico ha insegnato una nuova modalità aspettativa nei confronti della narrazione, che partecipa costantemente e attivamente ai cambiamenti dello strato visuale, che si connettono progressivamente alla riemersione del materiale musicale.¹⁷⁸ Lo spettatore si ritrova immerso in un circoscritto spazio di presente continuo sostenuto dall'estetica dell'occhiata rapida, travolto dal continuo e flessibile flusso di materiali audiovisivi.¹⁷⁹

2.3.3. Prelievi e espansione del medium e contesto del web

Prima che il cinema iniziasse ad assorbire le forme e l'estetica del video musicale, grazie al trasferimento definitivo o meno di registi e montatori dal primo al secondo ambiente, il video musicale per primo è stato profondamente debitore verso il cinema.

Il videoclip, scrive Di Marino, «è come se inglobasse dentro di sé un ipotetico film, o almeno ne sintetizzasse le sequenze più significative».¹⁸⁰ Le clip di *Billie Jean* (1983) diretto da Steve Barron e *Thriller* (1983) di John Landis, pur mantenendo inalterate le specificità dell'essere video musicali, presentano chiari segni debitori nei confronti del musical, il secondo in particolare sconfinava quasi nel territorio del cortometraggio. Il video attinge a piene mani dal genere horror e Landis compie un'autocitazione diretta del suo lungometraggio *Un lupo mannaro americano a Londra* (1981). Non di rado nel corso degli anni '80 e '90 alcuni importanti registi di cinema approdano nel territorio del videoclip, spesso in collaborazione con Jackson, come Martin Scorsese, che dirige il clip di *Bad* (1987). Sempre Landis tornerà a collaborare con Jackson per il clip di *Black or White* (1991). Gus Van Sant dirigerà *Fame '90* (1990) per Bowie, Spike Lee *My Name is Prince* (1992) di Prince e *They Don't Care About Us* (1996), James Cameron *You Could Be Mine* (1998) dei Guns N' Roses.¹⁸¹ Il videoclip, proprio perché costituito da un'estetica frammentaria, è sostenuto spesso per sua natura dalla citazione, dalla presa in prestito, dall'atto di prelievo e assorbimento di altri testi, nutrendosi della loro sedimentazione.¹⁸² Mediante diverse forme e modalità, queste rielaborazioni e inserzioni, spesso quando sono di carattere cinematografico, divengono il nucleo centrale del video musicale stesso, in particolare quando presenta un modello narrativo.¹⁸³ Una sequenza cinematografica può

177 Ivi, p. 218.

178 C. Vernallis, *op. cit.*, p. 38.

179 Ivi, p. 39-41.

180 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 32.

181 Ivi, p. 187.

182 Ivi, p. 191.

183 *Ibidem*.

essere prelevata e mostrata direttamente nel video musicale, frequentemente attraverso un dispositivo come la televisione. Oppure, la citazione di uno o più film può essere sottoposta a un processo di «ricreazione, reinterpretazione, riduzione, e parodia».¹⁸⁴ Uno degli esempi più famosi circa questa modalità è indubbiamente il clip di *Material Girl* (1985) di Madonna, diretto da Mary Lambert, tributo al film *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953). Un esempio più recente è il clip di *Fancy* (2014) di Iggy Azalea, diretto da Director X (nome d'arte di Julien Christian Lutz) che presenta la messa in scena di alcune sequenze del film *Clueless* (Amy Heckerling, 1995).¹⁸⁵ Un videoclip può anche avere scopo promozionale nei confronti di un film, spesso mostrandone direttamente le sequenze, quando una canzone ne è elemento portante della colonna sonora. Alcuni esempi di questo tipo sono il clip di *My Heart Will Go On*, di Celine Dion, colonna sonora del film *Titanic* (James Cameron, 1997), o il più recente clip della canzone *Shallow*, cantata da Lady Gaga e Bradley Cooper, parte della colonna sonora di *A Star is Born* (Bradley Cooper, 2018).

Maggiore è l'approccio volto a comprendere una vera e propria struttura narrativa, più i video musicali si dilatano inglobando sequenze di prologo, epilogo o extramusicali, spesso comprendenti dialoghi. Gli ibridi generati da questa espansione verso la dimensione del cinema sono difficili da classificare e definire, molto più del classico videoclip che si limita a seguire la durata della canzone senza eccedere. Esempi di questo tipo sono sempre esistiti, rilevabili fin dagli anni '80 e prodotti anche in tempi più recenti. Uno dei primi è il clip *Jazzin for Blue Jean* (1984) diretto da Julien Temple per Bowie, della durata di circa 20 minuti. Il primato per maggior numero di videoclip espansi prodotti va a Michael Jackson, con i lunghi clip *Bad* (1987), 18 minuti, *Smooth Criminal* (1988), 10 minuti, entrambi diretti da Colin Chilvers. *Michael Jackson Ghosts* (1996) diretto da Stan Winston, con i suoi 38 minuti concepiti per la proiezione nelle sale, è considerato il videoclip più lungo della storia.¹⁸⁶ Esempio più recente di videoclip espanso, dalla durata di circa 13 minuti, è *Hurricane* (2010) diretto da Bartholomew Cubbins, dei *30 Seconds to Mars*.¹⁸⁷ Per via della censura a cui è stato sottoposto da parte dei network televisivi a causa di alcune scene erotiche, questo clip ha trovato una più conforme piattaforma in YouTube, dove ad oggi conta circa 3 milioni di visualizzazioni. Il clip è suddiviso in 3 capitoli che seguono il percorso di diversi personaggi in una New York onirica e surreale, con palesi contaminazioni dall'immaginario di Matthew Barney e David Lynch.¹⁸⁸ Esempio più recente è l'album visuale *Lemonade* (2016) di Beyoncé,¹⁸⁹ dalla durata di circa un'ora, diretto dalla stessa cantante assieme ad altri registi molto

184 Ivi, p. 193.

185 Chanel Parks, *Iggy Azalea Gets 'Fancy' For Clueless-Inspired Music Video*, in <https://www.huffpost.com/>

186 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 218.

187 Ivi, p. 220.

188 Ivi, p. 221.

189 Ivi, p. 56.

importanti per la storia del video musicale tra cui Mark Romanek e Jonas Åkerlund. Mark Romanek ha diretto diversi video per i Nine Inch Nails, tra cui il celebre *Closer* (1994), per Bowie, Lenny Kravitz, Madonna e altri. Tra gli ultimi video musicali più popolari diretti da Romanek troviamo la clip di *Shake It Off* (2014) di Taylor Swift e *Rescue Me* (2018) dei Thirty Seconds to Mars.

Romanek ha anche diretto alcuni lungometraggi, tra cui i criticamente acclamati *One Hour Photo* (2002) e *Never Let Me Go* (2010). Jonas Åkerlund, oltre che con pop star, ha collaborato anche con artisti metal e punk come Iggy Pop, Metallica, Ozzie Ousborne, Rammstein. Anche Åkerlund ha realizzato diversi lungometraggi, sia di fiction, tra cui *Spun* (2002), *Lords of Chaos* (2018), *Polar* (2019), che film-concerto come *Madonna: I'm Going to Tell You a Secret* (2005), *Taylor Swift: The 1989 World Tour Live* (2015).

Nello stesso anno dell'uscita di *Lemonade*, durante il solstizio d'estate, la band *Sigur Ros* trasmette per 24 ore in streaming un viaggio in macchina lungo la costa dell'Islanda. Queste immagini diventano i videoclip delle canzoni dell'album *Route One*.¹⁹⁰ Il web non è solo piattaforma ora privilegiata per questo tipo di prodotti ma medium "profondo"¹⁹¹ che ne ha formato e influenzato l'esistenza.¹⁹² Internet, che coinvolge i suoi utenti molto oltre la durata tipica di altri medium come un film, un episodio di una serie tv, uno spot, sta aiutando a emergere una nuova forma narrativa, più immersiva e coinvolgente.¹⁹³

190 *Ivi*, p. 41.

191 Frank Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Codice Edizioni, Torino 2013, p. 13.

192 B. Di Marino, *op. cit.*, p. 221.

193 *Ivi*, p. 222.

3. NWR: traiettorie del cinema di Nicolas Winding Refn

3.1. Refn e il videoclip: considerazioni critiche

Il regista danese Nicolas Winding Refn non viene mai menzionato da Di Marino, Vernallis o dagli autori di *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media* come importante figura il cui lavoro testimonia una oggi sempre più frequente intersezione tra la forma del videoclip e quella del cinema. Nelle monografie a lui dedicate di Justin Vicari e Federico Tadolini i riferimenti a un'eventuale influenza dell'estetica del videoclip sono praticamente assenti, anche se Vicari propone riflessioni molto simili a quelle di Di Marino e Vernallis, identificando nelle nuove modalità di produzione del cinema contemporaneo (compreso quello di Refn) il peso dei nuovi fluidi sistemi di consumo mediale forniti da internet. Vicari però si limita a osservare semplicemente una maggior spontaneità nel fare cinema fornita dalla comunicazione immediata resa possibile dalla tecnologia contemporanea, che consente un'organizzazione più orizzontale e meno rigida di ogni fase della lavorazione nella produzione, incrementando e facilitando l'emergere di film indipendenti.¹⁹⁴ Il film che consacra a Hollywood e consegna a Refn la Palma d'Oro a Cannes nel 2011 come miglior regia, *Drive* (2011), è appunto stato realizzato seguendo una modalità totalmente indipendente e del tutto svincolata dalle interferenze delle case di produzione hollywoodiane,¹⁹⁵ consentendo al regista e all'attore protagonista Ryan Gosling il totale controllo sul film. Vicari, nella prefazione e capitolo introduttivo della sua monografia, approfondisce diverse suggestioni tematiche rilevabili nella filmografia di Refn, che secondo l'autore testimonierebbero nuove necessità e ossessioni individuabili nell'immaginario occidentale. Queste osservazioni relative ai contenuti si possono legare o interpretare parallelamente alle scelte stilistiche ed estetiche del regista, che in alcuni casi si vedono assegnare esplicitamente se non categoricamente attributi del videoclip o della videoarte. È doveroso sottolineare che Refn ha realizzato un solo videoclip musicale in tutta la sua carriera, ovvero il clip per la canzone *Psycho Power* (1999) della band danese Bleeder. Ha preso parte anche alla realizzazione di due spot pubblicitari per brand di lusso, Gucci e Hennessy.

Riferimenti espliciti all'influenza dell'estetica videoclip nei lavori del regista sono contenuti nell'editoriale di Claudio Bartolini che introduce il quarto numero della serie di saggi *Inland. Quaderni di cinema* edita da Bietti. «Nicolas Winding Refn [...] più di altri, oggi ha qualcosa da dire [...] offrendo testi complessi capaci di racchiudere al loro interno [...] divagazioni nel videoclip e spaccati di videoarte»¹⁹⁶. Altre considerazioni vengono fornite nel breve articolo di

194 Justin Vicari, *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art – A Critical Study of the Film*, McFarland, North Carolina, 2014, pp. 4-5.

195 *Ivi*, p. 180.

196 Claudio Bartolini, *Editoriale*, in «*Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn*», p. 2.

Leonardo Gregorio, sempre edito nella collana di saggi *Inland*, dedicato all'utilizzo della musica nel cinema di Refn. Gregorio ritiene il regista danese perfettamente consapevole dell'universo e immaginario audiovisivo contemporaneo nel web, «continuamente ridefinito e frammentato, espanso»¹⁹⁷, in cui il cinema è solo una delle tante fonti le cui immagini vengono continuamente riciclate, riproposte e diffuse.¹⁹⁸ Come osservato anche da Osborn, Gregorio riporta le parole di Marco Testoni che individua nell'ascolto musicale contemporaneo la forte necessità di un apparato visivo che la accompagni, un «ascolto visualizzato»¹⁹⁹, determinato dalla popolarità delle piattaforme social media e YouTube, che hanno riconfigurato una nuova linfa vitale nella figura del videomaker.²⁰⁰ Refn è visto quindi come non solo perfettamente a proprio agio ma estremamente consapevole e criticamente lucido nei confronti di «una nuova definizione del gusto e dell'estetica»²⁰¹ cinematografica che subisce la diretta influenza del web, in cui linguaggio musicale e linguaggio visuale si mescolano e confondono.

Un'interessante riflessione che però in parte si discosta da quella di Gregorio, concentrandosi sulla componente formale visiva, è quella di Carlo Valeri, proposta in un articolo pubblicato dal web magazine *Sentieri Selvaggi*. Secondo Valeri la visione degli ultimi lavori di Refn «equivale a imbattersi in una video installazione da cui entrare e uscire a piacimento»²⁰². Il commento è riferito in particolare alla miniserie del regista distribuita da Prime Video *Too Old to Die Young* (2019), summa dello stile estetico adottato dal regista a partire da *Valhalla Rising* (2009) e *Drive*, culminato con suggestioni provocatorie in *Solo Dio perdona* (2013) e *The Neon Demon* (2016) «che estremizzano progressivamente la forma-immagine come involucro, minimizzano la narrazione, i personaggi, la parola»²⁰³ e infine esasperato nella miniserie, secondo le parole dello stesso regista girata e montata come fosse una tela dipinta.²⁰⁴ In un precedente articolo dello stesso web magazine incentrato su *The Neon Demon*, Simone Emiliani considera già il cinema di Refn come testimone di un'epoca post-videoclip.²⁰⁵ Valeri sottolinea che la sempre più evidente struttura narrativa (se di narrazione classicamente intesa si può ancora parlare) guidata dalla pura composizione visiva va di pari passo con il marchio autoriale brandizzato come fosse una dichiarazione programmatica, evidente nella firma dell'autore #byNWR, presente nei titoli di testa della miniserie, comparendo

197 L. Gregorio, *Ivi*, p. 36.

198 *Ibidem*.

199 Marco Testoni, *Musica e visual media. La colonna sonora e i suoi protagonisti: dal compositore al music supervisor, dal sound designer al consulente musicale*, Dino Audino Editore, Roma, 2016, p. 15.

200 L. Gregorio, *Ivi*, p. 36.

201 *Ibidem*.

202 Carlo Valeri, *Too Old to Die Young, di Nicolas W. Refn*, in <https://www.sentieriselvaggi.it/>

203 L. Gregorio, *Ivi*, p. 37.

204 *Ibidem*.

205 S. Emiliani, *Ivi*.

ancor prima del titolo stesso.²⁰⁶ La semplice firma stilizzata “NWR” compare già nei titoli di testa di *The Neon Demon*. Marchio di una scelta formale composta principalmente da lunghe, immobili e silenziose sequenze saturate di colore avvolte dalle fasce musicali synth elettroniche realizzate dal compositore Cliff Martinez, il cui sodalizio con Refn è divenuto una insostituibile costante a partire da *Drive*. Prima del sodalizio con Martinez, il regista affidò la composizione della colonna sonora dei suoi film girati in Danimarca e *Valhalla Rising* (2009) a Peter Peter (nome d’arte di Peter Schneidermann), musicista rock danese membro della già menzionata band Bleeder. Refn lo definisce *sound designer*²⁰⁷ più che compositore vero e proprio.

Bronson (2008) presenta una sequenza che sembra prefigurare in stadio embrionale le derive videoclip del cinema di Refn, come osserva Gianpiero Ariola, che individua uno sconfinamento nel territorio del promotional video²⁰⁸ nella prima sequenza del film, in cui il protagonista si allena in una cella. Le immagini colorate di rosso sono accompagnate dal brano *The Electrician* dei Walker Brothers (1978), il cui cambio di ritmo corrisponde all’entrata delle guardie nella cella che tentano di sedare l’insubordinazione di Bronson. Questo elemento combinato all’introduzione del personaggio data dalla voce di esso stesso in prima persona, sembra confermare l’emergere di un’estetica videoclip che in questo caso sembra avere un ruolo promozionale nei confronti del protagonista interpretato da Tom Hardy.²⁰⁹

Il regista nelle interviste non ha mai esplicitamente dichiarato l’intento di adottare le modalità del videoclip o dello spot pubblicitario, ma ha condiviso diverse riflessioni sulle nuove modalità del consumo cinematografico, e su come queste influenzano il suo *modus operandi*.

«Il cinema è morto, ma il filmmaking è vivo più che mai»²¹⁰ dichiara Refn, invitando l’industria cinematografica ad accettare il fatto che lo schermo delle sale non è più l’unico o il principale luogo di visione del film, e che è necessario iniziare a pensare al film come prodotto consumato anche tramite gli schermi dei cellulari.²¹¹ Il cinema deve abbracciare e adattarsi allo schermo del cellulare tanto quanto quello delle sale. Ciò, secondo il regista danese, si lega al consumo frammentario che principalmente i giovani fanno dei media audiovisivi. Refn crede possibile che in un prossimo futuro gli spettatori non guarderanno mai del tutto qualcosa nella sua interezza perché non ne avranno bisogno, questo grazie alla natura fluida e accessibile delle piattaforme streaming online. A riguardo ha invitato il pubblico a guardare *Too Old to Die Young* in modo libero e personale,

206 L. Gregorio, *Ivi*, p. 37.

207 M. Cacioppo, *Ivi*, in «Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn», p. 10.

208 Gianpiero Ariola, *Nicolas Winding Refn: sfiorare l’essenza (violenta) dell’eroe*, in <https://www.ffettonotteonline.com/news/index.html>

209 *Ibidem*.

210 Tom Grater, *Nicolas Winding Refn: "Cinema is dead, but filmmaking is very much alive"*, in <https://www.screendaily.com/>

211 *Ibidem*.

partendo ad esempio da qualsiasi episodio.²¹² Anche Valeri ribadisce che la miniserie «sembra fatta apposta per essere adorata distrattamente e a piccole dosi»²¹³, di cui potrebbero bastare pochi secondi se non una singola immagine per sintetizzarne il contenuto di una puntata. Lo stesso però nota come sia paradossale il suggerire questa specifica modalità di consumo frammentata viste le dimensioni del progetto, che conta 10 episodi quasi tutti della durata di un'ora e mezza.²¹⁴ La curata e ricca estetica lenta e silenziosa (fatta eccezione per la musica) che domina nelle ultime opere del regista, più che verso il videoclip classicamente inteso o il cinema post-classico teorizzato da Bordwell, sembra virare verso il concetto di videoclip espanso, che non necessariamente richiede la visione “ad occhiata rapida” tipica del flusso MTV. Oppure, si potrebbe legare alle considerazioni che Rose fa circa l'influenza che l'utilizzo di internet ha nei confronti dei media, assorbiti in modo più profondo e immersivo. L'estetica dei film di Refn e le considerazioni teoriche su di essa si trovano ancora in un punto di stallo ricco di contraddizioni, in conflitto tra le parole dello stesso regista, quelle di alcuni critici e la forma estetica dei suoi lavori. Da una parte le sue dichiarazioni e quelle dei critici considerano il suo operato adatto o prodotto all'estetica *glance* figlia del turbine mediale di cui parla Vernallis, dall'altra la forma estetica di esso sembra contraddire la frenetica realtà mediale contemporanea, distaccato dalla retorica del cinema post-classico ricco di rapide e adrenaliniche sequenze, favorendo una visione sospesa, lenta e contemplativa.

3.2. Accenni biografici e filmografia di un regista cosmopolita

Sarebbe sbagliato considerare intrinsecamente danese l'identità e la filmografia di Refn, che in realtà vive in Danimarca solo per pochi anni, ed essa è il teatro delle vicende di meno della metà dei suoi film. È anche importante sottolineare come la consacrazione definitiva del regista, avvenuta nel 2011 con *Drive*, sia in realtà relativamente tardiva, dato che, a soli 39 anni, aveva già diretto sette film. Nicolas Winding Refn nasce a Copenaghen il 29 settembre 1970, figlio d'arte del regista, sceneggiatore e montatore Anders Refn (che stabilisce un sodalizio con Lars Von Trier, divenendo il montatore di quasi tutti i suoi film) e della fotografa Vibeke Winding. Vivrà con la famiglia in Danimarca per i primi otto di anni di vita, per poi trasferirsi negli Stati Uniti, a New York. Terminerà il liceo in Danimarca, dove tornerà all'età di diciassette anni. Ritournerà a New York dopo la fine del liceo per intraprendere un nuovo percorso di studi all'American Academy of Dramatic Arts. L'esperienza in questa accademia si rivelerà però infruttuosa, abbandonata presto dal futuro

212 *Ibidem*.

213 C. Valeri, *Ivi*.

214 *Ibidem*.

regista.²¹⁵ Tornato in Danimarca, realizza un cortometraggio low budget da lui stesso interpretato.²¹⁶ Viene notato dalla casa di produzione Balboa Films grazie a un passaggio televisivo del suo lavoro, che si offre di finanziare con un budget equivalente a circa un milione di dollari²¹⁷ il suo primo lungometraggio col supporto del Danish Film Institute. Refn accetterà realizzando il suo primo film, dallo stesso titolo del cortometraggio che gli ha conferito una prima visibilità, *Pusher* (1996).²¹⁸ In un'intervista il regista ha dichiarato che inizialmente avrebbe voluto girare il film con pellicola 16 mm in bianco e nero, servendosi di attori non professionisti e autofinanziando completamente il progetto, lavorando quindi con un budget ancora più ristretto. Questo, secondo le parole dello stesso regista, seguendo le orme di Kevin Smith e il suo film cult *Clerks* (1994), completamente autoprodotta e girato con i suoi colleghi nel supermercato dove lavorava.²¹⁹ Non a caso negli anni '90, principalmente negli Stati Uniti, il cinema indipendente conosce una crescente popolarità.²²⁰ Questa si manifesta soprattutto attraverso il successo crescente del Sundance Film Festival, a cui lo stesso Refn parteciperà, trampolino di lancio di registi di culto come Quentin Tarantino, Steven Soderbergh e i fratelli Cohen. *Pusher* si inserisce perfettamente nei codici del neo noir coniato negli anni '90 da Tarantino con film come *Le iene* (1992) e *Pulp Fiction* (1994). I protagonisti, immersi nel mondo criminale di Copenaghen, sono antieroi dediti alla delinquenza e portatori di violenza, in cerca di una via di fuga da un paese corrotto che non ha loro niente da dare, rappresentato dall'elemento chiave delle squallide location composte da «aree sporche, viadotti polverosi, magazzini fatiscenti [...] sordidi night club».²²¹ Uno dei malavitosi, Tonny, è interpretato da Mads Mikkelsen, attore danese che ricomparirà spesso nella filmografia di Refn. Dallo stile grezzo, girato unicamente con la camera a mano che inquadra ossessivamente in primo piano i volti scavati dei protagonisti,²²² pur presentando il ricorrente tema della criminalità è un film «lontano anni luce dal cinema patinato e tecnicamente perfetto di Refn».²²³ La colonna sonora è definita da quattro diversi generi musicali che marcano le svolte narrative: musica classica, techno, alternative rock e noise sperimentale.²²⁴

Tre anni dopo Refn realizza il suo secondo lungometraggio, *Bleeder* (1999), primo flop al box office della sua carriera.²²⁵ Dramma urbano incentrato nuovamente sulla criminalità e

215 F. Tadolini, *Demon Driver – Il cinema di Nicolas Winding Refn*, Shatter Edizioni, s. l., 2020, p. 17.

216 *Ivi*, p. 18.

217 Marco Marchetti, *Pusher trilogy*, in *Guida al cinema di Nicolas Winding Refn*, Marco Cacioppo (a cura di), in «Nocturno», n. 163, 2016, p. 52.

218 F. Tadolini, *Ivi*, p. 18.

219 M. Marchetti, *Ivi*, p. 52.

220 Emanuel Levy, *Outsiders: The Rise of American Independent Film*, NYU Press, New York, 1990, pp. 13-14.

221 F. Tadolini, *Ivi*, p. 23.

222 *Ivi*, p. 24.

223 *Ivi*, p. 23.

224 *Ibidem*.

225 *Ivi*, p. 29.

sull'incomunicabilità, la professione di commesso in una videoteca di uno dei protagonisti del film, Lenny (Mads Mikkelsen), diviene un espediente del regista per mostrare la sua passione cinefila, mostrata anche attraverso i riferimenti cinematografici di alcune magliette indossate dai protagonisti.²²⁶ Lenny sembra rappresentare una sorta di *alter ego* del regista, così follemente innamorato del cinema che si «esprime attraverso citazioni di film e registi».²²⁷ Il cinema è il luogo di rifugio da un vuoto esistenziale che verrà colmato solo dall'incontro con la donna che diverrà il suo primo amore, Lea (Liv Corfixen,²²⁸ che diverrà moglie del regista). In *Bleeder* viene citato uno dei film che Refn ha spesso menzionato nelle interviste come fondamentale nella sua formazione cinematografica, ovvero *Non aprite quella porta (The Texas Chainsaw Massacre, Tobe Hooper, 1974)*.²²⁹ Dedicato alla madre nei titoli di coda,²³⁰ *Bleeder* segna il passaggio dallo stile registico improntato all'uso della camera a mano di *Pusher*, che non risparmia numerosi scavalcamenti di campo,²³¹ a uno più classico, che fa affidamento all'uso della steadycam.²³²

Quattro anni dopo Refn realizza il suo terzo lungometraggio, *Fear X* (2003), coproduzione danese, inglese, canadese e brasiliana.²³³ Il film, che ha un budget più elevato rispetto ai precedenti (circa 6 milioni e mezzo di dollari), è il primo del regista girato interamente in America e in lingua inglese. Apparentemente un noir classico, con protagonista Harry (John Turturro), un addetto alla vigilanza ossessionato dal risolvere l'omicidio di sua moglie, dopo la prima mezz'ora sconfinata nello stile visionario del cinema di David Lynch, ponendo molte questioni allo spettatore e dubbi circa la veridicità di ciò che è stato mostrato finora.²³⁴ Il film, che presenta una regia più curata rispetto ai precedenti,²³⁵ vede la collaborazione del direttore della fotografia Larry Smith, che ha precedentemente lavorato a *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999)²³⁶ e Brian Eno per la colonna sonora noise, composta da suoni e riverberi martellanti.²³⁷ *Fear X* debutta al Sundance Film Festival del 1999,²³⁸ rivelandosi il secondo e più grosso flop commerciale del regista.

Un anno dopo Refn tenta di risollevarsi dai debiti economici causati dagli insuccessi di *Bleeder* e *Fear X* con il sequel del suo primo film, *Pusher II: With Blood on My Hands* (2004). Meno sperimentale ma più personale, Refn torna a lavorare a basso budget con attori con cui aveva già

226 *Ibidem*.

227 *Ivi*, p. 33.

228 *Ibidem*.

229 *Ivi*, p. 30.

230 *Ivi*, p. 34.

231 *Ibidem*.

232 *Ibidem*.

233 *Ivi*, p. 37.

234 *Ivi*, pp. 37-38.

235 *Ivi*, p. 39.

236 *Ivi*, p. 41.

237 *Ivi*, p. 39.

238 *Ivi*, p. 41.

lavorato.²³⁹ La storia si concentra ora su Tonny, che in *Pusher* era un secondario ma fondamentale personaggio, ruotando attorno ai temi dell'assunzione delle proprie responsabilità²⁴⁰ e della famiglia.²⁴¹ Ritorna lo stile registico incentrato sull'utilizzo della camera a mano, che insegue e scava la psicologia dei personaggi riprendendoli in primissimi piani. A differenza del precedente *Pusher*, Refn si affida sempre al fuoricampo circa le sequenze violente, qui ridotte all'essenziale.²⁴² La colonna sonora, che per la prima volta vede introdotti gli elementi electropop che diverranno cardine sonoro principale di *Drive*, presenta un'alternanza di rock alternativo e techno simile al primo capitolo.²⁴³

L'anno successivo Refn conclude la trilogia realizzando *Pusher III: I'm the Angel of Death* (2005), risollemandosi definitivamente dai flop di *Bleeder* e *Fear X*. Il protagonista è ora Milo (Zlatko Burić), che nel primo capitolo assumeva invece il ruolo di antagonista. Ricompare l'utilizzo imperante della camera a mano, che riprende i personaggi in location prevalentemente interne, ambientazioni quotidiane.²⁴⁴ La storia, concentrata in 24 ore, segue la perdita dello status di boss mafioso e la caduta in disgrazia di Milo. Tratteggiando una comunità corrotta in contraddizione con i propri codici d'onore, Refn realizza qui una delle sequenze più estreme di tutto il suo cinema, che vede Milo e Radovan (Slavko Rabović) occultare il corpo di due uomini precedentemente uccisi.²⁴⁵ La colonna sonora è qui sostanzialmente differente rispetto ai due precedenti capitoli, affidata a una musica minimalista e riverberante, senza l'ausilio di canzoni rock o techno.²⁴⁶

Qualche anno dopo Refn accetterà di dirigere una produzione inglese biopic su commissione, *Bronson* (2008), un nuovo tentativo per «esprimere la sua vena più autoriale, dopo *Fear X*».²⁴⁷

Il protagonista è il detenuto britannico Michael Peterson, meglio conosciuto con lo pseudonimo di Charles Bronson, «che ha vissuto nelle carceri inglesi per trentaquattro anni, di cui trenta in isolamento».²⁴⁸ Presentato come una rockstar maledetta,²⁴⁹ ben si adatta alle tipologie di personaggi già rappresentati da Refn, caratterizzati da «una vita vissuta sempre al confine con l'estremo».²⁵⁰

Il racconto, presentato secondo modalità non convenzionali, alterna una fedele ricostruzione dei fatti a stravolgimenti narrativi guidati da una ricerca stilistica e virtuosistica, segno della sempre più

239 *Ivi*, p. 45.

240 *Ivi*, p. 48.

241 *Ivi*, p. 51.

242 *Ivi*, p. 47.

243 *Ivi*, p. 52.

244 *Ivi*, p. 57.

245 *Ivi*, p. 58.

246 *Ivi*, p. 59.

247 *Ivi*, p. 62.

248 *Ivi*, p. 61.

249 *Ibidem*.

250 *Ibidem*.

cosciente maturità registica di Refn.²⁵¹ Uno degli esempi più rappresentativi di questa è il continuo sfondamento della quarta parete, prodotta dallo stesso Bronson che in diverse sequenze poste al di fuori dello svolgimento narrativo si esibisce con diversi monologhi su un palco, dialogando direttamente con il pubblico.²⁵² In linea con questa teatralizzazione è stata anche una scelta che Refn ha compiuto nei confronti della sceneggiatura inizialmente propositagli, decidendo di rielaborarla per concentrarsi interamente sulla costruzione dell'alter ego di Peterson, togliendo qualsiasi riferimento al suo vero nome.²⁵³ *Bronson* presenta una colonna sonora particolarmente curata, la cui musica assume tratti viscerali,²⁵⁴ acquistando definitivamente lo status di preciso marchio di fabbrica che caratterizzerà il suo cinema successivo. La musica marca le differenti svolte narrative, alternando musica classica (Puccini, Verdi, Bach), e due generi che diverranno frequentemente utilizzati da *Drive* in poi, ovvero l'electropop e il new wave di gruppi come Glass Candy e New Order.²⁵⁵ Una delle sequenze più interessanti e rappresentative circa la nuova deriva stilistica e virtuosistica adottata da Refn, che assume i tratti di uno squarcio onirico, è quella in cui il protagonista si ritrova in mezzo ad altri pazienti dell'istituto psichiatrico che iniziano a ballare scoordinatamente sulle note di *It's a sin* (1987) della band inglese Pet Shop Boys.²⁵⁶

Un anno dopo Refn spiazza critica e pubblico²⁵⁷ presentando ai film festival di Toronto e Venezia *Valhalla Rising* (2009). Dopo aver sedimentato il suo cinema perlopiù nel genere noir, il regista marca nuovamente l'internazionalità del suo operato girando nelle suggestive Highlands scozzesi,²⁵⁸ cornice di un racconto ora a tema epico-mitologico che vede protagonisti vichinghi pagani e cristiani. Per questo racconto, Refn prende spunto dal retaggio culturale che deriva dalle leggende nordiche tramandate oralmente.²⁵⁹ Il protagonista è One Eye (Mads Mikkelsen), schiavo vichingo muto di origini sconosciute, denominato così appunto per la mancanza di un occhio. Grazie all'aiuto di un misterioso ragazzo che diviene suo portavoce (Marteen Stevenson), riesce a liberarsi dalla schiavitù di un gruppo di pagani che lo costringono a partecipare ad incontri di lotta. Durante la sua fuga si imbatte in un gruppo di vichinghi cristiani, e decide di partire con loro alla volta di Gerusalemme.²⁶⁰ Primo e unico film di Refn diviso in capitoli,²⁶¹ scomposti in sei brevi atti,²⁶² «è un film ostico, poco dialogato, [...] il primo di Refn nel quale troviamo una traccia narrativa con uno

251 *Ibidem*.

252 *Ivi*, p. 65.

253 Angelo Iocola, *Bronson, nemico pubblico numero uno*, in *op. cit.* Marco Cacioppo (a cura di), pp. 66-67.

254 F. Tadolini, *Ivi*, p. 59.

255 *Ivi*, p. 66.

256 *Ibidem*.

257 *Ivi*, p. 73.

258 *Ivi*, p. 74.

259 *Ibidem*.

260 *Ibidem*.

261 *Ivi*, p. 77.

262 *Ivi*, p. 74.

sviluppo abbastanza complicato».²⁶³ *Valhalla Rising* è «una profonda esperienza sonora»²⁶⁴, guidata dalla cura maniacale applicata al sound design, concentrato sui rumori del vento, dell'acqua, sulle ossa e le carni spezzate, sulla nebbia che sembra possedere un proprio rumore.²⁶⁵ L'esperienza sonora è condotta anche dalla musica composta da Peter Peter e Peter Kyed, «una lunga *suite* strumentale, alternata a riverberi, suoni, percussioni e a sperimentazioni con suoni che virano sul rock più sperimentale».²⁶⁶ Anche la fotografia si rivela ora particolarmente curata, alternando il rosso acceso che domina le visioni di *One Eye* e i colori notturno che avvolgono il paesaggio scozzese.²⁶⁷ L'uso del colore è totalmente sperimentale, e passa da intervalli in cui è estremamente acceso ad altri in cui è spento, desaturato ai limiti del bianco e nero.²⁶⁸

3.3. I sette principi disorganizzativi

Come già accennato precedentemente, Vicari apre la sua monografia dedicata a Refn con una prefazione e un capitolo dedicati all'applicazione di alcune riflessioni sulla cultura e l'intrattenimento in epoca post-moderna all'operato del regista danese, in modo più o meno concreto. La prefazione inizia con una citazione di Sharon Willis circa l'operato dei mass media post-moderni, che secondo Willis «operano sempre più secondo strategie condivise con l'arte sperimentale»,²⁶⁹ servendosi di un montaggio che fa entrare in collisione e contraddizione i messaggi che propone, acquisendo caratteri onirici. Di fronte a questa considerazione, ritiene il cinema sempre più un mezzo tramite cui lo spettatore perde il contatto con la realtà. La seconda citazione proposta è estrapolata da un'intervista a Ryan Gosling, attore protagonista di *Drive* e *Solo Dio perdona*, in cui in una personale riflessione assimila gli intenti del Walt Disney World e quelli di *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) entrambi come materializzazioni, in diverso modo, di sogni.²⁷⁰ Vicari vede in queste due posizioni, una critica e una celebrativa nei confronti del sogno e del suo linguaggio, il «bivio principale nella strada della sensibilità estetica nel nostro tempo».²⁷¹ Secondo Vicari la posizione più critica risalirebbe alla dialettica negativa e alla politicizzazione del desiderio derivati dalla Scuola di Francoforte. Rimane in parte imperante nella nostra contemporaneità, secondo l'autore, la limitante, condiscendente e infantilizzante percezione che il nostro desiderio e

263 *Ivi*, p. 77.

264 *Ivi*, p. 80.

265 *Ivi*, p. 79.

266 *Ibidem*.

267 *Ibidem*.

268 *Ivi*, p. 80.

269 Sharon Willis, *Disputed Territories: Masculinity and Social Space*, in *Male Trouble*, Constance Penley (a cura di), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, p. 267.

270 Brett Martin, *How to look like a movie star*, in «GQ», Gennaio 2011, p. 50.

271 J. Vicari, *Ivi*, p. 1.

la nostra coscienza non possano essere attendibili perché colonizzati da interessi capitalistici atti a mantenere un determinato ordine e controllo. Vicari critica poi l'appoggio che parte del mondo accademico ha dato a queste teorie, castigando il ruolo giocoso della fantasia nella cultura di massa, vista come disfunzionale o mezzo di indulgenza nei confronti dell'inconscio, dove si annidano pregiudizi atavici e tendenze antisociali violente.²⁷² I mezzi di comunicazione di massa, tra cui ovviamente il cinema, manipolerebbero anche chi crede di non essere manipolabile, e ciò diviene particolarmente allarmante quando il soggetto principale rappresentato è la ferocia, che viene adottata anche come *modus operandi* del film stesso.²⁷³ Lo stesso Refn è stato soggetto di questo tipo di critiche, che con *The Neon Demon* a Cannes ha attirato fischi e giudizi negativi morali proprio per la messa in scena di cannibalismo e necrofilia.²⁷⁴ L'autore nota come i film siano ancora soggetti non solo a considerazioni di tipo moralistico ma anche politico, come se avessero il potere di divenire più reali della realtà, e quindi destinati a un'azione contenitiva.²⁷⁵

Secondo Vicari, l'operato di Refn testimonia ed è figlio della rivoluzione digitale del nuovo millennio, che ha reso i rapporti tra media e pubblico molto più spontanei e reattivi e meno centralizzati, di fatto andando a decostruire almeno in parte la teoria dell'industria culturale della Scuola di Francoforte, negando il ruolo asservito del pubblico nei confronti dei mass media. La concezione di sogno e fantasia come pratiche liberatorie sembrano legittimarsi nella cultura contemporanea che è «incredibilmente diversificata e guidata oggi più che mai fin nelle sue radici dagli individui».²⁷⁶ Inoltre, autori in ogni campo hanno alte probabilità di emergere autodidatticamente tanto quanto quelli che hanno seguito un percorso di formazione specializzato. La cultura ora trascende dalle aspettative formali²⁷⁷ e continua ad espandersi. Ad esempio, la programmazione televisiva e il cinema oggi competono con le realtà creative più libere offerte da Youtube. La spontaneità come *forma mentis* diventa sempre più parte della cultura "ufficiale".²⁷⁸ Questo causa, nel cinema, una maggior insicurezza di incassi nel caso di progetti blockbuster e una maggior insicurezza di riconoscimento artistico in caso di progetti indipendenti.²⁷⁹

Queste condizioni instabili, unite all'accesso ed esposizione a contenuti sempre più ampi generano un distinto stato di ansia, che però non è necessariamente negativo. L'incertezza, l'instabilità e la mobilità continua causate da queste pratiche possono rivelarsi un incentivo creativo, sfruttato dallo

272 Ivi, p. 3.

273 Ibidem.

274 Joelle Diderich, *2016 Cannes Film Festival: Elle Fanning Courts Controversy in 'The Neon Demon'*, in <https://wwd.com/>

275 J. Vicari, Ivi, p. 4.

276 Ivi, p. 3.

277 Ibidem.

278 Ivi, p. 5.

279 Ibidem.

stesso Refn, che in un'intervista dichiara, a proposito della fase produttiva dei suoi film «mi piace quando non so davvero dove stanno andando le cose».²⁸⁰

Vicari conclude la prefazione con due ultime riflessioni relative alla cultura e arte occidentali e una breve descrizione delle caratteristiche del cinema di Refn.

L'autore considera le innovative scelte pratiche e artistiche adottate dal regista danese inserite in una pratica culturale non più controllata da un regime o una classe dominante. A riguardo, riporta le parole di T.J. Jackson Lears, che considera i cambiamenti nella cultura dominante non sempre deliberatamente programmati, ma alcune volte derivati da iniziative private dei singoli operanti nella cultura e nell'arte, che sembrano avere poco a che fare con le questioni di dominazione di classe.²⁸¹ In quello che oggi è un terreno ottimale per la pratica del libero pensiero e la sfida all'ortodossia, il successo dell'arte cinematografica non va misurato in termini di incassi al box office o acclamazione critica, ma in qualità di quanto essa riesca a misurarsi e cogliere le condizioni incerte della realtà in cui vive.²⁸² Vicari sostiene che Refn sia in grado di cogliere queste condizioni in modo unico e personale, combinando elementi molto diversi tra loro. I suoi film, spesso impostati come fossero in uno stato di trance accompagnato da musica techno, sembrano sfuggire alla presa del nostro sguardo.²⁸³ La violenza, centrale nei suoi film, è inserita in una variopinta e sorprendente cornice composta da frammenti di «arte ascetica, Euro-decadenza, cinema-vérité, espressionismo astratto, spettacolo mafioso, surrealismo vecchio stile, saga epica antica e melodramma postmoderno»²⁸⁴.

Successivamente nel primo capitolo Vicari delinea quelli che lui definisce i “sette principi disorganizzativi” del cinema di Refn. Questi sette principi, denominati a partire da affermazioni del regista danese, spesso provocatorie, estrapolate da alcune interviste, sviluppano alcune riflessioni presenti nella prefazione e ne apportano di nuove. Alcune delle riflessioni sviluppate dall'autore, in particolare quella relativa al quarto principio, rimandano in diversi modi all'estetica del video musicale e del flusso mediale, che sembra sostanzialmente incorporata dal regista seppur inconsapevolmente, ed elaborata attraverso ispirazioni cinematografiche più che direttamente dal medium del videoclip stesso. Il primo principio ruota attorno alla dichiarazione di Refn «non mi considero un regista».²⁸⁵ L'autore fornisce due possibili spiegazioni circa questa destabilizzante affermazione. La prima si potrebbe individuare nella natura etimologica che la parola “regista” ha

280 Nicolas Winding Refn e Jonathan Romney, *Pusher Trilogy*, Commento DVD, Magnolia Home Entertainment, 2006.

281 Richard Wightman Fox e T.J. Jackson Lears, *La cultura del consumo*, Pantheon, New York, 1983, p. 5.

282 J. Vicari, *Ivi*, p. 6.

283 *Ivi*, p. 7.

284 *Ibidem*.

285 Jack Giroux, *Interview: Nicolas Winding Refn on Violent Men, Valhalla and Pretty Woman*, in www.filmschoolrejects.com.

nella lingua madre di Refn. In danese la parola che indica “regista” è *instruktør*. Anche se detiene lo stesso letterale significato che conosciamo per il termine “regista”, la sfumatura linguistica conferisce al termine gli stessi significati attribuibili alla parola “istruttore”, ovvero quelli di figura impegnata in azioni di insegnamento, chiarimento, dimostrazione o predisposta a “dare l'esempio”.²⁸⁶ Questa particolarità linguistica sembra riflettersi nello stesso sistema produttivo cinematografico statale danese, secondo le parole di Mette Hjort «che valorizza la creatività e l'innovazione, qualità attribuite ai giovani che diventano meritevoli di speciali forme di sostegno statale». ²⁸⁷ Il background pedagogico, l'amore per la gioventù e le idee giovanili di questa attitudine da parte dello stato danese vengono ben rappresentati dal termine *instruktør*, che consolida l'idea di un cinema come «classe aperta, un'esperienza di apprendimento condivisa in cui anche lo Stato è felice di svolgere un ruolo di supporto». ²⁸⁸ Refn stesso tiene profondamente in considerazione i giovani nel suo fare cinema, sia per quanto riguarda la fruizione di esso tramite nuovi dispositivi mobili come precedentemente accennato ma anche per quanto riguarda la consapevolezza e la lucidità che i giovani di oggi hanno nel comprendere le immagini. ²⁸⁹ Vicari intravede in questa attitudine anche un benigno sentimento anarchico, che potrebbe riflettersi nell'operato di Refn che «trascende i limiti dei confini»²⁹⁰, non solo a livello geografico, ma anche pratico, concedendo libertà artistica a coloro con cui collabora. «Realizzi cose buone solo se i tuoi collaboratori sono una parte del tuo processo e una parte delle tue idee, e non c'è motivo di combatterli o lasciare che loro ti combattano». ²⁹¹ Refn considera il termine “regista” un mero titolo con attributi che lo assimilano al concetto di autorità statica, mentre preferisce autodefinirsi come colui che controlla in modo dinamico, attivo e fluido i processi creativi e produttivi. ²⁹² Vicari individua in questo atteggiamento ciò che poi ritorna come tema costante nei film del regista, ovvero la sfiducia e il rifiuto dell'autorità e di gerarchie artificiali. Colui che comanda nei suoi film è quasi sempre una figura vuota e indegna del ruolo assegnatoli. In contrapposizione emerge la figura eroica, trattenuta dal potere e rivoltosa nei confronti di esso, in alcuni casi martirizzata alla fine. ²⁹³ Refn riporta al cinema una credibile e matura figura dell'eroismo, in cui l'eroe, un'entità al di fuori e al di sopra della propria società e epoca, combatte e muore per un mondo nel quale non può trovare posto. Pur non essendo un'idea nuova, l'interesse di Refn per eroi di mitica superiorità che li costringe a una vita di solitudine, si scontra con le aspettative circa i protagonisti dei contemporanei film d'azione, spesso

286 J. Vicari, *Ivi*, p. 11.

287 C. Claire Thomson, *Northern Constellations: New Readings in Nordic Cinema*, Norvik Press, Londra, 2006, p. 111.

288 J. Vicari, *Ivi*, p. 12.

289 *Ivi*, p. 46.

290 *Ibidem*.

291 J. Giroux, *Interview: Fetish Filmmaker Nicolas Winding Refn*, in www.filmschoolrejects.com

292 *Ibidem*.

293 J. Vicari, *Ivi*, p. 13.

figure ricche di difetti che scendono a compromessi e si adattano allo squallore e alle difficoltà della loro realtà²⁹⁴. Gli eroi di Refn, proprio come la figura dell'*instruktâr*, conferiscono forma e ordine a ciò che li circonda. E come l'*instruktâr* nei confronti dei suoi collaboratori, generano una nuova armonia che non esclude le libertà individuali.²⁹⁵ Oltre alla figura dell'eroe, un altro tema centrale dichiarato dallo stesso regista che si lega a una nuova concezione matura di eroismo è la riflessione morale sulle conseguenze delle azioni, specie se in un contesto criminale.²⁹⁶ Eroismo e ruolo dell'eroe vengono poi approfonditi nell'analisi circa il terzo principio.

La seconda possibile spiegazione che Vicari individua nel chiarire il rifiuto da parte di Refn del termine "regista" potrebbe essere individuata nel fatto che come figure culturali, i registi, hanno perso un grande peso rispetto alla seconda metà del ventesimo secolo, in particolare negli anni '50, '60 e '70, quella che l'autore definisce come la «age of power directors».²⁹⁷ Questo perché oggi i registi hanno assunto più frequentemente un ruolo meno autoriale e più inserito in un'intersezione tra management tecnico e pubbliche relazioni.²⁹⁸ Allo stesso tempo, per Vicari, Refn e il suo cinema sembrano rappresentare un vero e proprio ritorno alla "age of power directors". Indicative riguardo a ciò sarebbero le sue coinvolgenti e interessanti interviste, in cui «irradia ansia produttiva e brama di adrenalina, afferma cose politicamente scorrette, espone riflessioni filosofiche e arriva a discutere di ciò che i suoi film sono "realmente"».²⁹⁹

Il secondo principio ruota attorno alla dichiarazione «sono felice di non essere andato in una *film school* perché non penso che sarei stato in grado di sopravvivere lì».³⁰⁰

Prima di approfondire le cause di questa affermazione, secondo Vicari sostanzialmente dettata dalla formazione cinematografica autodidatta e non ortodossa del regista, l'autore fornisce alcune riflessioni critiche di Theodore W. Adorno (padre della Scuola di Francoforte) circa l'universo accademico, la sua struttura e le sue regole. Adorno introduce il suo saggio *Minima Moralia* (1951) sottolineando come il mondo accademico non possa essere considerato un rifugio dall'egemonia capitalista, ma una traslazione nobile e altruistica di essa. I sistemi accademici impartiscono un sistema di regole, volte a quello che Adorno definisce "dipartimentalizzazione della mente", che tronca il potenziale sviluppo di idee originali. Specializzazione e acquisizione di competenze diventano modalità tramite cui contenere il potere della mente e dell'arte, piuttosto che liberarle. Tutto ciò che è nuovo viene sottoposto a un inevitabile processo di filtrazione da chi di competenza

294 *Ibidem*.

295 *Ivi*, p. 15.

296 Peter Sobczynski, *Interview: Nicolas Winding Refn on 'Drive'*, in www.hollywoodbitchslap.com

297 J. Vicari, *Ivi*, p. 16.

298 *Ibidem*.

299 *Ibidem*.

300 Zachary Wigon, *Drive: Knife, Fights, Car Chases, and... Art Cinema?*, in www.tribecafilm.com

nel sistema accademico, convalidando nuovi pensieri e presupposti non attraverso la messa in discussione dei vecchi principi ma tramite il loro assorbimento e assimilazione nella tradizione intellettuale.³⁰¹ Il dovere di ogni nuova proposta di confrontarsi con un processo che ne garantisca il permesso di essere presa in considerazione, autorizza essa a una rottura con la tradizione solo superficialmente. Questa rottura superficiale è definita da Vicari come il «nuovo familiare».³⁰² Refn passa attraverso una formazione cinematografica quanto mai distante da quella che una *film school* o una generale esperienza accademica avrebbe potuto offrirgli. Vivendo negli anni '70 e '80 a New York, il regista scopre presto i *grindhouse theaters* di Time Square,³⁰³ sale cinematografiche underground dove venivano proiettati principalmente film horror, splatter e *exploitation* low-budget. Refn cresce con una cultura cinematografica completamente intoccata da nozioni intellettuali e accademiche, nutrita di film autoironici che, rivolti a un'audience la quale probabilmente non li visionava mai interamente, divengono un flusso di immagini che si trasforma in cornice, background della frenetica vita metropolitana,³⁰⁴ non dissimile da quello che negli stessi anni era rappresentato da MTV. Non è difficile intuire l'inebriante, disinibente effetto che questi film sono in grado di produrre su una determinata audience in grado di apprezzarli. Possono essere divertenti ed evasivi, ma allo stesso tempo anche taglienti e scomodi. La loro visione collettiva potrebbe essere assimilata a una sorta di rituale dai tratti pagani, così libero e disorganizzato da aprire potenzialmente le porte a nuovi modi di vedere, sentire, e assorbire la narrazione.³⁰⁵ Secondo Vicari, lo spettacolo grottesco della carne ferita, del sangue, delle provocazioni sessuali «conteneva una verità che sfuggiva all'interminabile ricerca artistica di un significato disincarnato»³⁰⁶, segno anche di un potente nichilismo imperante, atto di accusa verso qualsiasi cosa.³⁰⁷ Come questo cinema difficilmente delimitabile nel suo essere e nei suoi contenuti, anche l'artista secondo l'autore oggi ha il dovere di allontanarsi il più possibile dall'essere definito precisamente, soprattutto dalla contemporanea struttura accademica.³⁰⁸ Vicari conclude la sua riflessione su questo secondo principio proponendo una sua personale lettura della ricerca artistica nel cinema (violento) di Refn, che vede come volta ad afferrare un'innocenza ormai perduta nelle società liberali occidentali, non in grado di affrontare e ammettere apertamente i propri fallimenti.³⁰⁹

Il terzo principio ruota attorno alla dichiarazione «credo che l'arte sia un atto di violenza».³¹⁰

301 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, Verso, Londra, 2002.

302 J. Vicari, *Ivi*, p. 18.

303 *Ibidem*.

304 *Ibidem*.

305 *Ivi*, p. 19.

306 *Ibidem*.

307 *Ibidem*.

308 *Ivi*, p. 21.

309 *Ibidem*.

Inevitabilmente legato al particolare e non ortodosso bagaglio culturale cinematografico con cui il regista è cresciuto, Vicari vede nell'utilizzo che il regista fa della violenza qualcosa di molto più profondo che non una semplice esternazione estetica degli elementi di un cinema a cui è profondamente legato. L'autore chiama in causa riguardo a questa questione la sociologia del mito e il suo stretto legame con la rappresentazione della violenza nell'arte. Per quanto riguarda quest'ultima, cita alcuni passaggi di *The Aesthetic of Murder* di Joel Black. Mostrare la violenza spinge il lettore o lo spettatore verso una temporalità sospesa, un presente senza fine, bloccando il flusso narrativo e scavalcando tutti gli altri contenuti.³¹¹ «Di fronte a uno spettacolo di distruzione, l'autore non può più creare, e il suo narratore non può più narrare; possono solo essere testimoni di un mistero [...] oltre i consueti limiti dell'esperienza umana».³¹²

L'esternalizzazione della violenza nel percorso della narrazione, oltre che generare l'esperienza di un presente continuo, marca essa con quelle che Vicari definisce come «cicatrici testuali»,³¹³ in grado di alterare la percezione e intensificare le identificazioni di lettori e spettatori. Esempio di una di queste cicatrici è la materiale cicatrice di Ulisse, elemento traumatico che nell'*Odissea*, in modo non dissimile da un sintomo nevrotico, si rivela un espediente generativo di flashback, spostamenti temporali, in cui la narrazione si dispiega e ripiega su sé stessa.³¹⁴

La violenza nell'arte quindi supera l'arte stessa, trasformandola in un'esperienza più immediata e grezza.³¹⁵ L'esempio riportato dell'*Odissea* e il conseguente squarcio sulla letteratura epica non è casuale, dato che Vicari sostiene l'esistenza di un legame radicalmente profondo tra la rappresentazione della violenza e la creazione di miti, intesi sia come prodotto culturale ma anche fondamentalmente sociologico. L'autore afferma senza dubbi come Refn oggi assuma (in modo consapevole o meno) il ruolo di *mythmaker*, poiché dichiaratamente interessato a narrazioni i cui soggetti, in linea con la concezione classica di mito, si ritrovano ad affrontare un tragico destino, in lotta tra la vita e la morte.³¹⁶ La visione del cinema di Refn, come del resto del cinema violento in generale, è una modalità tramite cui possiamo testare la nostra capacità di affrontare certe paure, come afferma Laurent Bouzereau.³¹⁷ Azione non facile, ma che viene radicalmente agevolata appunto dalla fruizione di miti, in grado di «aiutare le società a mantenere una bussola quando affrontano dei cambiamenti».³¹⁸ Gli eroi di questi miti, come i protagonisti dei film di Refn,

310 J. Giroux, *Interview: Nicolas Winding Refn on Violent Men, Valhalla and Pretty Woman*, in www.filmschoolrejects.com

311 Joel Black, *The Aesthetic of Murder*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1991, p. 52.

312 *Ivi*, p. 38.

313 J. Vicari, *Ivi*, p. 26.

314 *Ivi*, p. 27.

315 *Ivi*, p. 22.

316 Sean Axmaker, *Nicolas Winding Refn: I Don't Make Crime Films*, in www.greencine.com

317 Laurent Bouzereau, *Ultraviolet Movies*, Citadel, New York, 2000, p. 8.

318 J. Vicari, *Ivi*, p. 22.

fungono da mediatori tra il pubblico e il trauma (o le violenze) generati da mutamenti sociali radicali.³¹⁹ Il mito diviene necessario per affrontare cambiamenti sociali urgenti e diffusi,³²⁰ e Refn assume il ruolo di *mythmaker*, divenendone generatore di nuovi e aggiornati, in una società occidentale che, pur attraversando costanti cambiamenti tecnologici e sociali, secondo Vicari ha completamente perso fiducia nel ruolo e nel valore del mito, e nella sua capacità rigenerativa attraverso la rappresentazione della violenza, vedendolo come un'illusione.³²¹ Una società non in grado di creare nuovi miti, afferma Vicari, sperimenterà ogni cambiamento come uno shock irreparabile, andando sempre più fratturandosi strutturalmente.³²² La cultura di massa, specialmente il cinema, è secondo l'autore il miglior veicolo per la creazione e rigenerazione di nuove mitologie, la cui ragion d'essere più profonda è il venire a patti con un mondo già trasformato o in corso di trasformazione.³²³

Il mito ha una qualità intrinseca che lo rende differente dalla narrazione classica o dall'arte in generale. Mentre queste ultime due tentano di venire a patti con la primordialità della violenza assimilandola retoricamente in un sistema ordinato, il mito la espone senza (o con meno) filtri, spesso generato da essa stessa.³²⁴ Refn assimila forse inconsapevolmente il ruolo di *mythmaker* quando parla della sua ricerca verso un "realismo irreal",³²⁵ in cui la violenza commessa dall'eroe contro il sistema che detiene il potere può liberare gli individui che lo circondano, in un rovesciamento anarchico del sistema che viene a patti con l'istinto violento come caratteristica fondamentale umana.³²⁶ Vicari conclude la sua riflessione ribadendo come l'arte, soprattutto se espone temi che riguardano la violenza, necessita di «essere fatta *con* una certa violenza se non vuole diventare superficiale e cinica».³²⁷ Affermazione che l'autore non approfondisce ulteriormente, ma che molto probabilmente nel caso di Refn si potrebbe riferire alle modalità sature ed estenuanti della messa in scena, in particolare nei suoi ultimi lavori. Inoltre, l'assunzione della violenza come forma e non solo come contenuto ha un portato morale che favorisce un'esperienza catartica.³²⁸

Il quarto principio ruota attorno alla dichiarazione «*Non aprite quella porta* è dove ho visto il cinema come forma d'arte».³²⁹ Crudo, surreale e satirico,³³⁰ *Non aprite quella porta* evocò in Refn

319 *Ivi*, p. 21.

320 *Ivi*, p. 22.

321 L. Bouzereau, *Ivi*, pp. 148-149.

322 J. Vicari, *Ivi*, p. 22.

323 *Ivi*, p. 23.

324 *Ibidem*.

325 *Ivi*, p. 25.

326 *Ibidem*.

327 *Ivi*, p. 28.

328 *Ibidem*.

329 S. Axmaker, *Ivi*, in www.greencine.com

330 J. Vicari, *Ivi*, p. 29.

emozioni particolari, inusuali,³³¹ insegnandogli il potere dell'aspetto puramente visivo del cinema, le modalità attraverso cui le immagini riescono ad esprimere un'emozionalità che le parole non possono cogliere.³³² Nel film di Hooper, il frame diventa un dipinto³³³ che racchiude in sé tutti i contenuti in modo autoreferenziale, collegandosi alle immagini successive attraverso il montaggio in modo indiretto. Le immagini coesistono separatamente, senza aver bisogno una dell'altra.³³⁴ Secondo Vicari, *Non aprite quella porta* riesce nell'intento di incarnare formalmente la paura generata da concetti come entropia e disintegrazione, in particolare se applicati al corpo umano, similmente all'operato di Francis Bacon con i suoi quadri.³³⁵

Refn paragona il film di Hooper a un'opera d'arte astratta, che abbandona la narrazione per divenire cinema di puro suono e pura immagine.³³⁶ Il racconto subisce momenti di arresto sovraccaricando le immagini, concentrandosi ad esempio su dettagli di chiaroscuro, pattern astratti creati da lava colante, bulbi oculari spalancati ripresi così in prossimità da divenire incorporei.³³⁷

Una simile concentrazione sull'immagine avviene in un altro film che Vicari indica come riferimento ispirativo fondamentale per Refn, ovvero *Mad Max* (George Miller, 1979).³³⁸ Miller riesce ad includere tutte le informazioni all'interno di un singolo frame o una singola immagine, spingendo oltre i confini della propria cornice, similmente a come potrebbe avvenire in un fumetto. Refn assorbe e rivendica questa costruzione estetica in modo fresco, introducendo una sorta di coscienza teatrale, distanziando e disarmonizzando il rapporto tra spettatore e immagini. Questo, ad esempio, tramite il frequente rifiuto di utilizzare tecniche di editing familiari come campo e controcampo durante dialoghi e interazioni tra i personaggi, scegliendo invece di presentare uniformemente tutte le informazioni in campi medi o lunghi fissi.³³⁹

Tornando a *Non aprite quella porta*, in esso non sono solo le immagini a essere sovraccaricate. Vicari attribuisce al film un sound design la cui innovazione e influenza non sono state adeguatamente riconosciute.³⁴⁰ Molte scene presentano un rumore di fondo di origine sconosciuta disorientante, come ad esempio le innaturali vibrazioni *drone* che si sentono durante le news dei telegiornali e successivi titoli di testa, che conferiscono un senso di oppressione.³⁴¹

331 Z. Wigon, *Ivi*, in www.tribecafilm.com

332 J. Vicari, *Ivi*, p. 29.

333 S. Axmaker, *Ivi*, in www.greencine.com

334 J. Vicari, *Ivi*, p. 29.

335 *Ibidem*.

336 Z. Wigon, *Ivi*, in www.tribecafilm.com

337 J. Vicari, *Ivi*, p. 29.

338 *Ivi*, p. 31.

339 *Ivi*, p. 32.

340 *Ivi*, p. 29.

341 *Ibidem*.

Vicari sottolinea come nel film di Hooper sia stata applicata anche una tecnica di montaggio efficace e innovativa, ben prima delle teorizzazioni di Bordwell circa le caratteristiche del cinema post classico, ovvero l'alternanza improvvisa tra *close-up* e campi lunghi. Questo scarto produce un senso di disorientamento e vulnerabilità nello spettatore, che si ritrova di fronte a uno spazio vasto e vuoto, in cui nessuno può vedere l'orrore che accade o intervenire per salvare chi ne è vittima.³⁴²

Di fronte a queste considerazioni, possiamo intuire come il cinema di Hooper, Miller, e altri autori i cui lavori venivano proiettati nelle sale *grindhouse*, abbia ispirato Refn. Le modalità di messa in scena e di editing del genere horror sono specifiche dell'arte cinematografica, finalizzate a restituire sensazioni di adrenalina, suspense e terrore. Cinema horror come "cinema puro" o pura essenza cinematografica,³⁴³ il cui orrore prodotto dalle immagini e dall'atmosfera, secondo Refn, si connettono al subconscio dello spettatore.³⁴⁴

Vicari successivamente pone in relazione il cinema horror e i suoi effetti sugli spettatori con il mito. Non è un caso che *Non aprite quella porta*, altri film horror cult e film horror *exploitation* siano usciti tra gli anni '70 e '80, decenni in cui, secondo l'autore, gli Stati Uniti hanno attraversato un periodo di profonda incertezza sociale e culturale. Questi film hanno assunto il ruolo di mito moderno in grado di esorcizzare e filtrare le paure del pubblico nei confronti dei cambiamenti radicali che il paese stava affrontando. Questi film sono stati in grado di traslare nel linguaggio contemporaneo i temi esistenziali, profondi e antichi del mito. In particolare l'horror e il cinema violento in generale spesso rispondono al dualismo di lotta tra bene e male, rinforzando determinati valori e rassicurando che essi non sono andati persi. Tutto ciò non negando però il progresso.³⁴⁵

Il quinto principio ruota attorno alla dichiarazione «sono una persona che ha dei feticismi».³⁴⁶

Refn ha spesso fatto riferimento al feticismo in relazione alla sua visione artistica, in particolare al suo feticcio per emozioni e immagini violente.³⁴⁷ Inoltre, ha dichiarato di inserire spesso nei suoi film particolari oggetti che esercitano su di lui eccitazione, un potere e un'attrazione feticistica.³⁴⁸

Allo stesso tempo, dichiara come i suoi film trascendano la pulsione circolare legata all'oggetto feticistico per divenire una modalità di esorcizzazione interiore.³⁴⁹ L'uso da parte di Refn della parola "feticcio" in relazione alla modalità guida del suo cinema, ovvero il «contatto visivo con oggetti che lo ossessionano e lo assorbono»,³⁵⁰ secondo Vicari entra in contrasto con significati e

342 *Ivi*, p. 31.

343 *Ivi*, p. 33.

344 Matthew Arnoldi, *Portrait of a Provocative Mind*, in www.iofilm.co.uk

345 J. Vicari, *Ivi*, p. 38.

346 Scott Tobias, *Nicolas Winding Refn*, in www.avclub.com

347 Belinda Goldsmith, *Danish Director Refn Splatters Cannes Festival with Violence*, in <https://www.reuters.com/>

348 S. Tobias, *Ivi*, in www.avclub.com

349 B. Goldsmith, *Ivi*, in <https://www.reuters.com/>

350 J. Vicari, *Ivi*, p. 39.

definizioni legati al concetto classico di feticcio. Secondo la teorizzazione classica circa la pulsione feticistica, essa conferisce rassicurazione di fronte a ansie e paure³⁵¹ investendo le proprie energie su un corpo inorganico, o nel caso del feticismo sessuale su una specifica parte del corpo alienata dal resto della persona. La finitezza dell'oggetto protegge dal doversi relazionare in modo più complesso con l'intero corpo vivente o la realtà circostante nella sua interezza.³⁵² Secondo questa prospettiva il feticcio diviene pulsione verso la morte, che annulla le energie vitali attraverso l'adorazione di freddi oggetti senza vita.³⁵³ La specificità dell'approccio di Refn può essere invece letta secondo una prospettiva opposta, ovvero come intrinsecamente creativa e produttiva, che espande e conferisce energia all'oggetto della contemplazione feticistica.³⁵⁴ L'attrazione feticistica diviene la base di una messa in scena creativa, quella cinematografica. L'oggetto feticcio viene liberato dalla pulsione circolare, gli viene conferita nuova vita e entra in una relazione attiva con il feticista/regista.³⁵⁵ Tutto il cinema in generale, e non solo ovviamente quello di Refn, può essere interpretato attraverso una chiave di lettura che lo vede come modalità di soddisfazione di una pulsione feticistica non erotica. La «più benigna e comune forma di feticismo».³⁵⁶ L'occhio feticistico della macchina da presa celebra tutto il visibile e l'atto di visualizzare, conferendo eternità a tutto ciò che è destinato a morire o a essere eroso dal tempo. Il feticismo del cinema è una generalizzata pulsione verso la vita, l'istinto di sopravvivenza.³⁵⁷

Il film horror e d'azione *exploitation* con cui Refn è cresciuto non a caso sono profondamente immersi nel feticismo, dirottato spesso verso l'oggetto delle armi. Naturalmente, Refn ha spesso armato i personaggi dei suoi film con oggetti investiti da pulsioni feticistiche, con connotati sessuali più o meno espliciti.³⁵⁸

Il sesto principio ruota attorno alla dichiarazione «se questo sarà il mio ultimo film, almeno sarò stato in grado di farlo come volevo».³⁵⁹

Vicari relaziona questa dichiarazione all'instabilità e incertezza che caratterizza il mondo dell'arte, della cultura e dell'intrattenimento oggi. L'autore ribadisce nuovamente come nella nostra contemporaneità non si possa più parlare davvero dell'esistenza di una industria culturale. O meglio, la produzione culturale di oggi ha perso la sua qualità industriale. Non è più regolare e profondamente controllata e programmata, i suoi contenuti provenienti dall'alto non sono più

351 Michael Kaufman, *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power, and Change*, Oxford University Press, Toronto, 1987, p. 93.

352 J. Vicari, *Ivi*, p. 39.

353 *Ibidem*.

354 *Ivi*, p. 41.

355 *Ibidem*.

356 *Ivi*, p. 42.

357 *Ibidem*.

358 *Ivi*, p. 43.

359 Scott Indrisek, *Valhalla Rising: A Q & A with Filmmaker Nicolas Refn*, in www.artinfo.com

inevitabili o maggiormente accessibili rispetto a ciò che viene prodotto dal basso.³⁶⁰ L'evoluzione del mercato dell'intrattenimento, che ora deve tenere in considerazione la figura del *prosumer*, ha contribuito a generare maggiore libertà di scelta, e di conseguenza molte produzioni nate per mere scelte individuali, non censurate, a volte del tutto invisibili sepolte nei miliardi di altri contenuti rilevabili nel web, oppure non assimilate dalla cultura di massa.³⁶¹ Come già affermato, Refn è perfettamente consapevole di questi cambiamenti, e lo dimostra in alcune sue interviste dove parla di cinema come industria e forma d'arte che deve adattarsi alle nuove modalità di fruizione dei giovani (e non solo), che spesso ora guardano film su altri dispositivi diversi dal grande schermo della sala. «[Noi generazioni più anziane] abbiamo il fardello di comprendere come sfidare i giovani, perché siamo noi ad essere lenti».³⁶² Refn inoltre loda apertamente, definendoli i più coraggiosi,³⁶³ i cineasti che non si fanno remore ad abbracciare l'instabilità di questa situazione, scegliendo attivamente di correre dei rischi. Affermazione condivisa anche da Vicari, che ritiene il coraggio di correre dei rischi fondamentale per il cinema contemporaneo.³⁶⁴ Attitudine che l'autore lega ad un approccio anarchico, come lo è la modalità in cui Refn espone temi e narrazioni nei suoi film, sempre investiti di incertezza, emotività e vulnerabilità. Vicari conclude citando un altro estratto da un'intervista a Refn, in cui dichiara «la flessibilità è il vero compagno del coraggio, non la rigidità»,³⁶⁵ poiché bisogna adattarsi all'odierna instabilità dell'industria.

Il settimo e ultimo principio presentato è una domanda che Refn pone all'intervistatore, ovvero «ma cos'è un finale dopotutto?».³⁶⁶ Vicari non approfondisce la questione come fatto per le altre affermazioni esposte. La messa in questione ontologica del concetto di finale potrebbe legarsi al generale approccio anarchico che Vicari ha rilevato nel cinema di Refn, ed è evidente nei finali ambigui e non risolutivi dei film analizzati nei successivi capitoli. Su tutti in particolare *Too Old to Die Young*, miniserie autoconclusiva che però presenta quello che sembrerebbe un finale di “fine stagione”, che lascia aperte molte questioni e non chiude nessuno degli archi narrativi o delle sottotrame presentate durante gli episodi.

360 Ivi, p. 45.

361 Ivi, p. 46.

362 Edward Douglas, *Exclusive: Nicolas Winding Refn on Valhalla Rising*, in www.comingsoon.net

363 M. Arnoldi, *Ivi*, in www.iofilm.co.uk

364 J. Vicari, *Ivi*, p. 48.

365 Todd Gilchrist, *Interview: Valhalla Rising Writer- Director Nicolas Winding Refn*, in www.moviefone.com

366 Skye Sherwin, *Boy Wonder Nicolas Winding Refn Grows Up*, in www.bbc.co.uk

4. Drive

4.1. Mitologia, eroismo e psicanalisi in una Los Angeles senza tempo

4.1.1. Il mito di un guidatore solitario

Le riflessioni che Vicari riporta nel capitolo dedicato ai sette principi disorganizzativi ritornano in parte nella sua analisi su *Drive*, fondamentalmente incentrata nel definire la natura dell'eroismo del protagonista senza nome, senza passato e apparentemente (almeno all'inizio) senza legami. Un altro autore in particolare, Mark Featherstone, si preoccupa di definire lo status non solo del protagonista ma dell'intero ambiente in cui egli si muove, comprendendo sia la città di Los Angeles sia chi la abita. Le riflessioni di quest'ultimo richiamano i principi esposti da Vicari, in particolare il suo soffermarsi sulla mancanza di strutturazione e certezze nella società contemporanea. Mentre Vicari fornisce una lettura sostanzialmente positiva di ciò, sottolineando l'incremento e la facilitazione dell'esercizio della creatività in questo sistema, Featherstone ne fornisce una lettura invece più negativa, legata ai concetti di alienazione e mancanza di legami profondi e sistemi di significazione, che gettano i personaggi costruiti da Refn in deserti fisici ed emotivi senza via di fuga. Le tensioni tematiche presenti in *Drive*, ma anche nei successivi film del regista, potenzialmente interpretabili sotto diverse e opposte ottiche di lettura, sembrano allo stesso modo riflettersi nella messa in scena e nell'estetica del film. Come rilevato da diversi autori, nel film convivono diverse modalità di regia, montaggio e utilizzo della musica, che ne espandono i confini, toccando contemporaneamente i territori del videoclip,³⁶⁷ del cinema mainstream commerciale³⁶⁸ e del cinema *arthouse*.³⁶⁹

Vicari introduce il capitolo dedicato a *Drive* sottolineando come spesso i film di Refn si concentrino su protagonisti che hanno la possibilità di rivendicare una speciale abilità. *Drive* non fa eccezione, ma anzi è forse il film in cui l'idea di abilità e dono, in questo caso la guida di auto, sono più centrali, concentrati nella figura del misterioso protagonista interpretato da Ryan Gosling, accreditato semplicemente come "Driver". Refn diverrà il regista di questo film, il primo non sceneggiato da lui, proprio grazie a Gosling,³⁷⁰ a cui viene concesso dal produttore Marc E. Platt di

367 Vivien Villani, *On the road again – Canzoni e regia in "Drive"*, in «Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn», p. 40.

368 Anna Backman Rogers, Miklos Kiss, *A Real Human Being and a Real Hero: Stylistic excess, dead time and intensified continuity in Nicolas Winding Refn's Drive*, in «New Cinemas: Journal of Contemporary Film», Vol. 12, N. 1 & 2, Giugno 2014, p. 45.

369 *Ibidem*.

370 Elisabeth Rappe, *Ryan Gosling Will 'Drive' Instead Of Hugh Jackman*, in <http://news.moviefone.com>, archived in <https://web.archive.org/>

scegliere il regista per il progetto rimasto in stallo dal 2008, dopo l'acquisizione dei diritti da parte di Platt e Adam Siegel del libro *Drive* (2006) di James Sallis.³⁷¹

Refn indica fin dall'inizio a Gosling la sua principale fonte d'ispirazione visuale per *Drive*, ovvero il mediometraggio *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1963). Anger viene spesso citato da Refn come figura per lui influente per quanto riguarda il cinema avant-garde.³⁷² Non a caso il direttore della fotografia scelto da Refn, Newton Thomas Sigel, ha collaborato come operatore di camera a un altro di film di Anger, *Lucifer Rising* (1972). *Scorpio Rising* non possiede una vera e propria trama, ma i suoi 28 minuti di durata, privi di dialoghi e attraversati da un fiume musicale, celebrano la figura del biker e del giovane ribelle, prendendo a piene mani dall'iconografia di attori come James Dean e Marlon Brando.³⁷³ Il regista indica come elementi suggestivi di *Scorpio Rising* le riprese lente e feticistiche delle motociclette e delle auto d'epoca su cui corrono i protagonisti del film di Anger. Oltre a ciò, Refn decide di incorporare nel protagonista del suo film un dettaglio del vestiario di uno dei biker, ovvero il disegno dello scorpione cucito sul retro della giacca (*immagine I*).³⁷⁴ *Drive* emerge quindi dall'incontro tra Refn e Gosling, in cui il regista, fa sapere l'attore in un'intervista, ha subito chiaro in mente che il protagonista deve essere «un uomo che va in giro in macchina di notte, ascoltando musica pop che gli dà sollievo emotivo».³⁷⁵ Secondo Vicari, il feticismo in *Drive* non si limita allo sguardo sulle automobili, probabilmente derivativo dall'esplicita ispirazione a *Scorpio Rising*, ma si esprime anche attraverso l'utilizzo che alcuni personaggi fanno di determinati oggetti. In questo caso, un esempio secondo l'autore interessante passa attraverso il malavitoso Bernie (Albert Brooks), «con la sua collezione di pugnali stranamente decorati, conservati sotto vetro e riservati all'uccisione di ex amici».³⁷⁶ L'uso di questi speciali coltelli, osserva Vicari, sembrano trasmettere sottilmente l'idea di un personaggio contorto su se stesso e disgustato da se stesso, che trova sollievo solo nell'infliggere dolore.³⁷⁷

Secondo Vicari, da questo seme evocativo nasce un film molto più universale rispetto alle sue ispirazioni chiave,³⁷⁸ che oltre al cinema di Anger comprendono anche diversi film degli anni '80 (paragrafo 4.3). Forse stimolato dall'idea di libertà che la connotazione americana dona all'azione di guidare, Refn mostra la sua abilità nel dirigere scene d'azione, nel secondo progetto statunitense e a

371 F. Tadolini, *Ivi*, p. 83.

372 Jon. D. Wittmer, *Road Warriors*, in «American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques», Ottobre 2011, Vol. 92, N. 10, p. 29.

373 F. Tadolini, *Ivi*, p. 92.

374 J. Vicari, *Ivi*, p. 179.

375 *Drive* DVD, Special Features, Sony, 2012.

376 J. Vicari, *Ivi*, p. 43.

377 *Ivi*, p. 44.

378 *Ivi*, p. 179.

budget più sostenuto dopo il fallimento di *Fear X*. Tuttavia, è essenzialmente un film indipendente anche se composto da un importante cast hollywoodiano, realizzato grazie a fondi francesi.³⁷⁹

Vicari pone metaforicamente in relazione il talento del regista, ora più che mai evidente, con quello di Driver. Il talento di Driver però, il guidare, è ciò che lo mantiene isolato dagli altri, dalle relazioni, dalla comunità che lo circonda. Il suo sostentamento ruota interamente attorno alle auto, dato che lo vediamo instancabilmente destreggiarsi fra tre lavori diversi: operaio in un'officina, occasionalmente stuntman alla guida in film d'azione e infine autista per rapinatori di notte. La sua vita invece, come realizzerà lo stesso protagonista alla fine del film, si trova da qualche parte al di là dell'orizzonte, verso cui si dirigerà lasciando Los Angeles. Anche se isolato, nota Vicari, il talento di Driver raggiunge il suo apice dopo aver scoperto l'amore, legandosi temporalmente alla sua vicina di casa Irene (Carey Mulligan) e al suo figlio Benicio (Kaden Leos). Vicari non legge questa solitudine in chiave negativa come fa Featherstone, ma la lega ai concetti di eroismo e mitologia esposti nel delineamento dei sette principi, riportando altri testi che trattano questa tematica. Secondo l'autore, l'eroismo è appunto uno dei temi espliciti di *Drive*, confermato dalla colonna sonora del film, in cui viene proposta per due volte la ballata *A Real Hero* (2011), realizzata dagli artisti elettropop College e Electric Youths. Il personaggio di Driver corrisponde alla costruzione di un ideale, ma allo stesso tempo credibile eroe, circondato da un'aura mitica, le cui vicende mantengono un'intensità catartica. Il regista riesce inoltre a superare l'individualismo e la promozione di valori anti-egualitari comunemente associati agli eroi classici.³⁸⁰ Vicari nota che la problematica centrale in *Drive* si concentra sull'agire in solitudine dell'eroe, poiché per definizione fa ciò che gli altri non possono fare. L'autore cita Yvonne Tasker, che scrive «l'eroe [...] è spesso concepito come una figura a cui manca un posto all'interno della comunità per la quale combatte».³⁸¹ Vicari aggiunge come l'eroe, in questo caso Driver, provi compassione per le figure minacciate, in *Drive* la vicina di casa Irene, il figlio Benicio e successivamente il suo capo e agente Shannon (Bryan Cranston). Prova un senso di protezione che potrebbe però essere letto come frutto di una deduzione logica, di una "programmazione",³⁸² più che di reale empatia nei loro confronti. Driver sembra avere inscritto in sé un codice generato da mani sconosciute, forse divine, che recita «le cose deboli vengono schiacciate in questo mondo; [...] questa madre e bambino, sono deboli; così saranno schiacciati se "Io" non li proteggo».³⁸³ Vicari usa le parole "programmazione" e "codice" perché suggerisce la possibilità di leggere il personaggio di Driver in chiave robotica.

379 *Ibidem*.

380 *Ivi*, p. 180.

381 *Drive* DVD, Special Features, Sony, 2012, p. 77.

382 J. Vicari, *Ivi*, p. 190.

383 *Ivi*, p. 180.

Potrebbe essere un vero e proprio cyborg.³⁸⁴ «Non posso mai guardare *Drive* senza avere la sensazione che Driver sia una super sofisticata intelligenza artificiale».³⁸⁵ L'autore sottolinea i suoi movimenti rigidi d'automa, l'apparente instancabilità nonostante svolga tre lavori, il fatto che non venga mai mostrato mentre dorme. È sempre molto silenzioso, in disparte, parla solo se strettamente necessario. Ha una straordinaria abilità non solo nella guida ma anche nella forza fisica, come vediamo nella scena dell'ascensore, in cui uccide un sicario mandato da Nino (Ron Perlman). Ha inoltre dei riflessi e un udito sviluppati, come intuiamo quando riesce a salvarsi, al contrario di Blanche (Christina Hendricks), da altri sicari mandati da Bernie (Albert Brooks) e Nino. Anche se viene pugnalato da Bernie durante la resa dei conti finale, Driver riesce a ucciderlo e allontanarsi. Nelle ultime immagini del film lo vediamo dirigersi verso l'orizzonte apparentemente indenne.³⁸⁶ Vicari cita poi Joseph Tabbi per definire il personaggio di Driver come una tecnologia che diviene «un'incarnazione esteriore del pensiero».³⁸⁷ La fusione completa tra uomo e macchina, riporta Vicari, pone fine alla profonda auto-divisione che affligge l'ego postmoderno, convinto di potersi auto-affermare indipendentemente dalla realtà tecnologica che lo circonda.³⁸⁸

Il desiderio principale di Driver è rendersi utile alle persone che lo circondano. Venuto apparentemente dal nulla, forse calato dall'alto, Driver redime la fallibilità umana incarnandosi come bontà meccanica. Al contrario dei personaggi che lo circondano, il protagonista di *Drive*, almeno per quanto ci è dato sapere, è incapace di tradire gli altri e violarne la fiducia.³⁸⁹ Non sembra una coincidenza, nota Vicari, che ai cyborg e agli androidi venga spesso attribuito il presagio che essi rappresentino una nuova razza umana, forse perché rimandano a una mitologica memoria di un'umanità non intaccata dal male.³⁹⁰ Rappresentano l'idea di un'arcaica innocenza e conoscenza, che in Driver si esprime nel dovere di fare sempre la cosa giusta al di là dei suoi interessi individuali. Gli altri personaggi del film sono invece intaccati dal peccato, da sentimenti negativi o da debolezze. I mafiosi Bernie e Nino sono pieni di vergogna, odio e invidia nei confronti dei loro superiori, non si fanno remore a usare la violenza contro innocenti come Shannon quando qualcosa non va secondo i loro piani. Standard (Oscar Isaac), il marito di Irene da poco uscito di prigione, non riesce a proteggere la sua famiglia, finendo per essere ucciso. Irene invece, nonostante sia sposata con Standard, si sente evidentemente tentata di tradirlo con Driver.³⁹¹ Solo il protagonista di *Drive* sembra possedere una conoscenza primordiale, incontaminata, capace di riconoscere subito il

384 *Ivi*, p. 189.

385 *Ibidem*.

386 *Ibidem*.

387 Joseph Tabbi, *Postmodern Sublime*, Cornell University Press, Ithaca, 1996, p. 21.

388 *Ivi*, p. 19.

389 J. Vicari, *Ivi*, p. 190.

390 *Ibidem*.

391 *Ibidem*.

pericolo e la mala fede negli altri. Vicari intravede questa conoscenza primordiale nel suo sguardo, in particolare in quello che rivolge a Irene e Benicio nella sequenza in cui li accompagna in un parco.³⁹² Questa, unica sequenza del film davvero serena e statica.³⁹³ Se Driver quindi è davvero un cyborg, allora chi lo ha programmato? Potrebbe essere stato costruito da un umano che conosce questo codice dalle origini apparentemente divine? Perché questo stesso codice non è allora insegnato e praticato dagli esseri umani? Secondo Vicari, Refn potrebbe suggerire che di questo codice abbiamo in realtà già tutti un'arcaica conoscenza, ma non siamo in grado di attuarlo poiché troppo compromessi e contaminati dal mondo.³⁹⁴ Mondo contaminato, in questo caso sineddoticamente concentrato nella città di Los Angeles, in cui Driver emerge in lotta contro l'ingiustizia. Lotta che diviene non tanto contro il crimine ma contro il concetto di mortalità stessa, in questo caso la mortalità delle due figure su cui Driver investe la propria protezione, Irene e Benicio. I sentimenti d'amore si traducono in senso del dovere di proteggere le persone amate dall'essere violate.³⁹⁵ Le persone che circondano Driver sono inserite in una comunità, e hanno legami più o meno stretti con gli altri. Driver invece esiste al di fuori di questi legami, anche se ha in sé un amore solenne e immortale per l'umanità che lo circonda e che necessita di essere protetta. Un moderno eroe quindi, che secondo Vicari agisce in una costruzione narrativa dai toni mitologici la cui ambientazione è stata da Refn chiaramente aggiornata e modernizzata.³⁹⁶ Nella strutturazione classica del mito, l'eroe è sempre immerso in un ambiente tossico o pericoloso, una terra invasa o da sempre occupata da forze ostili che incombono sulle vite dei più deboli e fragili. In *Drive* questa terra diviene il contemporaneo mondo urbano controllato dalle organizzazioni criminali. La Los Angeles dipinta da Refn appare allo stesso tempo come sgraziata e a tratti distopica, governata sotterraneamente da una rete mafiosa ebraica che risponde agli ordini della mafia italiana della costa orientale. Costretti a uno status di secondo rango, Bernie e Nino, due membri della mafia ebraica e antagonisti di Driver, sono costantemente afflitti da sentimenti di frustrazione e amarezza prodotti dalla loro posizione subalterna nella catena di comando. Questa amarezza si coglie soprattutto in un dialogo tra i due che avviene nella pizzeria di Nino, in cui entrambi si lamentano del modo canzonatorio e infantile con cui sono trattati dalla famiglia da cui prendono gli ordini.³⁹⁷ Questo ambiente richiede un eroe che sappia renderlo sicuro per il futuro delle figure minacciate, Irene e Benicio. Driver assume questa missione, vegliando su di loro, ancora prima della svolta narrativa centrale nel film, ovvero l'uccisione di Standard in seguito al tentativo di ripagare un

392 *Ibidem*.

393 *Ivi*, p. 184.

394 J. Vicari, *Ivi*, p. 190.

395 *Ivi*, p. 180.

396 *Ivi*, p. 181.

397 *Ibidem*.

debito con Bernie e Nino. Questo evento trasformerà la semplice protezione in un incarico vendicativo, quando per Driver diventa evidente che Irene e Benicio non sono più al sicuro.³⁹⁸ Anche se Driver evidentemente fatica a inserirsi nella comunità e a legare con gli altri, non ne è dipinto come completamente escluso, dato che suscita l'interesse affettivo di Irene e Benicio, di Shannon (che funge quasi da padre surrogato³⁹⁹ per il protagonista) ed è attivamente ricercato dai rapinatori per il suo talento alla guida, come mostra la scena ambientata nel diner in cui Driver reagisce infastidito alle attenzioni di un uomo che gli chiede se sia disponibile per un lavoro. Pur tenendo in considerazione ciò, Driver è comunque definito principalmente dalla misura in cui egli è escluso dalla comunità stessa, e ciò lo porta ad assumere il ruolo e il comportamento di un eroe classico.⁴⁰⁰

Proprio perché all'eroe tradizionale non è permesso partecipare nella vita della comunità e nei legami con gli altri, emergono in lui due caratteristiche che riscontriamo in Driver. La mancanza dei legami frena lo sviluppo della paura e della moderazione, permettendogli di combattere contro il male con poco o nulla da perdere, superando il tabù sulla sacralità della vita, almeno per chi si mette contro i fragili che lui sente in dovere di proteggere. In secondo luogo, la sua incapacità di sperimentare i legami sociali gli ha conferito un rispetto indebito per essi. Nella sua mente sono probabilmente equiparabili a un'esperienza religiosa o mistica. L'amore che Driver prova per Irene e suo figlio può aiutarlo a trionfare sui suoi antagonisti, ma non potrà mai imporsi nei legami della comunità, poiché il suo amore non può essere altro che un tributo o una vigilanza su di essa. Il suo amore si ritrova paradossalmente investito esclusivamente nella produzione di cadaveri.⁴⁰¹ La passione che Driver prova per Irene non può che essere proiettata in un fervido dovere di protezione, in un rapporto dai tratti stilnovistici,⁴⁰² senza contatto fisico (escludendo la scena del bacio in ascensore, la cui oggettività rimane però ambigua). L'attrice Carey Mulligan descrive l'amore tra il suo personaggio e Driver come reciproco rispetto più che intesa fisica.⁴⁰³ Lo sceneggiatore Hossein Amini descrive il loro amore come qualcosa di profondamente voluto da entrambi ma represso per diverse questioni di dovere, nel caso di Irene verso il marito e nel caso di Driver per sua natura stessa.⁴⁰⁴

Driver, così come l'eroe tradizionale, ha un rispetto unico e smisurato per le donne e i bambini, che sa essere legati ad un altro uomo. Le intenzioni pure a priori di Driver, per via del suo "codice", gli

398 *Ivi*, p. 182.

399 Peter Debruge, *Drive*, in «Variety», Vol. 423, N. 3, Maggio-Giugno 2011, p. 18.

400 J. Vicari, *Ivi*, p. 182.

401 *Ivi*, p. 183.

402 Massimo Zanichelli, *Drive. Il pathos dell'emozione, l'astrazione della forma*, in «Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn», p. 65.

403 *Drive* DVD, Special Features.

404 *Ibidem*.

impediscono di provare a sostituirsi completamente alla figura del padre e marito mancante. Questo in particolare perché, come nei miti classici, il bambino funge da ricordo vivente del padre, memento dell'uomo con il quale la madre è stata precedentemente. «Il bambino diventa per l'eroe un talismano di carne e sangue»,⁴⁰⁵ prodotto di un legame sacro che a lui non è concesso immaginare per se stesso. Driver probabilmente avverte qualsiasi amore e affetto concessogli dalla comunità come essenzialmente rubato, poiché si ritiene totalmente dedito ad affrontare i nemici di essa.⁴⁰⁶ Al protagonista sono concessi pochissimi momenti da solo con Irene, dato che sono quasi sempre accompagnati da Benicio, a ribadire l'incombente fantasma del padre Standard.

Driver probabilmente si scopre innamorato di Irene nella sequenza ambientata nel supermercato, in cui, a debita distanza, sente i due scambiarsi le parole «ti amo».⁴⁰⁷ Probabilmente, la vicinanza di Driver a una famiglia in cui lui sa che potrebbe assumere la funzione maritale e paterna è ciò che lo spinge ad esserne completamente devoto e a rischiare la vita per essa, in una «isterica sovracompensazione»,⁴⁰⁸ conscio del fatto che per lui amare è un atto proibito dalla sua programmazione.⁴⁰⁹ Refn permette un solo bacio dai toni epici tra Driver e Irene (*immagine 2*), in un ascensore dove sono intrappolati con un sicario venuto per uccidere il protagonista. È tuttavia messo in scena come una fantasia, non sappiamo se solamente di Driver o di entrambi. Muovendosi in fretta, Driver spinge Irene in un angolo e un riflettore artificiale cade su di loro, il tempo rallenta e le loro labbra si incontrano per la prima e unica volta nel film.⁴¹⁰ Driver è disposto a morire se necessario per questo singolo momento intimo con Irene, un bacio che sembra sigillare il suo ruolo di eroe sacrificale.⁴¹¹ Come spiega Refn stesso «la saluta con un bacio perché ora sa cosa deve fare [...] trasformarsi in un supereroe, uno scorpione».⁴¹² Amini intravede in questo momento la concessione al protagonista di un barlume di umanità.⁴¹³ Seppur breve, secondo Vicari questa sequenza riscalda e addolcisce l'intero film, in contrasto con la successiva azione di Driver, ovvero quella di uccidere il sicario prendendogli a calci la testa (scena per la cui realizzazione tecnica Refn si è consultato col regista Gaspar Noè).⁴¹⁴

Driver agisce nell'ombra e il suo lavoro e i rischi intrapresi non gli vengono mai davvero accreditati o riconosciuti. Vi è anche in una certa misura un deliberato desiderio di invisibilità, espresso dalle

405 J. Vicari, *Ivi*, p. 183.

406 *Ibidem*.

407 *Ivi*, p. 184.

408 *Ivi*, p. 182.

409 *Ivi*, p. 188.

410 *Ivi*, p. 186.

411 *Ibidem*.

412 Drive DVD, Special Features.

413 *Ibidem*.

414 J. D. Witmer, *Ivi*, p. 35.

sue richieste verso Shannon, che gli concede (inconsapevolmente) per una delle rapine una Chevrolet Impala, «l'automobile più popolare nello stato della California».⁴¹⁵

Driver, in ogni caso, rimane sempre fedele a Irene e Benicio, investendo tutto ciò che è in suo potere nella costruzione di un futuro migliore per entrambi, anche se ciò significa abbandonare per sempre Los Angeles. Ciò che conta per lui, e che viene mostrato alla fine del film prima della sua partenza, è sapere che essi sono ancora vivi e hanno la possibilità di ricominciare una vita. Dopo aver visto Irene bussare al suo appartamento ormai disabitato, secondo Vicari non possiamo dire con certezza se Driver sia diretto consapevolmente verso una nuova missione, o se stiamo semplicemente assistendo a una ritualistica guida notturna ripetuta altre volte. Possiamo però affermare con sicurezza che tutto il suo agire si riconduce a una questione di dovere, l'unica modalità tramite cui si può avvicinare all'amore di una comunità da cui è intrinsecamente escluso.⁴¹⁶

4.1.2. La storia di un orfano in fuga

Mark Featherstone, nel suo saggio *The letting go: the horror of being orphaned in Nicolas Winding Refn's cinema*, esplora e analizza gli ultimi tre film di Refn in chiave psicoanalitica, in particolare freudiana e junghiana, e in chiave filosofica, prendendo in considerazione la cultura buddhista. L'autore fa alcune osservazioni molto simili a quelle di Vicari circa il personaggio di Driver e il mondo che lo circonda. Secondo Featherstone, con i personaggi e le ambientazioni dei suoi film Refn riesce a rappresentare l'orrore dell'identità orfana contemporanea, che mette a paragone e in contrasto con un senso mistico di interezza e unità, riscontrabile appunto nei testi di Carl Gustav Jung e prima ancora nella tradizione buddhista.⁴¹⁷

Refn costruisce una città post-moderna che diviene un incubo distopico, caratterizzata da violenza e oggettivazione, in cui i personaggi che vi sono gettati dentro sperimentano un profondo allontanamento sia da se stessi sia in relazione agli altri. All'interno di questa cornice, il regista racconta la storia e suggerisce il futuro di orfani solitari, dall'io distrutto, persi ed esposti alle insidie dello spazio urbano. Interesse di Featherstone è indagare queste storie intrise di solitudine, senso di abbandono e tragici tentativi di fuga da essi.

Ho letto i film di Winding Refn attraverso una dialettica di costruzione dell'ego e auto-annientamento, mostrando come l'ambientazione urbana dei suoi racconti di auto-realizzazione e autodistruzione sia importante, in primo luogo perché apre alla possibilità di

415 J. Vicari, *Ivi*, p. 186.

416 *Ivi*, p. 191.

417 Mark Featherstone, *The letting go: the horror of being orphaned in Nicolas Winding Refn's cinema*, in «Journal for Cultural Research», Vol. 21, N. 3, 2017, p. 268.

una lettura socio-psicoanalitica del sé, e in secondo luogo perché riflette sulla globalizzazione della condizione traumatica che pone al centro della sua visione.⁴¹⁸

Secondo l'autore, *Drive* espone l'orrore di un orfano nella Los Angeles contemporanea, intrappolato in una costante fuga da se stesso e dal marcio da cui è circondato. Featherstone adotta una lettura edipica della perdita da parte dei protagonisti solitari del sostegno e dell'attaccamento dei genitori, che assume, a un'analisi più approfondita, proporzioni cosmologiche. L'autore dichiara di voler andare oltre l'interpretazione freudiana di Edipo, che si connette allo stadio fallico dello sviluppo psico-sessuale e all'emergere dell'ego individuato, per enfatizzare la junghiana visione dell'orfano come archetipo universale, che suggerisce una perdita e ferite profonde causate dai processi di individuazione psicologica occidentale.⁴¹⁹ Come fa notare Featherstone, Jung critica Sigmund Freud poiché minimizza l'orrore di essere orfano di Edipo, normalizzando il profondo allontanamento dai genitori, il suo essere lasciato a vivere la vita in esilio. È proprio l'approccio junghiano che Featherstone osserva nel cinema di Refn,⁴²⁰ che getta i suoi orfani nel deserto urbano, dove intraprendono la loro disperata ricerca di un qualche sollievo dall'orrore della loro solitudine. Sollievo che per l'ego ossessionato dalla perdita primordiale non ha futuro, vagando in spazi corrosi dal crimine e dalla violenza. Featherstone prende in considerazione le due opzioni risolutive opposte a questa problematica: quella occidentale, che mira alla ricerca infinita dell'oggetto del desiderio, il cui raggiungimento si tradurrà nel completamento del sé, o quella orientale, ovvero la ricerca del vuoto, dell'annientamento dell'ego in rituali di autoannullamento riscontrabili nelle pratiche buddhiste.⁴²¹ Secondo l'autore, è questa seconda possibile soluzione che si riscontra nel cinema di Refn, riflettendo la profondità della perdita dell'orfano e fornendo la sua dimensione cosmologica.

Per questo i suoi film, che richiamano allo stesso modo il noir degli anni '40 e '50 e il neo-noir degli anni '80 e '90 dove gli spazi civilizzati della città si rivelano luoghi di criminalità, violenza e incivilizzazione, hanno anche una sorta di lato mistico che accende l'opposizione tra il mondo profano e il cosmo sacro. Qui, i profondi contrasti dell'universo noir, dove la luce e l'oscurità rivelano la dualità della città [...] simboleggiano alternative esistenziali e cosmologiche che inquadrano la scelta fatale che affrontano i personaggi.⁴²²

418 *Ivi*, p. 269

419 *Ibidem*.

420 *Ibidem*.

421 *Ivi*, p. 270.

422 *Ibidem*.

I protagonisti di *Drive*, *Solo Dio perdona* e *The Neon Demon* si trovano a dover scegliere se rimanere prigionieri di un mondo intrinsecamente materialista in cui le persone vengono ridotte a cose, oggetti che possono essere acquistati e venduti, o scegliere se abbandonare il proprio ego per immergersi in una profonda dimensione universale. Questa scelta riflette uno spazio urbano fratturato in due opposizioni, un lato profano e uno cosmico-mistico.⁴²³ Non a caso questo dualismo esistenziale riflette le dichiarazioni dello stesso regista, che come già precedentemente accennato è interessato a questioni morali, all'importanza delle scelte e alle loro conseguenze.⁴²⁴ Questa profonda dimensione universale potrebbe essere letta in chiave junghiana come l'inconscio collettivo, o come lo stato del nirvana della tradizione buddhista. In entrambi i casi ci si ritrova di fronte alla morte del sé, alla fine dell'ego annullato, posto di fronte alla verità che non è davvero mai solo.⁴²⁵

Featherstone osserva in *Drive* il disperato tentativo di Driver di creare un sé più completo, soddisfacente, «attraverso una famiglia surrogata negli spazi psicotici di Los Angeles»,⁴²⁶ avvicinandosi a Irene e Benicio. Ciò si rivela però un inevitabile fallimento, che si conclude in un bagno di sangue, con la conseguente fuga in auto del protagonista, verso un orizzonte infinito ma profondamente vuoto, senza futuro.⁴²⁷

La Los Angeles di Refn è una distopia profana, «caratterizzata da sogni infranti, un profondo senso di perdita e un disperato desiderio di fuga».⁴²⁸ Distopia in cui la solitudine, l'anonimato e la mancanza di identità dell'individuo vengono catturati nella figura senza nome e senza passato di Driver. La socialità e le relazioni umane profonde sembrano essere precluse a questo orfano, che vaga alla ricerca di una qualche forma di intimità, anche se appare chiaro che per lui non vi può essere alcun legame se non quello con l'unità, la ricerca di una dimensione altra.

Come asserisce nella prima sequenza del film, quando è al telefono con uno dei rapinatori che aiuterà poco dopo, guidare è tutto (e solo) ciò che fa. Anche se comprendiamo questa affermazione in termini che stabiliscono limiti espliciti, ovvero il suo non voler essere in nessun modo coinvolto nella violenza delle rapine, l'evoluzione della sua storia condurrà a riflettere sulla sua identità, sul come l'impulso di guidare sia anche descrittivo nei confronti del suo stato psicologico inconscio.⁴²⁹ Durante il corso del film, nota Featherstone, ci rendiamo conto che l'unico vero rapporto profondo che Driver ha è con i motori, con le auto, unica cosa che lo spinge a vivere, proiettandolo verso un

423 *Ibidem*.

424 P. Sobczynski, *Ivi*.

425 M. Featherstone, *Ivi*, p. 270.

426 *Ibidem*.

427 *Ivi*, p. 272.

428 *Ivi*, p. 272.

429 *Ivi*, p. 274.

futuro. In questo senso, l'automobile diviene una tecnologia difensiva che impedisce a Driver di dover affrontare o essere messo di fronte all'orrore del suo essere orfano. Il protagonista evita di doversi confrontare apertamente con i propri traumi e la propria solitudine vagando senza sosta nella metropoli californiana. Questo vagabondare protetto nell'abitacolo delle auto, secondo Featherstone, rinvia rinvia all'infinito il senso di solitudine, di allontanamento da quell'utopia unitaria collocata oltre la strada, oltre l'orizzonte. L'utopia californiana ricerca la felicità nel non fermarsi mai a realizzare l'orrore del presente, il dolore della perdita.⁴³⁰

Featherstone riprende il concetto freudiano-laciano di impulso, che appare per la prima volta in *Al di là del principio del piacere* (1920) di Freud per spiegare l'infinito impeto compulsivo, ripetitivo, come tentativo di risolvere un trauma passato irrisolto, attraverso un'azione simbolica presente che manca sempre il suo segno. Proprio la teoria della pulsione descritta da Freud, secondo l'autore, potrebbe spiegare lo stato psicologico di Driver.⁴³¹

Driver è molto probabilmente ferito dall'orrore del suo passato, che nel libro, al contrario del film, è descritto chiaramente: Driver ha assistito all'uccisione del padre da parte della madre quando aveva 12 anni. Featherstone ritiene che il protagonista si identifichi con le auto, i motori, l'atto di guida, in modo da poter vivere e attraversare il mondo ritirandosi dal confronto e dallo sguardo altrui, dal dover affrontare il trauma. Driver tenta comunque di trovare riparo anche nelle relazioni, soprattutto dopo aver incontrato Irene e Benicio, fungendo da protettiva figura paterna. Questo tentativo di costruire qualcosa di nuovo, che non lo costringa a vagare in eterno in solitudine, viene però interrotto dal rilascio anticipato dal carcere di Standard, marito di Irene e padre di Benicio. Quando Driver ritrova Standard picchiato a sangue nei garage dell'edificio in cui abitano, comprende che l'intera famiglia è esposta a dei pericoli, poiché l'uomo, dati alcuni debiti contratti in prigione, è preso di mira dalla criminalità organizzata locale. Quando Driver ritrova Standard sanguinante si dirige direttamente verso Benicio, nascosto in un angolo, a segnare il crescente istinto protettivo e paterno del protagonista, che si assumerà il rischio di aiutare l'uomo a ripagare i debiti con una rapina a un banco dei pegni, sotto consiglio di un malavitoso locale, Cook (James Biberi). Da questo momento tutto inizierà però ad infrangersi, poiché Driver si metterà contro la fitta e complessa rete criminale che domina silenziosa sulla vita losangelina, di cui abbiamo conosciuto i due esponenti Bernie e Nino. All'inizio del film, veniamo a conoscenza che il capo officina di Driver, Shannon, è in affari con Bernie, che ha intenzione di investire in un autodromo. Shannon gli propone quindi di puntare su Driver come guidatore. Bernie rimane effettivamente colpito, ma questo progetto non si realizzerà mai perché verrà ucciso successivamente dalle stesse mani del

430 *Ivi*, p. 272.

431 *Ivi*, p. 424.

pilota. Dopo la rapina, Standard viene ucciso mentre cerca di fuggire, e Driver fugge con la complice Blanche che è riuscita a prendere i soldi. I due vengono inseguiti da una misteriosa Chrysler, che il protagonista riesce poi a seminare. I due raggiungono un motel, dove lui la interroga perché insospettito dalla Chrysler che li ha inseguiti, e soprattutto perché al telegiornale locale sente affermare dal proprietario del banco dei pegni di non essere stato derubato, e di aver visto un solo rapinatore. Driver non riesce a scoprire tutto ciò che Blanche sa perché vengono colti di sorpresa da alcuni sicari, che riescono a uccidere la donna. Driver riesce a salvarsi e a trovare Cook, scoprendo il coinvolgimento nel piano di Bernie e Nino, che in un successivo dialogo vediamo parlare circa l'intenzione di rubare i soldi della mafia italiana arrivati al banco dei pegni, uccidendo poi tutti i coinvolti in prima persona nell'operazione. Driver contatta Nino, offrendogli di restituirgli i soldi, ma lui rifiuta, inviando un sicario nell'edificio in cui abita, che il protagonista riuscirà però ad uccidere. Prima dell'uccisione, assistiamo all'unica scena di vero contatto fisico tra Driver e Irene, ovvero il loro primo bacio, la cui messa in scena assume contorni epici e onirici. Gli ultimi minuti del film si risolvono in un fiume di sangue, in cui Bernie si vede costretto ad uccidere Cook poiché coinvolto nella rapina, e Shannon poiché si rifiuta di fornire informazioni riguardo a Driver, scappato dal suo appartamento. Driver verrà ferito da Bernie, ma riuscirà poi ad ucciderlo e ad eliminare anche Nino nella terza e ultima sequenza di inseguimento tra auto, la più predatoria.⁴³²

Alla fine del film, Driver abbandona le proprie speranze di poter entrare a far parte della famiglia di Irene e Benicio, accontentandosi di averli salvati dal bagno di sangue in cui è stato coinvolto per proteggerli. Di nuovo solo, si ritrova a dover fuggire dall'orrore di una più ampia e nociva famiglia, quella della rete criminale, che seppur con un sentore di vergogna e risentimento nei suoi confronti, sa che lo ha sostenuto economicamente durante gli anni passati a Los Angeles. Secondo Featherstone, *Drive* è essenzialmente la storia in un personaggio colto all'interno di una struttura contraddittoria, schizoide, che vede da una parte l'idea utopica di una famiglia organizzata attorno all'amore, affetto e protezione reciproci, dall'altra una distopica famiglia abusiva, il mondo criminale, da cui si trova a dover dipendere.⁴³³ L'autore paragona questa struttura alla teoria di Melanie Klein sulla struttura familiare e genitoriale che alternativamente nutre e punisce.⁴³⁴ Seppur Driver investa attivamente in un futuro migliore in cui ripone speranza, il suo destino lo costringe a una probabilmente interminabile fuga da quell'inferno racchiuso nella metropoli post-moderna e nelle relazioni dei suoi abitanti.

Driver è orfano sia in senso materiale (poiché nel libro è specificato che il padre è stato ucciso e non vengono menzionati rapporti con la madre), che in senso esistenziale e filosofico. Featherstone

432 J. D. Witmer, *Ivi*, p. 38.

433 *Ibidem*.

434 Melanie Klein, *The psycho-analysis of children*, Vintage, Londra, 1997.

paragona il suo essere orfano in senso più profondo alla delineazione che ne fanno Jung e Carl Kerényi in *The science of mythology*,⁴³⁵ dove l'archetipo dell'orfano diviene motivo descrittore del dolore psicologico causato dall'abbandono emotivo, dall'esposizione al dolore e al tormento causati dal processo di individuazione. Featherstone legge un sottotesto psicoanalitico junghiano in *Drive*, poiché il protagonista cerca in una positiva struttura familiare una fuga che lo possa portare al di fuori di sé. L'autore connette questa lettura alla critica che Jung pone nei confronti delle teorie di Freud, in cui osserva un'eccessiva concentrazione sul proprio ego come soluzione al trauma originario del distacco dalla madre, considerando invece un'alternativa più equilibrata nel «(non) sé sommerso nell'inconscio collettivo».⁴³⁶ Questo tentativo di fuga definitiva dal proprio sé e dai propri traumi risulterà, per Driver, fallimentare, traducendosi in fuga permanente dal male che lo perseguita, alla ricerca di un amore, di un qualcosa al di là del sé oltre l'orizzonte e oltre la notte.⁴³⁷

Secondo Featherstone, Refn con *Drive* critica l'ideale utopico californiano, in cui l'aspettativa di una vita perfetta e totalmente realizzata nascosta da qualche parte nell'intricata e fitta rete di strade e scambi comunicativi sia in realtà una mera fantasia inattuabile. È questa fantasia di mondo incredibilmente frenetico, inafferrabile ed eccitante che Refn sviluppa attraverso la sua personale interpretazione e rappresentazione di Los Angeles, dove le tradizionali idee di stabilità familiare e sociale si disperdono e si dissolvono in una perpetua circolazione, che non raggiunge mai nulla, ma semplicemente si muove. Perpetua circolazione che Featherstone paragona al funzionamento del motore, lo stesso su cui Driver appoggia e dedica la propria vita.⁴³⁸

L'autore osserva, nella sequenza iniziale, una condizione di universalità nella sua deliberata scelta di guidare un'auto anonima come la Chevrolet Impala, che va ben oltre al rendersi il più possibile invisibile durante la fuga dopo la rapina. Driver non è sicuramente l'unica persona che in questa metropoli sta affrontato un dolore che costringe ad un costante allontanamento da se stessi, ma come gli ricorda Shannon quando gli consegna le chiavi della macchina, nessuno lo noterà.

Anche Featherstone, come Vicari, nota l'apparente insonnia del protagonista. Mentre il secondo la lega a diretta conseguenza delle sue origini probabilmente divine, il primo vi legge l'allontanamento totale dall'inconscio collettivo descritto da Jung. La sua insonnia diviene quindi prova tangibile dell'alienazione da se stesso e dalle relazioni con il prossimo, ma anche effetto della sua psiche consumata dal trauma, che non gli concede nessun attimo di tregua.

Driver trova quindi un ideale habitat ma freddo comfort negli spazi della metropoli, come lui insonne, perennemente illuminata dai neon e tenuta attiva da costanti ronzii e rumori. Una città che

435 Carl Jung, Carl Kerényi, *The science of mythology*, Routledge, Londra, 2001.

436 M. Featherstone, *Ivi*, p. 275.

437 *Ibidem*.

438 *Ibidem*.

non si concede mai al sonno, che ha dimenticato la sua funzione comunitaria e sociale, fornisce uno spazio ideale per la continua circolazione di persone, parole, idee, in un'infinita spinta che permette di fuggire dal confronto con se stessi. L'autore non vede possibile un reale riconoscimento di se stessi e della propria disperazione nella struttura di questa città, in cui vede l'io inghiottito «dall'orrore dell'orizzontalità rappresentata dall'infinita espansione urbana»,⁴³⁹ il sé divorato in uno spazio uniforme che diviene paradossalmente chiuso nel suo orizzonte senza fine.

La Los Angeles di *Drive* è una città dagli spazi infiniti, ma paradossalmente limitata, senza alcuna possibilità contenuta in essa, poiché non sembra concedere terreno fertile per legami, relazioni solide e positive.⁴⁴⁰ Questa struttura, secondo l'autore, si riflette nella psicologia di Driver. Dal momento che Driver non ha avuto un solido rapporto con i propri genitori, non arrivando a conoscere l'esperienza di una famiglia e di una base sociale solida, si muove in giro senza meta per le strade della metropoli alla ricerca di una struttura o di un legame positivo che possa colmare quella mancanza, donandogli uno scopo.

Secondo l'autore, Refn legge in modo critico l'ideologia americana, più specificamente californiana, che guarda con positività alla mancanza di un'entità genitoriale superiore, conferendo a ciò il sinonimo di libertà dell'individuo. È un'utopia anti-edipica, che interpreta negativamente l'attaccamento a solidi legami familiari, visti come autoritari, impositori di leggi e regolamenti che impediscono all'individuo di intraprendere una strada personale. Tuttavia, nota Featherstone, il rifiuto categorico di questi legami e di questa struttura conducono, nel caso di *Drive*, ad un mondo solitario, privo di reali punti di riferimento, in cui l'individuo si ritrova cannibalizzato dallo stesso ambiente psicotico che lo priva di relazioni solide. Featherstone prende in considerazione le parole del teorico psico-culturale Laurence Rickels,⁴⁴¹ che descrive la cultura californiana come ricerca sfrenata dei propri sogni senza vincoli genitoriali, in un'utopia dove si può avere tutto ciò che si desidera e dove si è sempre eternamente giovani. Ciò condanna l'identità californiana a un eterno impulso insaziabile volto a costruire un ego perfetto, identico al proprio ideale, intaccabile dall'esterno. Rickels trova inoltre una corrispondenza fisica tra il deserto californiano e l'ideale di consumo totale della California intesa come stato politico.

Qui, il vuoto del deserto si muove all'interno della città e poi si muove all'interno del sé per creare uno spazio psico-culturale post-strutturale senza limiti o impedimenti che assomiglia all'utopia buddhista con una differenza importante. Questo Buddismo occidentale, californiano, porta con sé l'ego, e per questo motivo non solo non sfugge mai alla sete, ma

439 *Ibidem*.

440 *Ivi*, p. 276.

441 Laurence Rickels, *The case of California*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

in realtà infiamma il desiderio di essere ovunque e consumare tutto - questo è il sé utopico del consumo totale.⁴⁴²

La cultura californiana sembra essere organizzata intorno al desiderio di estendere e aumentare il proprio io senza limiti, in difesa contro l'orrore del vuoto.⁴⁴³ *Driver* sembra attuare questa distopica utopia californiana nella sua totale proiezione con le auto, che divengono il suo mezzo per proteggere il proprio ego da infiltrazioni e sguardi esterni, consumando di volta in volta, giorno e notte, le strade della città che abita.

È questa visione dell'americanismo che Refn, con sguardo esterno europeo, riesce a catturare nella sua rappresentazione di Los Angeles, e utilizza per strutturare lo status di orfano alla disperata ricerca di sollievo di *Driver*, e successivamente anche della protagonista di *The Neon Demon*.

Queste condizioni costringono a non fermarsi mai, almeno non abbastanza a lungo da essere costretti a confrontarsi con il proprio trauma. *Drive*, come già accennato in precedenza, si concede un'unica vera sequenza di stasi e pace, quella in cui il protagonista porta Irene e Benicio in un parco naturale. Sequenza dai tratti onirici come quella del successivo bacio, che sembra richiamare la dimensione di pace oltre l'orizzonte di cui *Driver* è alla disperata ricerca.

4.2. “Stile videoclip”: regia, musica e montaggio

«[*Drive*] l'ho trovato molto simile a un videoclip e se fosse durato 5 minuti e non 95 mi sarebbe piaciuto molto».⁴⁴⁴ Con questa citazione Leonardo Gregorio introduce il proprio saggio *Music non stop – Refn dj del suo cinema* inserito nel volume dedicato a Refn nella collana *Inland. Quaderni di cinema*. Le parole sono di Nabil, secondo l'autore uno dei più importanti videomaker contemporanei, che ha collaborato con artisti come Kanye West, Frank Ocean e Bon Iver. Secondo Gregorio, questa stroncatura contiene e coglie molti spunti riflessivi sull'estetica del cinema di Refn. «[Nabil] sa, cioè, che Nicolas Winding Refn è un regista che concepisce e pratica, inscena il suo cinema, le immagini e le loro combinazioni con altre forme testuali, con una non indifferente consapevolezza del grande, onnicomprensivo immaginario audiovisivo fabbricato e consumato nel nostro tempo».⁴⁴⁵ Un immaginario, come già detto, in cui il cinema è una sola delle variabili e potenzialmente infinite sorgenti visive frammentate che provengono dal web. Gregorio sottolinea in più modi, utilizzando le stesse parole del regista, l'importanza data alla componente musicale in

442 *Ibidem*.

443 M. Featherstone, *Ivi*, p. 277.

444 Nabil, *Prefazione*, in Luca Pacilio, *Il videoclip nell'era di YouTube. 100 videomaker per il nuovo millennio*, Bietti, Milano, 2014, p. 13.

445 L. Gregorio, *Ivi*, p. 36.

Drive, il cui cuore, secondo le parole di Refn, è «un uomo che guida ascoltando musica pop»⁴⁴⁶. Ed è proprio la musica ad avere fornito la base ispirativa per la scena chiave dell'ascensore, dato che le immagini sono state suggerite a Refn dall'ascolto di *An Ending* (1983) di Brian Eno.⁴⁴⁷ E ancora, il regista stesso afferma «quando faccio un film, cerco sempre di immaginarlo come se fosse una canzone».⁴⁴⁸ Gregorio riconosce in *Drive* un equilibrio e un incrocio efficaci tra musica e immagini, punto di non ritorno tra il cinema passato di Refn e quello destinato a venire. Rappresenta l'avvio della collaborazione, oggi ancora attiva, con il compositore Cliff Martinez, rendendo trasparente l'attitudine visionaria del regista.⁴⁴⁹ «Collaborazione che segna anche l'inizio di una ricerca di suoni, atmosfere, temi musicali più metodica rispetto alle opere precedenti».⁴⁵⁰ *Drive* presenta un'intersecazione linguistica tra gli elementi visivi e musicali. La musica diviene una presenza attiva, fisica, con un preciso ruolo, confondendo le percezioni dello spettatore con sconfinamenti tra i vari livelli esterni, interni e medi. Gregorio definisce infine *Drive* un «videoclip esteso, messo in lungometraggio»,⁴⁵¹ forma che diverrà esasperata nei lavori successivi, ampliando lo spazio audiovisivo fino a sconfinare nella videoarte.⁴⁵²

Sempre nello stesso numero della collana, Vivien Villani, nel saggio *On the road again – Canzoni e regia in "Drive"* analizza l'utilizzo delle canzoni preesistenti per il film, affrontando i rapporti tra musica e regia. Anche se non composte appositamente per *Drive*, i testi delle canzoni si adattano in modo naturale ai temi narrativi e vengono integrate sapientemente con gli elementi diegetici. Il legame tra musica e immagini viene rafforzato con modalità che rendono esplicite le interazioni tra i due livelli, con tagli di montaggio, movimenti di camera e cambiamenti nella fotografia che sottolineano la struttura musicale. Le quattro canzoni utilizzate, non composte originalmente per il film, sono *Nightcall* (2010) di Kavinsky e Lovefoxxx, *Under Your Spell* (2009) di Desire, *A Real Hero* (2009) di College e Electric Youth, *Oh My Love* (1971) di Riz Ortolani.⁴⁵³

La prima canzone che si sente nel film è *Nightcall*, che compare, tagliata in alcuni punti, durante i titoli di testa, dopo la sequenza della prima rapina notturna. La canzone accompagna immagini della Los Angeles notturna, di Driver all'interno della sua auto, e si conclude quando vediamo il protagonista arrivare nel parcheggio del palazzo dove abita, incontrando per la prima volta Irene che esce dall'ascensore. La struttura della canzone non segue la tradizionale composizione

446 Federico Pontiggia, *Nuovo cinema Refn*, in www.cinematografo.it/

447 Joseph Yanick, *Nicolas Winding Refn parla delle sue colonne sonore*, in <https://www.vice.com/it/noisey>

448 Louisa McGillicuddy, *Intervista a Nicolas Winding Refn, il regista di Drive*, in <https://www.vice.com/it>

449 L. Gregorio, *Ivi*, p. 37.

450 *Ivi*, p. 37.

451 *Ibidem*.

452 *Ibidem*.

453 Vivien Villani, *On the road again – Canzoni e regia in "Drive"*, in «Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn», p. 39.

suddivisa nella ripetizione strofa e coro, ma presenta due distinte sezioni che non variano, la cui ripetizione sottolinea un'intenzionale ossessività, senza presentare delle vere e proprie strofe. Le due sezioni, che compaiono due volte, sono cantate rispettivamente da un uomo, la cui voce è modificata digitalmente in modo innaturale con il Vocoder, e una donna, che canta con voce naturale. Le loro voci alternate e il contenuto del testo sembrano segnalare una loro comunicazione a distanza.⁴⁵⁴ La voce maschile, per via dell'alterazione digitale, possiede un'aura misteriosa, che sembra suggerire origini sconosciute. Il testo cantato da questa voce è, tradotto, «Ti sto chiamando di notte per dirti come mi sento / ti voglio portare attraverso la notte, giù per le colline / ti dirò qualcosa che non vuoi sentire / ti porterò dove c'è buio, ma non avere paura».⁴⁵⁵ Villani interpreta le parole della voce maschile come un tentativo cauto di condividere il lato oscuro della propria personalità con la donna che ama, che sa che potrebbe esserne spaventata. La sezione della voce femminile sembra rispondere a queste parole, dicendo «C'è qualcosa in te / è difficile da spiegare / stanno parlando di te ragazzo / ma tu sei sempre lo stesso».⁴⁵⁶ La donna sembra essere quindi consapevole, anche se non in modo profondo, del lato intimo più oscuro dell'uomo. Secondo Villani, si possono tracciare significativi parallelismi tra i due protagonisti della canzone e gli innamorati del film, Driver e Irene. Il lato oscuro evocato dalla voce maschile nella canzone sembra richiamare perfettamente la duplicità della vita di Driver, a servizio di Shannon nell'autofficina e saltuariamente del cinema come stuntman di giorno, mentre di notte diviene autista di rapinatori, seppur tentando di rimanere distaccato dal mondo criminale.⁴⁵⁷ Ma oltre a questa dualità, potrebbe richiamare l'intero mistero che avvolge la sua figura, il passato ignoto (se si escludono le informazioni date nel libro di Sallis). Inoltre, l'artificialità della voce maschile, deformata fino a essere resa robotica, potrebbe riconfermare l'identità di automa, androide o cyborg teorizzata da Vicari e Featherstone.

L'idea che il dialogo tra le due figure della canzone possa essere applicato anche ai due personaggi può trovare conferma nel fatto che la canzone arrivi a coprire anche la sequenza del film in cui Driver e Irene si incontrano per la prima volta, anche se non vi sono dialoghi, a presagire il loro futuro rapporto. «La vista di entrambi, per alcuni secondi, mentre la canzone scorre in sottofondo, dà la sensazione che i due futuri amanti si stiano già parlando dentro la canzone – col pensiero, in un certo senso».⁴⁵⁸ Tesi riconfermabile se si tiene in considerazione il fatto che il dialogo tra i due,

454 *Ibidem*.

455 *Ivi*, p. 46.

456 *Ibidem*. Testo originale: I'm giving you a night call to tell you how I feel / I want to drive you through the night, down the hills / I'm gonna tell you something you don't want to hear / I'm gonna show you where / it's dark, but have no fear / There's something inside you / It's hard to explain / They're talking about you boy / But you're still the same.

457 *Ivi*, p. 40.

458 *Ibidem*.

che tendono spesso a osservarsi intensamente senza proferire parola, è ridotto al minimo, come se fossero in grado di comunicare a un livello più profondo. Gli stessi testi di altre canzoni come *Under Your Spell* e *A Real Hero* sembrano fungere da messaggi comunicati telepaticamente tra Driver e Irene.

Durante la sequenza dei titoli di testa in cui sentiamo *Nightcall*, Villani osserva una forte sincronizzazione tra musica e immagini, in particolare durante le sezioni cantate dalla voce femminile, diversi espedienti di montaggio che creano «un ritmo coerente, quasi da videoclip, come se le immagini stessero illustrando la musica e non il contrario». ⁴⁵⁹ Ad esempio, la strofa cantata dalla voce femminile, è introdotta perfettamente in sincrono con un'inquadratura della strada dall'alto, a volo d'uccello. Successivamente, i titoli di testa *rosa acceso (immagine 3)* appaiono sempre in sincrono con un accordo chiave particolarmente espressivo. La seconda volta la sezione femminile accompagna l'arrivo di Driver nel parcheggio del palazzo condominiale. L'accordo chiave iniziale sembra spingere l'arrivo dell'auto, amplificando la sinergia tra musica e immagini. Altri due accordi chiave accompagnano la camminata di Driver verso l'ascensore e la comparsa di Irene. La terza e ultima volta in cui compare la sezione musicale, con un'eco in sottofondo volto a creare un'atmosfera più sospesa, vediamo Driver entrare nel suo appartamento. Quando il protagonista esce dall'appartamento, la percussione della musica e il gesto di spegnere l'interruttore della luce sono perfettamente sincronizzati. «Si ha quasi l'impressione che la percussione sostituisca il rumore dell'interruttore della luce e che la musica sia una componente diegetica». ⁴⁶⁰

Questi espedienti di montaggio sono ovvi quanto sottili, volti ad enfatizzare una stretta correlazione e fusione tra musica e immagini, percepiti probabilmente solo a livello inconscio dallo spettatore. ⁴⁶¹

La seconda canzone che sentiamo è *Under Your Spell*, utilizzata nella scena del party organizzato per il ritorno a casa anticipato dal carcere di Standard. ⁴⁶² Il testo della canzone, relativamente scarno e ripetitivo, chiaramente riconducibile al racconto di un amore ossessivo, è «Io non mangio, io non dormo / non faccio altro che pensare a te / mi tieni sotto il tuo incantesimo». ⁴⁶³ Mentre la parte strumentale della canzone scorre in sottofondo, sentiamo il monologo di Standard, che spera che il suo ritorno possa rappresentare un nuovo futuro, una nuova occasione. Al suo grido «Salute!» ricominciamo a sentire la voce femminile della canzone. Poco prima di sentire le parole di Standard, i versi ripetuti «mi tieni sotto il tuo incantesimo» accompagnano una lenta carrellata della camera verso il volto di Irene, che sembra guardare intensamente il marito. La messa in scena della

459 *Ibidem*.

460 *Ibidem*.

461 *Ibidem*.

462 *Ivi*, p. 41.

463 *Ivi*, p. 46. Testo originale: I don't eat, I don't sleep / I do nothing but think of you / I don't eat, I don't sleep / I do nothing but think of you / You keep me under your spell.

festa spinge lo spettatore a dare per scontato che il brano sia inserito a livello interno/diegetico, anche perché prima di vedere gli interni dell'appartamento di Irene la canzone era udibile, ma a più basso volume, nell'appartamento di Driver e nel corridoio esterno. Mentre si sentono le parole d'amore del testo, vediamo alternativamente Irene alla festa che abbassa lo sguardo per poi rialzarlo, e Driver nel suo appartamento, che interrompe all'improvviso il lavoro manuale che sta svolgendo su un motore, come se non riuscisse più a concentrarsi. Irene viene isolata, rinforzando l'idea che sia in realtà mentalmente in un altro luogo, e l'immagine di Driver nel buio del suo appartamento fa da contrappunto. Il testo romantico sembra comunicato telepaticamente da entrambi, consci di essere intrappolati in un amore non realizzabile. Da apparentemente diegetica, la musica sembra divenire un flusso mentale comunicativo tra i due protagonisti, passando quindi al livello mediato teorizzato da Sergio Miceli, che lo descrive come una «musica che materializza i sentimenti [...] del personaggio».⁴⁶⁴ Villani nota l'ironia nell'accostare la fine del monologo di Standard, incentrato sulla possibilità di avere una seconda chance, all'esplosione del ritornello della canzone, che ricorda allo spettatore che Irene ormai ama un'altro uomo. Il volume della canzone rimane costante anche se vediamo Driver in un luogo diverso, contraddicendo l'apparente statuto di livello interno, a ribadire la loro vicinanza mentale e sentimentale. I due personaggi, seppur vicini su un piano poetico ed emotivo, sono contrapposti dalla loro immersione in due universi cromatici totalmente differenti. Irene è completamente illuminata, avvolta da luce calda aranciata, Driver è invece al buio, dal volto parzialmente illuminato da una luce fredda biancastra. La loro collocazione in due mondi distinti ritorna nel corso di tutto il film, «fin dalla loro prima conversazione, quando Irene sembra mettere Driver in competizione con il marito: appare nello specchio accanto alla foto di suo marito e suo figlio».⁴⁶⁵ Il terzo brano, *A Real Hero*, compare due volte: quando Driver porta Irene e Benicio a fare un giro in macchina e poi al parco, «e alla fine, quando Driver, gravemente ferito, inizia a muoversi di nuovo e abbandona la sua macchina».⁴⁶⁶

Alla prima comparsa di questa canzone, il testo pronunciato dalla voce femminile recita nella prima parte «Con la forza della volontà e di un obiettivo / le tue azioni sono definite eccezionali/sei emotivamente complesso/contro ogni pretesa distopica/[...] e tu hai dimostrato di essere un vero essere umano e un vero eroe».⁴⁶⁷ Queste parole potrebbero essere letta come una diretta emanazione del pensiero di Irene, che in un momento di felicità condivisa, osservando Driver vede appunto come un eroe personale, che per volontà propria ha deciso di dedicarsi a lei e a suo figlio, volgendo loro affetto e protezione. «*A Real Hero* ritorna poi nel finale, quando Driver letteralmente risorge

464 Sergio Miceli, *Analizzare la musica per film: Una riproposta della teoria dei livelli*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. 29, No. 2, 1994, p. 531.

465 V. Villani, *Ivi*, p. 41.

466 *Ibidem*.

467 *Ivi*, p. 46.

dopo essere stato ferito a morte». ⁴⁶⁸ Durante questa sequenza si sente solo la parte del testo dedicata a Chesley Sullenberg, pilota di aerei di linea che nel 2009 riuscì a compiere un atterraggio di emergenza, dopo che l'aereo si scontrò con uno stormo di uccelli, salvando tutti i passeggeri. Su questo evento è stato realizzato il biopic *Sully* (Clint Eastwood, 2016), dedicato al pilota.

Prima di rialzarsi, Driver viene incorniciato da una luce intensa, conferendo una lettura quasi cristologica della sequenza. Villani ritiene che la duplice ricorrenza della canzone possa attribuirle lo statuto di leitmotiv, che pone in parallelo le due scene, fundamentalmente differenti. «Considerato che la prima volta coincideva con un momento in cui Driver era felice insieme a Irene, la seconda volta richiama ancora la presenza della donna, che pure non è fisicamente presente». ⁴⁶⁹ L'allontanamento di Driver da Los Angeles, accompagnato dalla canzone, sembra richiamare la presenza non fisica di Irene. Allo stesso tempo, sottolinea Villani, la presenza della canzone sembra suggerire l'origine amorosa dell'apparente resurrezione del protagonista.

La quarta canzone, *Oh My Love*, appare quando Driver ritrova il corpo di Shannon nell'autofficina, le cui vene sono state tagliate da Bernie, intenzionato ad ucciderlo in quanto uno dei pochi testimoni rimasti della rapina organizzata da lui e Nino. Successivamente, dopo aver trovato il corpo, Driver si reca nel locale di Nino per vendicarsi. Le prime parole del testo, «Amore mio», compaiono quando vediamo Driver inginocchiato sopra il corpo del suo ex datore di lavoro, ripreso dalla mdp con un'inquadratura dall'alto. Nonostante il testo sia palesemente romantico, e quindi facilmente riconducibile alla relazione tra il protagonista e Irene, è intuibile che in realtà possa avere una lettura più affettiva, rivolta a Shannon, che nel corso del film ha rappresentato una figura paterna surrogata per Driver. Sentiamo ancora la canzone quando il protagonista si reca all'esterno del ristorante di Nino, indossando la maschera da stuntman. «Più che un modo per nascondere la propria identità, questa sembra simboleggiare la metà oscura di Driver», ⁴⁷⁰ richiamata nel testo di *Nightcall*. La sequenza è tesa, mentre vediamo Driver apparentemente pronto ad agire da un momento all'altro sostare davanti al ristorante, osservando Nino e altre persone divertirsi. Questa tensione entra però in contrasto con lo slow motion estremizzato e il ritmo della canzone.

A un livello simbolico, questa discrepanza dinamica tra musica e immagini, che crea molta tensione, può essere vista anche come una rappresentazione del contrasto inerente alla personalità di Driver, il quale interiorizza la sua violenza e spesso la trattiene dentro di sé – l'esplosione di energia veicolata dalla canzone rappresenterebbe allora tale violenza introiettata. ⁴⁷¹

468 *Ivi*, p. 42.

469 *Ibidem*.

470 *Ibidem*.

471 *Ibidem*.

Villani nota che pur essendo presente lo slow motion, il montaggio delle immagini è comunque sincronizzato con la canzone. Le parole «Vedremo/Un giorno, un giorno migliore» vengono avvertite quando vediamo apparire il volto mascherato di Driver incorniciato dalla finestra del ristorante. Questa associazione potrebbe essere letta, secondo l'autrice, come la volontà di Driver, esposta dal testo, di combattere il lato marcio della città, facendosi «portavoce di valori umani migliori».⁴⁷² Successivamente, le parole «Oh mio amore» si sovrappongono alla risata di Nino, quasi scaturendo da essa. La messa in relazione tra questa immagine e il testo della canzone crea un forte contrasto, il cui climax della canzone sembra emergere dalla figura antagonista del film, scontrandosi con la precedente associazione alla perdita di un figura paterna per il protagonista. Ciò incrementa la tensione della scena e accentua l'opposizione tra Driver e Nino. Quando Nino esce dal ristorante e va via con la sua auto viene inseguito senza accorgersene da Driver, mentre la canzone prosegue. La canzone è poi interrotta bruscamente durante lo scontro tra le due automobili, segnando l'esplosione violento della tensione accumulata. La canzone, uscita negli anni '70, è musicalmente differente dalle altre precedentemente menzionate, tutte appartenenti all'elettronica pop. Questa differenza musicale potrebbe rimarcare il fatto che la chiave di lettura di questa canzone sia il rapporto perduto con Shannon, mentre le altre canzoni fungono da leitmotiv connesso all'amore irrealizzabile tra Driver e Irene.⁴⁷³

Villani conclude l'articolo parlando dell'inserimento di un brano unicamente strumentale, nella prima scena del film in cui Driver lavora come pilota per dei rapinatori. Il brano in questione è *Tick of the Clock* (2007) dei Chromatics, brano neo-elettronico accostabile alle canzoni pop che illustrano il rapporto tra Driver e Irene. La prima parte della canzone ricorda lo scandire delle lancette di un orologio, sottolineando la tensione dell'attesa di Driver, che aspetta che i ladri escano dall'edificio. A metà brano, mentre vediamo Driver guidare concentrato a nascondersi e non attirare troppo l'attenzione, compare un accordo sostenuto, eseguito da un organo liturgico. Sentiamo l'accordo quando Driver preme sull'acceleratore per sfuggire a un'auto della polizia, e quando entra nello stadio dopo la fine della partita dei Clippers. L'utilizzo di questo accordo, eseguito da questo particolare strumento, sottolinea secondo Villani delle «implicazioni "spirituali", l'impressione che Driver viva questa sua attività notturna quasi come una vocazione».⁴⁷⁴

4.3. Sul confine tra cinema commerciale, arthouse e pastiche

472 Ivi, 43.

473 Ibidem.

474 Ivi, p. 46.

Anna Backman Rogers e Miklos Kiss analizzano nel loro articolo *A Real Human Being and a Real Hero: Stylistic excess, dead time and intensified continuity in Nicolas Winding Refn's Drive* lo stile registico del film, il montaggio e l'utilizzo della musica, seguendo una prospettiva volta a fare luce su una particolare chiave interpretativa di *Drive*, ovvero come esempio di cinema in grado di afferrare e mettere in scena efficacemente le tensioni tra cinema mainstream e cinema d'autore, cinema americano e cinema europeo.⁴⁷⁵ Rogers e Kiss introducono l'articolo con una citazione di Bordwell, tratta dal suo saggio breve *The art cinema as a mode of film practice*, «se Hollywood adotta tratti del cinema d'autore, quel processo deve essere visto non come semplice riproduzione ma come trasformazione complessa. In particolare, i generi cinematografici americani intervengono per distorcere le convenzioni del cinema d'autore in nuove direzioni».⁴⁷⁶ La tesi dei due autori è che *Drive* presenti questo tipo di trasformazione complessa, attribuendo ad un genere cinematografico tipicamente americano (in questo caso, il genere “Heist and Hitman”,⁴⁷⁷ sottogenere del cinema poliziesco, che presenta trame incentrate su squadre di abili criminali interessate ai furti)⁴⁷⁸ con caratteristiche associate principalmente al cinema *arthouse* e, più specificamente, alla cinematografia europea d'autore. Rogers e Kiss sostengono che l'attrattiva del film, che agisce sia su un un'audience popolare che critica,⁴⁷⁹ derivi proprio da un sapiente e colto dispiegamento delle tensioni all'interno della dicotomia “europeo/americano”, che si esprime in aperti contrasti tra «forma e contenuto, velocità e lentezza, chiarezza narrativa e ambiguità».⁴⁸⁰

I due autori inoltre sottolineano che la nozione di regista cinematografico intesa strettamente come “autore” di un determinato film sia una componente essenziale per contestualizzare *Drive* come interpretazione europea di un genere americano. Le tensioni oppostive generate dall'approccio di Refn secondo i due autori entrano in contrasto con il cinismo del cinema postmoderno, mantenendo comunque una tendenza sovversiva nei confronti del genere.⁴⁸¹ Come nota anche Giacomo Calzoni, Refn riflette sulla forma del genere (tipicamente americano) con cui lavora, ignorandone con abilità le regole, «riducendo al minimo le sequenze di *car-chase* e concentrandosi sul vuoto, sulla sospensione dei corpi e dei luoghi».⁴⁸²

Rogers e Kiss prendono in considerazione successivamente anche l'approccio *pastiche*, «[...] in cui l'autore ha volutamente imitato lo stile di un altro autore (o di altri autori)»,⁴⁸³ adottato da Refn, che

475 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 45.

476 D. Bordwell, *The art cinema as a mode of film practice*, in «Film Criticism», Vol. 4, N. 1, 1979, pp. 61-62.

477 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 44.

478 Phil Hardy, *The BFI Companion to Crime*, University of California Press, Pittsburgh, 1998, pp. 70-71.

479 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 44.

480 *Ibidem*.

481 *Ibidem*.

482 Giacomo Calzoni, *Drive. Nicolas Winding Refn – Trasfigurazioni di genere*, in «Cineforum», Vol. 508, 2011, p. 35.

483 Voce “Pastiche” in «Vocabolario On Line», in <https://www.treccani.it/>.

omaggia apertamente la cinematografia *heist* americana degli anni '70 e '80 riprendendone le immagini cliché e più popolari,⁴⁸⁴ seppur non ricadendo mai nel vero e proprio citazionismo, a cui il regista non sembra essere interessato.⁴⁸⁵

Drive si appoggia su un racconto classicamente hollywoodiano, di genere, che segue le vicende di un eroe e il suo amore eterosessuale, anche se le modalità di esposizione di questo racconto sono profondamente infuse di qualità tipiche del cinema d'autore o *art-house*, come l'utilizzo di tempi morti, di una durata delle inquadrature più lunga rispetto alla media, in generale adottando un eccesso stilistico che spesso trascende e sconfinava dalla narrazione. Secondo gli autori, *Drive* trasporta in primo piano e rivela la propria costruzione artificiale, senza allo stesso tempo impedire un intenso coinvolgimento emotivo da parte dello spettatore. Refn non applica un mero esercizio di stile, e non si limita a riproporre formule utilizzate nei film che fungono chiaramente da base ispirativa, ma riesce a coniugare una serie di tratti narrativi e stilistici in modo efficace, tale da rendere il film difficilmente classificabile. Secondo i due autori, *Drive* è l'apoteosi della tendenza che Bordwell individuò, nell'articolo precedentemente citato, nel cinema commerciale statunitense degli anni '70, in cui osservò una tendenza sempre maggiore ad acquisire attributi del cinema d'autore. Il confine netto tra cinema commerciale e d'autore o *arthouse*, notano Rogers e Kiss, è oggi ancor più offuscato dalla proliferazione di case di produzione e distributive indipendenti.

Paradossalmente, *Drive* si pone anche come contro esempio alle più recenti riflessioni di Bordwell sul cinema hollywoodiano post classico, in cui osserva, come già accennato nel primo capitolo, una continuazione della narrativa classica nel cinema americano, anche se secondo modalità di messa in scena differenti. Secondo Rogers e Kiss *Drive* sembrerebbe rappresentare invece una contro-tendenza, un'esperienza posta ai margini, ai confini delle definizioni.⁴⁸⁶

I due autori riconoscono nella figura autoriale del regista un peso sempre più importante nel cinema contemporaneo. Il pubblico del cinema d'autore riconosce il timbro particolare di un determinato regista, ha diverse e precise aspettative che immagina saranno soddisfatte. Bordwell ritiene caratteristica distintiva del cinema d'autore la centralità e l'importanza del regista, che diviene esso stesso con la sua precedente filmografia la chiave di lettura attraverso la quale il film viene letto. Il fantasma del regista si può manifestare anche come componente formale, in particolare grazie alla libertà creativa maggiore che i registi di cinema d'autore hanno rispetto ai colleghi che lavorano in produzioni hollywoodiane a più alto budget.⁴⁸⁷

484 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 44.

485 G. Calzoni, *Ivi*, p. 34.

486 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 44.

487 D. Bordwell, *The art cinema as a mode of film practice*, p. 59.

Come già fatto notare dalle parole di Vicari, Refn spesso esprime la sua libertà e forza creativa nelle interviste, rivelando le motivazioni specifiche dietro ad alcune particolari messe in scena.

In particolare per *Drive*, in un'intervista Refn racconta la progettazione della della scena da lui definita cuore del film,⁴⁸⁸ ovvero il bacio tra Driver e Irene in ascensore. Il regista sceglie di girare la scena al rallentatore con un cambio improvviso di fotografia, che vede la luce dell'ascensore spegnersi e un'altra più fiavole e di origine sconosciuta accendersi, che illumina dall'alto i due protagonisti durante il bacio. Refn vuole intenzionalmente creare un'atmosfera onirica e ambigua, suggerire allo spettatore il dubbio se ciò che ha appena visto sia avvenuto veramente o sia rimasta una fantasia nella mente di Driver o entrambi, poiché è essenzialmente un addio, l'ultimo attimo in cui è possibile per entrambi esprimere il proprio amore. Il regista racconta come questa sua scelta poetica e artistica, che ritiene intrinsecamente "europea", abbia generato dei dubbi in uno dei produttori statunitensi durante le fasi di ripresa, che riteneva il cambio di fotografia interpretabile come un errore tecnico.⁴⁸⁹ Refn quindi esprime esplicitamente il suo essere un cineasta fondamentalmente europeo, che ha controllo sull'estetica del film e mette in primo piano il suo ruolo autoriale, esplicitando le motivazioni emotive del silenzioso protagonista.⁴⁹⁰

Il cinema d'autore, come nota Bordwell, presenta un insieme di caratteristiche che definiscono l'orizzonte delle aspettative del pubblico nei confronti di un particolare regista o film. In questa prospettiva, ogni film di un autore può essere visto come parte di un corpus più complesso, in espansione, all'interno del quale ogni successivo lavoro può riferirsi in diverse modalità al precedente. «[Lo spettatore del cinema d'autore] guarda il film aspettandosi non ordine nella narrazione, ma firme stilistiche in essa: tocchi tecnici [...] e motivi ossessivi [...]».⁴⁹¹ La presenza della mano autoriale di Refn in *Drive* si manifesta attraverso una sapiente sovversione formale del genere cinematografico. Refn marchia la produzione di *Drive* fin dall'inizio, dove nei titoli di testa il suo nome appare con largo anticipo rispetto ai nomi del cast principale.⁴⁹²

La scena di apertura contiene già le dicotomie individuate dai due autori nelle modalità stilistiche che adotta Refn per questo film. La sequenza in cui Driver attende i rapinatori, e successivamente li scorta al sicuro nello stadio fuggendo dalla polizia, alterna attivamente silenzi e rumori intensi, velocità e lentezza, ombra e luce. Secondo Rogers e Kiss, la messa in scena di questa rapina e la successiva fuga è talmente stilizzata da divenire un'interpretazione non convenzionale di un genere convenzionale. La tensione nella scena è costruita attraverso una sottile manipolazione del suono, in cui il ritmo della musica non diegetica si fonde con il rumore diegetico della macchina, la radio e

488 J. D. Witmer, *Ivi*, p. 35.

489 Simon Abrams, *Art is an act of violence: An interview with Nicolas Winding Refn*, in <https://www.rogerebert.com/>

490 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 46.

491 D. Bordwell, *The art cinema as a mode of film practice*, p. 59.

492 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 46.

l'elicottero. I due autori citano nuovamente Bordwell, che descrive la presenza del regista-autore nel suo cinema manifesta attraverso deviazioni rispetto ai canoni classici di messa in scena, come riprese da angolazioni insolite (Driver è spesso ripreso dal basso),⁴⁹³ inusuali scelte di montaggio e di movimenti di camera, cambiamenti di fotografia non giustificabili diegeticamente (come avviene appunto nella scena del bacio in *Drive*). In generale, qualsiasi deviazione dalla classica rappresentazione dello spazio e del tempo cinematografici può essere letta come commento autoriale.⁴⁹⁴ Refn manifesta la sua presenza di autore attraverso la forma più che il contenuto del film stesso, che è considerevolmente spoglio, con pochi dialoghi veramente significativi e una trama allo stesso tempo scarna e sciolta.⁴⁹⁵

Drive inoltre riconosce il suo patrimonio cinematografico attraverso modalità di messa in scena intertestuali e il *pastiche*. L'intersezione tra il genere d'azione hollywoodiano e il cinema d'autore è alluso ironicamente dalle parole di Bernie, che parlando con Shannon parla della sua esperienza come produttore di film d'azione ed erotici negli anni '80. Pur avendo una bassa considerazione di quei lavori, Bernie ricorda di come un critico li definisse "europei". Secondo i due autori, in questo dialogo Refn manifesta la sua presenza chiamando in gioco il suo status e eredità di regista europeo, rivelando allo stesso tempo la sua fascinazione per i film di genere americani.⁴⁹⁶

Drive è un film stilisticamente eccessivo, che giustappone le sue dicotomie a poli estremi, spingendo il puro stile a funzionare come sostanza. Una delle modalità principali con cui Refn mette a punto un'estetica artistica nella cornice del cinema di genere *heist* è attraverso una presentazione idiosincratca del tempo. «*Drive* contiene molte scene ipercinetiche»,⁴⁹⁷ affermano gli autori. Queste sequenze sono però punteggiate da momenti onirici manifestati dall'utilizzo di slow motion, fotografia ad alti contrasti di luci e ombre e soprattutto una colonna sonora dominata dal suono del sintetizzatore, i cui accordi non si risolvono mai, suggerendo un continuo status ambiguo. Tutti questi elementi convergono nel ricreare una precisa atmosfera o un particolare stato d'animo, piuttosto che facilitare la lettura del film. Driver, una figura talmente misteriosa da risultare quasi un archetipo più che un personaggio vero e proprio, presenta anch'egli caratteristiche correlabili alla messa in scena artistica del film. La sua mancanza di background e definizione gli permette di funzionare come contenitore attraverso il quale il contenuto emotivo del film filtra, rendendolo diversificato e più ampiamente interpretabile. Come archetipo di eroe, richiama alla mente una serie

493 V Villani, *Ivi*, p. 45.

494 D. Bordwell, *The art cinema as a mode of film practice*, p. 59.

495 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 46.

496 *Ivi*, p. 47.

497 *Ibidem*.

di riferimenti della storia cinematografica e suggerisce una certa nostalgia per le figure eroiche di un certo cinema d'azione del passato, sempre in grado di agire nel modo giusto.⁴⁹⁸

Rogers e Kiss sostengono che *Drive* si possa collocare ambigualmente tra i due sistemi teorizzati da Gilles Deleuze, ovvero quelli dell'immagine-movimento e dell'immagine-tempo. Prendono in considerazione le parole di David Martin-Jones, che identifica una serie di film, usciti tra la fine degli anni '90 e i primi anni 2000, che pur facilmente classificabili nel sistema immagine-movimento fanno uso dell'immagine-tempo per segnalare uno stato di criticità.⁴⁹⁹ Questo perché il sistema immagine-movimento è quello più frequentemente utilizzato, e il suo eventuale fratturarsi e incrinarsi ne rivela la natura stereotipata, il cliché. Rogers e Kiss ritrovano le riflessioni di Jones in *Drive*, in cui individuano la presenza dell'immagine-tempo, seppur in un film che fondamentalmente segue la struttura immagine-movimento.⁵⁰⁰ L'azione frenetica in *Drive* è diluita con sequenze dalle qualità oniriche, presenti già nei titoli di testa, a cui fa da sfondo una fluttuante panoramica notturna sulla città illuminata.

I due autori ritengono che l'utilizzo dei tempi morti da parte di Refn sia l'elemento che maggiormente offusca i confini del film tra cinema *arthouse* e cinema di genere commerciale. La durata media di ogni ripresa in *Drive* è di 7 secondi, relativamente lunga non solo considerando il cinema hollywoodiano in generale ma soprattutto prendendo in considerazione il genere cinematografico entro il quale si colloca. Essa è inoltre identica a quella dei film mainstream anni '80.⁵⁰¹ Da questo punto di vista, *Drive* sembra avvicinarsi maggiormente al cinema d'autore, di cui Bordwell osserva una durata media delle riprese di 10 secondi.⁵⁰² L'estremità esperienziale del film viene resa ancor più chiara se si confrontano la ripresa più lunga del film (138,6 secondi) e la ripresa più breve più breve (0,5 secondi). Questa tensione duale è accentuata inoltre dalla scarsa quantità di dialoghi presenti nel film.⁵⁰³

Rogers e Kiss, per quanto riguarda la modalità di messa in scena *pastiche*, prendono in considerazione le osservazioni di Richard Dyer,⁵⁰⁴ che ritengono pertinenti per un film come *Drive*, che secondo gli autori si pone nei confronti delle proprie fonti ispirative anni '70 e '80 aspirando ad un effetto emozionale, esibendo una manifesta nostalgia per il cinema di questo periodo attraverso le modalità di messa in scena *arthouse*.⁵⁰⁵ Il film evoca chiaramente l'estetica del cinema d'azione

498 Ivi, p. 48.

499 David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity. Identity: Narrative Time in National Context*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2006.

500 A. B. Rogers, M. Kiss, Ivi, p. 48.

501 D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, p. 122.

502 Ivi, p. 123.

503 A. B. Rogers, M. Kiss, Ivi, p. 49.

504 Richard Dyer, *Pastiche*, Routledge, Londra, 2006.

505 A. B. Rogers, M. Kiss, Ivi, pp. 48-49.

anni '80, ma formalmente assomiglia più a un film d'autore come *Le samourai* (Jean-Pierre Melville, 1967), la cui durata media delle immagini è di circa 7 secondi.

Dyer, sottolineano gli autori, ha sostenuto che la forma *pastiche* possa segnalare al pubblico che un testo filmico dovrebbe essere letto in chiave imitativa, seppur lo spazio auto-riflessivo non escluda il coinvolgimento emotivo da parte dello spettatore. I riferimenti di Refn al cinema anni '70 e '80 sono molteplici. Il più saliente è *The Driver* (Walter Hill, 1978), film a basso budget concentrato sulla storia di un pilota d'auto senza un nome, che presenta una colonna sonora electro-synth-pop. Altri riferimenti ancora più interessanti sono *Cobra* (George P. Cosmatos, 1986), in cui il silenzioso protagonista interpretato da Sylvester Stallone mastica spesso un fiammifero e porta sempre con sé una pistola con un cobra inciso. Driver mastica spesso uno stuzzicadenti, e la figura del cobra ha una chiara risonanza in quella dello scorpione cucito sulla giacca del protagonista. Entrambi gli animali, come i due protagonisti, sono perlopiù quieti, e riservano l'azione e la violenza in rapide e improvvise esplosioni.⁵⁰⁶ Un altro punto di riferimento visivo è *Thief* (Michael Mann, 1981), evidente nei dettagli del design dei titoli di testa, in entrambi i film color rosa acceso. Prima di arrivare con Irene e Benicio ad un parco dopo averli incontrati nell'autofficina in cui lavora, Driver guida passando per una determinata strada, in una sequenza che rievoca il film *To Live and Die in L.A.* (William Friedkin, 1985), poiché è lo stesso luogo dove avviene il principale inseguimento d'auto nel film di Friedkin. «Così facendo, Refn collega la città di Los Angeles alla sua storia come città del cinema».⁵⁰⁷

Rogers e Kiss osservano inoltre un richiamo del genere western, in particolare la figura dell'eroe non promesso e quindi indiscusso, le cui azioni sono legittimate attraverso uno specifico codice morale. Sostengono che il personaggio interpretato da Gosling possa ricordare allo spettatore gli stereotipi del tradizionale e mitico cowboy americano. Refn incornicia Driver spesso da angoli bassi, conferendogli un'aura di forza e potenza, ma soprattutto isolandolo, rendendolo una figura solitaria all'interno di un paesaggio impressionante e anonimo.⁵⁰⁸ Oltre a sottolinearne la forza ma allo stesso tempo l'emarginazione, Refn lo introduce inizialmente come criminale, o almeno come uomo coinvolto negli affari criminali, per poi presentarlo con una divisa da poliziotto, rivelando successivamente la messa in scena realizzata per il suo ruolo da stuntman. Fin dall'inizio è quindi presentato come un enigmatico mutaforma,⁵⁰⁹ evidenziato ancor di più dalla recitazione deliberatamente piatta di Gosling,⁵¹⁰ e dal suo utilizzo di una maschera in lattice nella sequenza in cui ucciderà Nino. Non ci vengono date informazioni di base circa le motivazioni di Driver, ma esse

506 Ivi, p. 50.

507 V. Villani, Ivi, p. 42.

508 A. B. Rogers, M. Kiss, Ivi, p. 51.

509 Ivi, p. 50.

510 Ivi, p. 49.

vengono più assunte piuttosto che articolate. Supponiamo essenzialmente che agisca per amore. Secondo Rogers e Kiss la figura di Driver pone in luce la contemporanea crisi relativa alla mascolinità, che si riflette nella nostalgia per la figura di un eroe integro, in grado di vivere secondo il proprio codice etico ed in grado di agire sempre per proteggere i più deboli. Il mondo diegetico del film presenta una Los Angeles più onirica che oggettiva, immersa in vivide luci al neon, priva di punti di riferimento. Questo paesaggio funziona come costruzione mitica nel quale l'eroe può agire, anche se Rogers e Kiss ritengono la mitizzazione del protagonista fondamentalmente ironica e non programmatica, se si tengono in considerazione la stilizzazione espressiva del film e l'evidente utilizzo sovversivo dei cliché di genere *heist*, smentiti già nella prima metà del film.⁵¹¹ L'unica vera sequenza appartenente al genere è quella iniziale, che pone le fondamenta per determinate aspettative nello spettatore. Aspettative che verranno non rispettate, mentre il racconto si indirizzerà verso territori che prendono in considerazione gli elementi d'azione solo in modo essenziale.⁵¹²

Drive si delinea come film stilisticamente eccessivo anche attraverso una dualità esplicita nella giustapposizione di momenti fermi, silenziosi e improvvise esplosioni di violenza. Discrepanza resa ancor più evidente dalla colonna sonora, soprattutto nelle scene romantiche che coinvolgono Driver e Irene. Lo stile recitativo piatto e laconico e le improvvise scene di violenza che arrivano a sfiorare il *gore*⁵¹³ entrano inevitabilmente in contrasto con il romanticismo, messo in scena con modalità particolarmente *kitsch* secondo gli autori, che coinvolgono un'illuminazione intensa e un'atmosfera sospesa e sognante creata dalla musica synth.⁵¹⁴ La scena chiave del film che maggiormente dimostra questo contrasto è la già descritta scena del bacio d'addio in ascensore, ripreso a rallentatore, tra Driver e Irene, assediati da un sicario mandato da Nino per uccidere il protagonista. Questa sequenza che si concede ad un attimo di dolcezza viene immediatamente seguita da un'uccisione brutale, che lascia Irene sconvolta, rimasta fuori dall'ascensore a guardare terrorizzata l'uomo che ha appena baciato, che ora vede probabilmente come un pericoloso animale.⁵¹⁵ La fusione di diverse velocità nella sequenza crea un ritmo interiore ad essa, trasformando la scena in qualcosa di simile a un videoclip musicale.⁵¹⁶ La messa in scena della sequenza favorisce la costruzione e l'esposizione della focalizzazione del mondo interiore dei due personaggi, separati dalla realtà attraverso l'illuminazione fortemente contrastata. La minaccia

511 *Ivi*, p. 52.

512 G. Calzoni, *Ivi*, p. 34.

513 J. D. Witmer, *Ivi*, p. 38.

514 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 49.

515 J. D. Witmer, *Ivi*, p. 35.

516 A. B. Rogers, M. Kiss, *Ivi*, p. 49.

incombente del mondo esterno rappresentata dal sicario viene brevemente messa da parte e sostituita da una realtà soggettiva, da un sogno manifesto.⁵¹⁷

Un'altra manifestazione di stilizzazione eccessiva si ritrova nel diretto contrasto tra gli unici due personaggi femminili del film, Irene e Blanche. La figura formosa e sensuale di Blanche sembra inevitabilmente funzionare come riflettore del personaggio interpretato da Mulligan, esaltandone ancor di più la vulnerabilità.⁵¹⁸ Irene è spesso avvolta da una luce diffusa e morbida, quasi sovraesposta, immersa in aura idilliaca, che trova una perfetta corrispondenza nel corteggiamento casto di Driver.⁵¹⁹

In conclusione, i due autori riflettono sulle dualità contenute nel corpo di Driver, figura mitica e misteriosa ma che allo stesso tempo assume tratti meccanici, in modo così profondo da renderlo accostabile alle stesse auto su cui tanto investe la propria identità. La recitazione piatta, l'apparente mancanza di emozioni per la maggior parte del film, la capacità di agire sempre e prontamente di fronte a situazioni di pericolo sono caratteristiche che portano ad identificarlo con un'auto stessa, di cui sembra ricalcare le movenze rigide.⁵²⁰ Non a caso, come nota Zanichelli, le immagini delle automobili nel film hanno molto più spazio della stessa Irene.⁵²¹

517 *Ibidem*.

518 *Ivi*, p. 52.

519 *Ivi*, p. 53.

520 *Ibidem*.

521 M. Zanichelli, *Ivi*, p. 65.

5. Solo Dio perdona

5.1. Bangkok: viaggio spirituale in una metropoli divisa a metà

Presentato al Festival di Cannes nel 2013 due anni dopo *Drive*, *Solo Dio perdona*, nono film del regista, non può sfuggire all'inevitabile confronto con il suo acclamato predecessore. I paragoni con il precedente lavoro di Refn sono presenti in tutte le recensioni e saggi presi in considerazione in questo capitolo per l'analisi del film. Nella maggior parte dei casi, escludendo le considerazioni di Vicari e Featherstone, il confronto avviene in chiave negativa. Secondo diversi autori, *Drive* ha costruito diverse aspettative formali e narrative che non sono state in alcun modo rispettate con *Solo Dio perdona*. «Con il suo nuovo film *Solo Dio perdona* Refn va contro alle aspettative create con *Drive*, sembrando più un sequel indiretto di *Valhalla Rising*. *Drive* coinvolge il movimento, *Solo Dio perdona* consiste quasi solo di tavole dipinte, a volte inquadrate come fossero diorami di cera».⁵²² Con questo film, Refn porta agli estremi la lentezza e il silenzio già sottolineati dai critici in *Drive*, a cui facevano però da contrappunto pure scene d'azione. Qui ci ritroviamo di fronte a un'atmosfera ancora più rarefatta, intensificata dalla differente ambientazione urbana, questa volta spostata in estremo oriente. Lo stesso regista dichiara esplicitamente una diretta connessione tra l'esperienza produttiva del film e uno stato ipnotico, legandolo alle sensazioni provate da lui e dalla troupe durante il periodo passato a Bangkok. «Tutto nel film è rallentato, e la stessa crew vive quella sensazione durante le riprese nella città. L'umidità la fa sembrare un mondo sott'acqua tossico e strano».⁵²³ Lo stesso protagonista, Julian (Ryan Gosling), che Featherstone definisce come un probabile gemello di Driver,⁵²⁴ è molto più silenzioso del suo fratello losangelino, dato che pronuncia in tutto 17 frasi durante l'intero film.⁵²⁵ Oltre che più silenzioso, Julian viene accusato di essere, a differenza del precedente protagonista interpretato da Gosling, fondamentalmente inerme, debole, uno spettatore passivo⁵²⁶ del marcio e della corruzione che lo circondano, di cui è anche fautore seppur non per propria diretta volontà.

Lorenzo Rossi, nella sua recensione del film scritta per *Cineforum*, presenta una riflessione critica che entra apertamente in contrasto con alcune considerazioni di Vicari e le parole dello stesso regista, ponendo luce su una dualità interpretativa e critica che sembra riflettersi nella stessa ambientazione del film.

522 Kim Newman, *Gods and Monsters*, in «Sight and Sound», Vol. 23, N. 8, Agosto 2013, p. 33.

523 Stephen Pizzello, *Bangkok Dangerous*, in «American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques», Vol. 94, N. 9, Settembre 2013, p. 51.

524 M. Featherstone, *Ivi*, p. 277.

525 Mauro Gervasini, *Solo Dio Perdona. Only God Forgives – Di heroic bloodshed, manga e spaghetti western*, in «Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn», p. 67.

526 K. Newman, *Ivi*, p. 34.

Rossi pone in netto paragone subalterno il film con il suo predecessore, scrivendo:

Drive, raggiunta sintesi di tutte le abilità e sensibilità formali di Refn, è stato un film che a modo suo ha portato su nuove strade il cinema contemporaneo, che ha messo in discussione (e superato) il concetto di postmodernismo applicato alla Settima arte e che ha aperto, incredibile a dirsi, a nuove modalità espressive e nuovi scenari quel tipo di cinema che ha il cinema stesso come oggetto della rappresentazione. Motivi per cui era lecito aspettarsi che il film fosse un punto di partenza invece che un punto di arrivo. E che Refn con l'opera successiva tornasse sul luogo del delitto, ribadisse la questione e, magari, ricominciasse da dove aveva lasciato. Invece no. Invece il regista danese sceglie di non assumersi il rischio di sbagliare e, comprensibilmente, di non correre l'azzardo di cadere nella trappola del rifacimento o dell'imitazione di se stesso. E opta lucidamente per un film sulla rinuncia. Perché *Solo Dio perdona* [...] è un apologo della rinuncia.⁵²⁷

Rossi lamenta successivamente il fatto che Refn abbia scelto di rinunciare a «fare cinema utilizzando il cinema stesso»,⁵²⁸ senza tentare di decostruire nuovamente uno specifico immaginario cinematografico, questa volta quello del *thai gangster*, di cui *Solo Dio perdona*, secondo Kim Newman, è un saggio dedicato.⁵²⁹ Principale punto di riferimento per questo genere è il film thailandese *Bangkok Dangerous* (Oxide Pang Chung, Danny Chung, 1999),⁵³⁰ il cui nome fa non a caso da titolo al saggio scritto da Stephen Pizzello dedicato a *Solo Dio perdona*, pubblicato sul periodico *American Cinematographer*.

Le parole di Rossi, che esprimono la lettura di una tendenza non rischiosa e non sperimentale nel film di Refn, entrano in aperto contrasto innanzitutto con le riflessioni che Vicari propone nella monografia dedicata al regista, criticando aspramente le recensioni negative rivolte al film. Dopo aver sottolineato i fischi che lo hanno accolto a Cannes nel 2013, l'autore afferma «[*Solo Dio perdona*] è impegnativo, artisticamente si prende grandi rischi. Non mostra Refn approfittarsi del suo sicuro momento di gloria».⁵³¹ Vicari ritiene il film allo stesso tempo coerente con il corpus di lavori precedente del regista e soprattutto tra i suoi film che più riescono ad affrontare con maturità e saggezza morale temi legati alla sofferenza esistenziale, alla violenza sessuale, alla degradazione.⁵³² Le parole di Refn sul suo stesso film entrano in contraddizione con le considerazioni di Rossi, dato che il regista afferma «io dico che se quel premio [la Palma d'oro di Cannes] volesse davvero rappresentare il futuro, allora sarebbe dovuto andare a *Solo Dio perdona*.

527 Lorenzo Rossi, *Solo Dio Perdona*, in «Cineforum», Vol. 53, N. 6, Luglio 2013, p. 44.

528 *Ibidem*.

529 K. Newman, *Ivi*, p. 33.

530 *Ibidem*.

531 J. Vicari, *Ivi*, p. 192.

532 *Ivi*, p. 193.

È un film di cui si parla ancora, mentre molti altri lavori passati ai festival [...] vengono dimenticati velocemente».⁵³³ Il regista così risponde a un'affermazione di Marco Cacioppo, che lo intervista nel 2016 circa l'uscita del suo nuovo film *The Neon Demon*. Cacioppo sottolinea l'evidente delusione del regista circa non aver ottenuto nuovamente la Palma d'oro alla miglior regia, e Refn, in modo provocatorio, addita il mancato riconoscimento del valore del film da parte di un certo tipo di critica alla mancanza di gusto sofisticato e capacità di comprendere appieno un certo tipo di cinema. Refn afferma di voler continuare a sfidare il linguaggio cinematografico e il pubblico, non conformandosi alle aspettative di chi vuole «fondamentalmente qualcosa che sia normale, pulito, carino e accessibile così che possano mettere velocemente quattro, tre, cinque stelline, senza il bisogno di dovere andare oltre».⁵³⁴

Come già accennato precedentemente, questa dualità interpretativa del film, spaccata tra una lettura che lo vede come rifugio dal rischio sperimentale avvenuto con *Drive* e una contraria che gli affibbia la coraggiosa qualità di ricerca artistica, si riflette nella dualità della metropoli in cui è ambientato il film, Bangkok. Dualità individuata sia da Vicari che da Featherstone, che sviluppano considerazioni accostabili e integrabili sulla psicologia del protagonista Julian e sulla divisione in una metà corrotta e spirituale della città, in cui il protagonista è intrappolato in una profonda sofferenza. Refn struttura la rappresentazione di Bangkok seguendo gli stilemi del *noir*, immergendola in un contrasto chiaroscurale. Contrasto tra luci e ombre letto da Featherstone come riflesso della dualità tra civilizzazione e post-civilizzazione,⁵³⁵ la prima rappresentata dal capitalismo occidentale che domina la città e i suoi abitanti, perpetuato dai colonizzatori-turisti bianchi, nettamente separati dalla popolazione del posto dato che nel film parlano sempre e solo inglese.⁵³⁶ La seconda, rappresentata da una dimensione intrinsecamente spirituale, assimilabile all'inconscio collettivo junghiano secondo Featherstone,⁵³⁷ o al concetto di superanima derivato dalla tradizione vedica hindu secondo Vicari.⁵³⁸ Entrambi concordano nell'individuare la convergenza di questa dimensione ultraterrena e spirituale nel personaggio di Chang (Vithaya Pansringarm), vera figura eroica del film.⁵³⁹ In un'intervista, Refn dichiara di aver utilizzato lenti zoom per separare la figura di Chang dalle altre, conferendogli un'aura divina, mitica.⁵⁴⁰ Poliziotto in pensione che si erge a giudice supremo, seguendo un rigido e manicheo codice etico, dispensa violente punizioni nei confronti di chi danneggia la comunità locale. Non è un antagonista di Julian,

533 M. Cacioppo, *Ivi*, p. 12.

534 *Ivi*, p. 13.

535 M. Featherstone, *Ivi*, p. 280.

536 J. Vicari, *Ivi*, p. 194.

537 M. Featherstone, *Ivi*, p. 277.

538 J. Vicari, *Ivi*, p. 198.

539 *Ivi*, p. 200.

540 S. Pizzello, *Ivi*, p. 62.

con cui secondo Vicari nel corso del film riesce a stabilire un legame telepatico,⁵⁴¹ divenendo un mezzo per la sua salvezza, seppur tramite una necessaria violenza.

Come afferma Mauro Gervasini, la storia di *Solo Dio perdona* si potrebbe raccontare in meno di 50 parole.⁵⁴² Due fratelli americani, Billy (Tom Burke) e Julian, vivono in Thailandia, utilizzando una palestra di box come copertura per lo spaccio di droga. Una sera, Billy stupra e uccide una prostituta minorenni. Chang, chiamato dalla polizia, fa uccidere Billy dal padre della ragazza. La madre dei due fratelli, Crystal (Kristin Scott Thomas) arriva in Thailandia ordinando a Julian di vendicare Billy. Storia che si svolge tra i vicoli di Bangkok, stretti contemporaneamente tra una metà corrotta e una metà fonte di spiritualità. Spiritualità che secondo Vicari trova in parte il proprio culmine nelle sequenze dei karaoke di Chang, circa a metà film e alla fine durante i titoli di coda, in cui individua un'atmosfera rituale, liturgica.⁵⁴³

La dualità di Bangkok potrebbe rispecchiarsi anche in quelli che Vicari definisce i due feticci principali del film: la spada di Chang (*immagine 4*) e le mani di Julian (*immagine 5*), probabilmente la manifestazione fisica delle due metà opposte. Vicari nota appunto come la prima immagine del film sia una carrellata laterale in prossimità di questa spada, avvolta nella luce rossa (colore dominante in *Solo Dio perdona*), «come se l'intero film che segue si svolgesse sulla sua superficie d'acciaio».⁵⁴⁴ È un oggetto feticcio che ha un rapporto speciale con la morte, dato che da questa spada, mezzo di giustizia retributiva, essa stessa scorre. Nessuno può fuggire dalla mira della spada di Chang, che nel corso del film acquista attributi sempre più mistici. Ad esempio, nota Vicari, Refn inserisce diverse volte un'inquadratura incorporea del braccio dell'ex poliziotto che brandisce e fende l'arma. L'autore interpreta la scelta di non inquadrare il viso o l'intero corpo dell'uomo come a suggerire che un'entità sovranaturale stia agendo attraverso Chang.⁵⁴⁵ Kim Newman osserva anche come la spada sembri spesso essere estratta dalla stessa schiena dell'uomo.⁵⁴⁶

Le mani, più specificatamente i pugni di Julian, sono l'altro feticcio principale del film. Lo stesso Refn in un'intervista ha dichiarato come l'idea del film sia nata da «l'immagine di qualcuno che si guarda le mani, a pugni chiusi. Non sapevo ancora cosa volesse significare ma mi sembrava una bella immagine, e più andavo avanti più capivo che aveva a che fare con la natura della violenza maschile».⁵⁴⁷ Vi sono numerose riprese delle sue mani che si aprono e si chiudono,⁵⁴⁸ o momenti in

541 J. Vicari, *Ivi*, p. 205.

542 M. Gervasini, *Ivi*, p. 66.

543 J. Vicari, *Ivi*, p. 194.

544 *Ivi*, p. 195.

545 *Ibidem*.

546 K. Newman, *Ivi*, p. 33.

547 Laura Croce, *Solo Dio perdona – Incontro con il regista Nicolas Winding Refn*, in <https://blog.screenweek.it/>

548 J. Vicari, *Ivi*, p. 196.

cui l'uomo si guarda la mani.⁵⁴⁹ Paradossalmente, l'unica volta in cui Julian combatte, contro Chang, non riesce a tirare un singolo pugno, finendo picchiato a sangue e sfigurato.⁵⁵⁰ La prima volta in cui vediamo Julian osservarsi i pugni è a inizio film. Mentre Billy incontra la prostituta minorene che poi ucciderà, Julian è in penombra nei corridoi della palestra. Gira le mani verso di sé osservandole e poi chiudendole in un pugno, imitando forse inconsciamente la posa della statua dietro di lui. Altri due significativi momenti in cui vediamo un'ossessiva inquadratura delle sue mani sono se le sta lavando in un bagno avvolto da luce blu. Le mani iniziano a perdere sangue poco prima che Julian abbia una visione di Chang in un corridoio rosso, dai muri decorati da arabeschi. In un secondo momento, vediamo due inquadrature insistenti sulle mani di Julian che si chiudono a pugno mentre è seduto in un locale, dove si esibisce una ragazza con cui è coinvolto in un ambiguo legame, Mai (Rhatha Phongam). Quando Julian nota altri due uomini seduti nel locale con lui, ne picchia uno, e ne trascina il corpo in un corridoio. Alla fine del film, dopo essere stato picchiato da Chang e aver salvato sua figlia dall'agguato organizzato dalla madre, Julian solleva le mani e le chiude a pugno, stagliate contro un terreno coperto da foglie. Queste vengono tagliate dalla spada di Chang, mostrato contemporaneamente nello stesso luogo di Julian e in un limbo oscuro ultraterreno, illuminato dalla ricorrente luce rossa.

Secondo Vicari, anche le mani di Julian hanno qualità mistiche e profetiche come la spada di Chang, che secondo l'autore è in grado di vedere nel futuro, sapere già quali saranno le vittime predestinate.⁵⁵¹ Le mani del protagonista sono però innanzitutto depositarie, nota l'autore, di un'immensa ferita sessuale. Le mani di Julian sostituiscono simbolicamente il suo pene, come vediamo in due scene in cui è presente Mai. La prima volta lo vediamo con la ragazza nella stanza di un hotel, in cui secondo Vicari si esibiscono in un rituale erotico intriso di distanza e abnegazione. Mai lega le mani di Julian alle braccia di una sedia e inizia a masturbarsi davanti all'uomo, che può solo guardarla senza toccarla. L'autore sostiene che il bondage leggero praticato dai due non sia fonte di eccitamento per la divisione dei ruoli in sottomesso e dominatrice ma una precauzione fisica adottata da Julian, che forse ha paura di ferirla in un impeto sessuale aggressivo.⁵⁵² Durante questo rituale Julian ha un'allucinazione di un corridoio illuminato di rosso. Arrivato di fronte ad una soglia buia, l'uomo allunga una mano, che verrà tagliata dalla spada di Chang, anticipando la sorte finale dei suoi arti.⁵⁵³ L'inserimento di una breve sequenza prima dell'allucinazione, in cui vediamo la ragazza immobile, in piedi fissa a guardarlo con espressione giudicante, potrebbe suggerire che l'intero atto sessuale si stia svolgendo in realtà solo nella mente

549 K. Newman, *Ivi*, p. 34.

550 *Ibidem*.

551 J. Vicari, *Ivi*, p. 195.

552 *Ivi*, p. 196.

553 *Ibidem*.

di Julian allo stesso modo dell'allucinazione del corridoio. Il secondo incontro con Mai, quando l'uomo si scontra con i due uomini nel locale, è ancora più ambiguo, e il suo statuto non oggettivo appare palese. Sequenze di Julian seduto su un divano, silenzioso ad osservare Mai in un angolo dietro una tenda a fili sono alternate a sequenze in cui lo stesso Julian appare davanti a Mai, mentre allunga una mano tra le sue gambe. Quando la scena si conclude con lui che decide di alzarsi dal divano e sfogare la sua rabbia con gli altri due uomini capiamo che probabilmente è avvenuto tutto nella sua mente. Secondo Vicari, dato che le mani fungono da sostitutivo del pene questo vorrebbe dire che probabilmente, per via della frustrazione e sofferenza sessuale, il desiderio più grande di Julian sia vedere il proprio pene tagliato.⁵⁵⁴ Il taglio nel film si manifesterà però solo attraverso le mani, che fungono appunto da sostituto-feticcio. Questa ferita sessuale, secondo Vicari, deriva dalla madre, Crystal. Julian si ritrova nel film intrappolato dall'energia negativa, soffocante e castrante della madre e quella positiva e catartica di Chang. Crystal si serve di diversi uomini sottoposti a lei per le sue attività criminali e i suoi omicidi. Verso la fine del film, ad esempio, arriviamo a sapere che la donna anni prima ha ordinato a Julian di uccidere il padre e marito di lei, probabilmente perché violento. Crystal, nonostante ciò, proietta sul figlio il proprio odio per l'ex marito.⁵⁵⁵

Secondo Vicari, diventa subito chiaro nel film come Crystal abbia intrattenuto relazioni incestuose sia con Julian che con suo fratello maggiore Billy, e che questo affronto primordiale sia la fonte di tutto il caos a venire.⁵⁵⁶ L'incesto avvenuto tra il genitore e i due figli può essere colto in due particolari sequenze. Dopo aver visto Chang in una nuova allucinazione del corridoio rosso, Julian lo percorre, arrivando ancora di fronte alla soglia buia. La mdp in soggettiva indietreggia, come se lui fosse profondamente terrorizzato dal proseguire. Vediamo la mdp entrare poi in un'altra stanza del corridoio, in cui Crystal siede su un letto. Lo statuto oggettivo del dialogo seguente tra madre e figlio è ambiguo, perché la stanza è totalmente differente da quella dell'hotel in cui Crystal è stata mostrata poco prima e sembra avvenire nel mondo mentale del corridoio rosso, che fino a questo momento ha rappresentato la psiche di Julian. Crystal fa cenno a Julian di avvicinarsi e lo stringe intorno alla vita, appoggiando il volto contro il suo addome e allungando le mani sulle natiche del figlio. Julian guarda in basso, consapevole di quanto quella violazione fisica sia sbagliata, ma non ha il coraggio di allontanarsi. Crystal si arrabbia perché Julian ha deciso di non uccidere il padre della prostituta, nonostante abbia ucciso Billy. La madre gli ordina di sedersi sul letto, schiocca le dita come se stesse inducendo in lui uno stato di trance e, dopo aver deciso di occuparsi della questione al posto suo perché tutto ciò è "troppo per lui", gli ordina di baciarla. Julian obbedisce agli ordini, la bacia sulla guancia e le accende una sigaretta, mentre lei gli accarezza il braccio con

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ M. Featherstone, *Ivi*, p. 273.

⁵⁵⁶ J. Vicari, *Ivi*, p. 196.

un dito.⁵⁵⁷ La seconda scena che rivela più esplicitamente il sottotesto incestuoso è la cena che si svolge tra Crystal, Julian e Mai. Prima di presentarsi al ristorante tenendosi per braccio, Julian consegna un elegante vestito a Mai, domandandole con voce sommessa «Riesci a farlo?». Successivamente aggiunge «Voglio che fingiamo di essere una coppia». La richiesta è ambigua e il film non approfondisce i dettagli della loro relazione, mantenendo aperta la possibilità che la ragazza sia una prostituta. Mai indossa il vestito ed entrano nel ristorante apparentemente come una coppia qualsiasi. Lo sguardo penetrante di Crystal però, in controcampo illuminata dalle luci decorative del ristorante, sa leggere oltre le apparenze. Crystal ha distrutto la psiche e la sessualità di Julian, ed è consapevole del fatto che potrà essere l'unica donna presente nella vita del figlio. La donna non si fa remore a umiliare il figlio davanti a Mai, rimproverandogli di non essere all'altezza del fratello maggiore. La madre di Julian non nasconde di aver avuto rapporti incestuosi con i figli, e non ne ha nessuna vergogna, mortificando ancor di più il protagonista ponendo in paragone negativo i suoi genitali con quelli di Billy. Secondo Vicari, Crystal costringe Mai a riconoscere il suo "controllo territoriale" su Julian.⁵⁵⁸ Dopo essere usciti dal ristorante, Mai chiede a Julian perché permette a sua madre di trattarlo in questo modo. Julian reagisce in modo aggressivo, prendendola per il collo e spingendola contro il muro. La risposta di Julian è «Perché lei è mia madre». Successivamente, le urla di togliersi il vestito che poca prima le aveva regalato. Mai obbedisce, rimanendo nuda in piedi nel vicolo. Secondo Vicari, questa sequenza la illumina come il personaggio più puro e onesto del film.⁵⁵⁹

«Chang sembra capire che Julian è una vittima di Crystal, che lei lo ha corrotto e pervertito e lo ha trasformato in un assassino senza amore».⁵⁶⁰ Quando Chang si presenta nella palestra di box con altri poliziotti, che stanno indagando sull'omicidio del padre della prostituta, ordinato da Crystal, Chang guarda Julian e indica ai poliziotti che "non è lui" la persona che stanno cercando.⁵⁶¹ Julian, verso la fine del film, disobbedisce agli ordini della madre di uccidere la famiglia di Chang, salvando la figlia dal colpo di pistola di un altro sottoposto della madre mandato con lui. Questo atto di preservazione da parte del protagonista viene registrato, secondo Vicari, karmicamente come buono da Chang e cementa la volontà dell'ex poliziotto di aiutarlo a superare la sofferenza causata dalla madre.⁵⁶² Alla fine del film, Chang si reca nella stanza d'hotel di Crystal e con la spada le trafigge la gola, lasciandola morire sanguinante. Quando Julian trova il corpo della madre non scoppia a piangere, ma con una spada prelevata dalla casa dell'ex poliziotto lacera l'addome e la

557 *Ivi*, p. 197.

558 *Ivi*, p. 200-201.

559 *Ivi*, p. 201.

560 *Ibidem*.

561 *Ivi*, p. 196.

562 *Ivi*, p. 197.

pancia del cadavere, infilando la mano nella ferita. Vicari non concorda nel leggere questa sequenza come il desiderio di un “ritorno nell’utero” presupposto da altri critici⁵⁶³ ma anche dalle parole dello stesso Refn, che dice «a questo tema [feticizzazione delle mani] si aggiunge poi quello del rapporto madre-figlio: mi dispiace per le ragazze, ma la verità è che prima o poi tutti gli uomini vogliono solo tornare dentro l’utero materno».⁵⁶⁴ Secondo Vicari non è un ritorno all’utero ma «una violazione sessualizzata di esso, uno sfogo, forse un esorcismo, di quel rapporto incestuoso con Crystal»⁵⁶⁵ di cui Julian ha represso il trauma. Sofferente, perennemente assalito dal senso di colpa e dalla vergogna, Julian incontra Chang in un’area boschiva e si sottomette a lui, che gli taglia le mani. A disagio nel ricoprire un ruolo virile, e ferito dall’abuso sessuale a cui è stato sottoposto, Julian preferisce una castrazione metaforica, sia perché potrebbe avvenire in un’altra dimensione spirituale, sia perché avviene attraverso l’amputazione delle mani. Chang capisce fin dall’inizio la situazione di Julian e gli offre la possibilità di divenire una persona migliore. Secondo Vicari si potrebbe pure considerare l’idea che Julian abbia evocato Chang per scatenare una guerra vendicativa e liberatoria nei confronti della madre.⁵⁶⁶

Solo Dio perdona presenta in un’articolazione particolarmente profonda, nota Vicari, il tema della Superanima, o anima universale, derivata dalla tradizione hindu vedica. Secondo questa dottrina, «la pluralità delle cose, quali appaiono ai nostri sensi, è un’illusione fallace, mentre l’Unico Esistente è l’Uno-Tutto».⁵⁶⁷ Vicari lo descrive inoltre come «fenomeno spirituale universale la cui energia si muove attraverso un numero di persone interconnesse fino a che non si cristallizza completando il proprio ciclo».⁵⁶⁸ L’idea al cuore di *Solo Dio perdona*, secondo l’autore, è l’avvelenamento di questa Superanima causato dall’incesto, dalla divorazione sessuale edipica materna dei due figli. Il ciclo di abusi sessuali a cui sono stati sottoposti fin dalla tenera età li trasforma in uomini violenti destinati ad abusare gli altri, soprattutto le donne.⁵⁶⁹

Sottolinea Vicari, il modo più efficace per guarire e onorare la Superanima è ritirarsi dal ciclo infinito della vita materiale. Questo tema predominante in *Solo Dio perdona* permette alla narrazione di deviare dalla tradizionale concezione dell’eroe solitario per abbracciare una figura eroica cosmica. Come precedentemente affermato, Chang è appunto il vero eroe del film e non Julian, seppur quest’ultimo presenti dei tratti simili a Driver. L’ex poliziotto dedica tutto se stesso alla sua missione, ovvero guarire l’anima universale. Le altre figure maschili, a differenza sua, sono

563 Raffaele Meale, *Solo Dio perdona*, in <https://www.radiocinema.it/>.

564 L. Croce, *Ivi*.

565 J. Vicari, *Ivi*, p. 198.

566 *Ibidem*.

567 Voce “Advaita” in *Enciclopedia on line*, in <https://www.treccani.it/>.

568 J. Vicari, *Ivi*, p. 198.

569 *Ibidem*.

tormentate dai propri desideri e traumi, dal rifiuto di accettare se stessi e gli altri. Billy e Julian sono due figure completamente escluse dall'unitarietà del cosmo, chiusi in se stessi. I due fratelli hanno una psiche distrutta e vengono sorretti da pose rigide, ieratiche, e un mutismo volontario. La loro psiche ridotta in pezzi viene esaltata da Refn con l'utilizzo di una luce frammentata, che li illumina quasi sempre solo parzialmente, evidenziandoli per lembi come gli occhi o la bocca. Entrambi i fratelli inoltre si ritrovano a un certo punto con il volto deformato. Billy viene ucciso dal padre della prostituta, che gli distrugge la faccia con una mazza. Julian viene invece riempito di pugni da Chang, pugni che trasformano il suo viso in un cumulo di carne polposa. Entrambi i fratelli sono consumati dalla pulsione di morte, ma, nota Vicari, Julian è stato reso implosivo dal trauma, mentre Billy è divenuto esplosivo. Secondo l'autore Crystal conosce molto bene le tendenze sadiche di Billy, ed è per questo che prende immediatamente le sue parti quando Julian le fa sapere che non ha ucciso il suo assassino poiché lui ne ha stuprato e ucciso la figlia. La madre, rispondendo "Sono sicura che abbia avuto le sue ragioni", sembra quasi ammettere la sua colpa dietro quell'atto, un riconoscimento di aver danneggiato in modo irreparabile il figlio maggiore.⁵⁷⁰

La perdita dell'innocenza, che Vicari considera ora come il tema più importante per Refn, si manifesta in altre forme oltre che il trauma dell'incesto. In una sequenza, Chang riesce a rintracciare uno degli uomini thailandesi che, sotto ordine di un sottoposto di Crystal, Byron (Byron Gibson), ha cercato di ucciderlo mentre si trovava in un ristorante con altri poliziotti. Chang trova il sicario in una squallida zona industriale deserta, mentre tenta di dare da mangiare al figlio, dal corpo scheletrico e paralizzato. Il bambino è seduto silenzioso su un alto seggiolone, e guarda con occhi curiosi ciò che si sta svolgendo di fronte a lui. Mentre il padre chiede in lacrime a Chang di risparmiare la vita del figlio, cogliamo, assieme all'ex poliziotto, le ragioni che possono spingere un uomo a ricorrere all'omicidio sotto pagamento per poter nutrire la propria famiglia. Tali condizioni di povertà impediscono di poter crescere una famiglia preservandola dalla corruzione del mondo. A ciò si lega anche la prostituzione minorile dilagante a Bangkok. Seppure Chang simpatizzi con il bambino, ne uccide il padre davanti ai suoi occhi, trafiggendogli la cassa toracica con la propria spada.⁵⁷¹ Gli occhi del bambino sembrano assorbire lo spettacolo cruento in modo affascinato, senza piena comprensione. Viene esposto in modo irreparabile alla violenza del mondo. L'evidente empatia di Chang nei suoi confronti, sottolinea Vicari, appare come essenzialmente inutile, dal momento che il futuro del bambino sembra essere già segnato dalla corruzione. La scelta di uccidere il padre del ragazzo secondo Vicari si potrebbe collegare a un motivo ricorrente nel film, ovvero quello delle punizioni inflitte da Chang verso genitori colpevoli di non proteggere i propri

⁵⁷⁰ *Ivi*, p. 200.

⁵⁷¹ *Ivi*, p. 201.

figli. Oltre a uccidere il padre di questo bambino e Crystal, Chang taglia le mani del padre della ragazza prostituta dopo avergli permesso di uccidere Billy.⁵⁷²

Il contatto visivo telepatico tra il bambino e Chang viene letto da Vicari anche nel rapporto tra Julian e Chang. In questa relazione, Julian è ancora in parte una figura infantile, chiusa in un silenzio traumatizzato, soffocata da un cordone ombelicale che gli impedisce di realizzarsi a pieno come individuo.⁵⁷³ Chang si porrebbe nei suoi confronti come un severo padre surrogato, in grado di dargli la possibilità di superare la sua condizione.⁵⁷⁴

Secondo Vicari, con il protagonista Julian Refn porta all'estremo il motivo dell'eroe muto. L'autore interpreta il silenzio dilagante in *Solo Dio Perdoni*, interrotto quasi sempre solo dalla musica e non dalle parole, come un rimando, però invertito in negativo, al legame telepatico idealizzato tra i neonati e le loro madri. La disfunzionalità di Julian lo rende intrappolato in una legge del silenzio causata da bisogni primari non soddisfatti. La sua psiche danneggiata lo rende incapace di costruire un qualsiasi legame con il prossimo. Le parole che interrompono occasionalmente questa legge non la annullano o infrangono mai del tutto. Vicari legge nel silenzio imposto dalla difficoltà del dialogo, della comunicazione, la ricerca di un rifugio molto simile al grembo materno. In questo opprimente mutismo, risalta un unico grido disperato e primitivo di Julian, che non trova altro modo per sfogare la rabbia e la paura. Questo, quando ordina a Mai di togliersi il vestito dopo l'umiliante confronto con la madre al ristorante. Mai scoppia a piangere, forse anche consapevole del fatto di essere l'unica possibilità d'amore per Julian e l'unica persona in grado di comprendere la sua sofferenza.⁵⁷⁵

La contaminazione e fratturazione della Superanima avviene, secondo Vicari, anche tramite l'utilizzo di assassini a pagamento da parte del sotterraneo mondo criminale. L'assassino è sempre uno strumento nelle mani di un altro, una coscienza più potente e nascosta.⁵⁷⁶ Il terrore suscitato dall'esistenza di un potere remoto e indefinito che utilizza i più deboli come pedine per compiere il proprio volere è una grande minaccia per l'equilibrio dell'anima universale, traducendosi nel fatto che qualcuno possa uccidere un altro individuo senza mai doverne affrontare le conseguenze e soprattutto senza mai dover affrontare davvero quella persona. L'energia karmica negativa si diffonde subdolamente, rendendo impossibile assegnare davvero la colpevolezza e impartire giustizia. In una società afflitta dalla povertà come quella thailandese, i ricchi occidentali possono inquinare il tessuto sociale, servendosi della popolazione disperata per i propri scopi. I poveri vengono messi uno contro l'altro, i reali motivi dietro gli atti violenti divengono illeggibili, e

⁵⁷² Ivi, p. 202.

⁵⁷³ Nick Pinkerton, *Only God Forgives*, in «Sight and Sound», Vol. 23, N. 9, Settembre 2013, p. 80.

⁵⁷⁴ M. Featherstone, Ivi, p. 273.

⁵⁷⁵ J. Vicari, Ivi, p. 203.

⁵⁷⁶ Ivi, p. 205.

progressivamente la comunità e la sua armonia vengono avvelenate.⁵⁷⁷ Similmente a come accade per Los Angeles in *Drive*, le vite degli abitanti di Bangkok sono lacerate dalle strutture criminali sotterranee, che inducono ciclicamente innocenti a spargere sangue per i loro interessi. La mancanza del senso di colpa, che viene traslato sugli esecutori costretti a compiere determinate azioni da una situazione economica disagiata, infetta l'equilibrio della Superanima, lasciando le anime della metropoli ferite, bloccate senza via d'uscita e senza legami, incapaci di ricongiungersi con una spirituale unità olistica e comunitaria.⁵⁷⁸

In *Solo Dio perdona*, i bianchi occidentali e i thailandesi, ricchi e poveri, sono separati non solo dalla lingua e dalla cultura ma da una profonda differenza spirituale. Secondo Vicari, Refn disegna la cultura thailandese come più interessata ad una ricerca morale per l'individuo, rifiutando la narrazione della ricerca di giustizia personale spietata e perversa, scegliendo di trovare un equilibrio posizionandosi nella Superanima, o inconscio collettivo. Il film decostruisce la classica narrazione della vendetta personale, non mostrando un eroe che uccide a catena fino ad arrivare alla figura originaria che ha causato il suo dolore. In questo caso, l'uccisione a catena avviene intorno alla famiglia del protagonista, interessato non alla vendetta ma al perdono. Perdono che, più che in Chang, è da ricercare nella sua stessa anima. È qui, secondo Vicari, che si coglie il significato del titolo.⁵⁷⁹ Il perdono in questo film ha connotati divini, e solo chi riesce a entrare in contatto con una dimensione spirituale o divina può veramente praticare il perdono, ponendo fine all'infinito ciclo di abusi e conflitti. Tranne Julian, che è riuscito a distanziarsi dalla corruzione e perdonare se stesso concedendosi simbolicamente una nuova vita con l'amputazione delle proprie mani, tutti i personaggi bianchi del film, perpetratori di violenza, vengono uccisi.

La scena finale di *Solo Dio perdona* mostra Chang cantare per la terza volta in un karaoke, osservato dai suoi compagni poliziotti, questa volta una canzone d'amore thai intitolata *You're My Dream*, scritta da Proud. Questa sequenza appare come ironica e grottesca se paragonata a tutto ciò che è successo prima, ma sembra fondamentale suggerire il ripristino, almeno temporaneo, di un originario equilibrio karmico.⁵⁸⁰ La prima sequenza di karaoke avviene dopo che Julian viene a scoprire della morte del fratello, comunicata da uno dei suoi collaboratori. La seconda, dopo che Chang tortura il mandante dei sicari che hanno tentato di ucciderlo al ristorante.

Featherstone, che nella sua analisi del film ripropone l'indagine della condizione orfana già individuata in *Drive*, espone delle riflessioni accostabili a quelle di Vicari. Featherstone legge in *Solo Dio perdona* il tentativo di una possibile fuga dalla condizione disperata dell'orfano,

⁵⁷⁷ Ivi, p. 206.

⁵⁷⁸ Ibidem.

⁵⁷⁹ Ibidem.

⁵⁸⁰ Ivi, p. 207.

abbracciando la distruzione ritualistica del sé, dell'ego, inerente alla filosofia buddhista.⁵⁸¹ La Bangkok di *Solo Dio perdona*, secondo l'autore, è un'utopia fallimentare fondata su un instancabile e aggressivo desiderio sessuale, dove le persone si relazionano con il prossimo come se esso fosse un oggetto. Refn immagina nella capitale orientale uno spazio psico-sociale simile a quello della Los Angeles di *Drive*, dove domina imperante il non fermarsi mai per evitare di scontrarsi con il dolore della perdita. In questo caso, non è stare alla costante guida di un'auto la pulsione e fonte di distrazione del protagonista, ma il tenersi impegnato nell'attività criminale di una famiglia distrutta. Traffico di droga e forse di prostituzione sono le attività criminali-economiche instancabili e senza possibilità di fallimento che permettono a Julian di andare avanti, di non pensare troppo al proprio dolore e trauma. In questo circolo economico vizioso dove tutti sono utilizzati come strumenti o mezzi, Julian rimane da solo, senza alcun legame affettivo significativo. Billy, il fratello di Julian, sembra abbracciare definitivamente questa condizione alienante e infernale quando, prima di uscire dalla palestra all'inizio del film, dice al fratello "È tempo di incontrare il diavolo". Sarà proprio dopo aver pronunciato questa frase che Billy incontrerà una ragazza minorenni, costretta a prostituirsi dal padre, che finirà per essere da lui violentata e uccisa. Questo evento causa una concatenazione di omicidi inseriti in un più grande disegno dagli scopi purificatori, commessi per mano di Chang. Tra questi omicidi è compreso quello di Billy stesso, che non reagendo di fronte alla furia del padre della ragazza sembra quasi suggerire l'idea che avesse fin da subito pianificato questo rituale auto-distruttivo, probabilmente per porre fine alla vergogna e al dolore causati dagli abusi materni a cui è stato sottoposto assieme a Julian. Chang fa uccidere Billy, ma diviene secondo Featherstone una sorta di padre edipico per il fratello, una figura più in grado di tenere sotto controllo gli impulsi violenti originati dal trauma. L'autore propone anche di leggere la figura dell'ex poliziotto in una più ampia cornice culturale buddhista, in linea con l'ambientazione del film, in cui egli indossa le vesti di un concetto, di un'idea, quella dell'annientamento del sé e l'estinzione della sete di desiderio. Il suo ruolo spirituale potrebbe essere confermato da una sequenza in cui lo vediamo praticare *thai chi* con la propria spada, all'aperto durante il tramonto.⁵⁸² Sequenza serena che rimanda a quella ambientata nel parco di *Drive*, apre uno spiraglio sull'altro lato di Bangkok, quello più vicino alla cultura tradizionale thailandese.

Julian tenta di aggrapparsi al suo ego chiedendo a Chang di combattere a mani nude, forse spaventato dal vuoto cosmico rappresentato dall'uomo, così contrapposto a quella che è la sua angosciata, frenetica e corrotta vita. Julian non riesce a mandare a segno un singolo pugno, il suo mondo profano è privo di significato di fronte alla dimensione spirituale simboleggiata da Chang, e

581 M. Featherstone, *Ivi*, p. 269.

582 J. Vicari, *Ivi*, p. 195.

il protagonista alla fine sceglie di abbandonarsi al suo destino di rinuncia materiale tramite una violenta amputazione delle mani. «Julian perde le sue braccia, che rappresentano la sua capacità di combattere [...] in modo che possa lasciare la sua dipendenza dal proprio ego e diventare un tutt'uno con l'universo».⁵⁸³

La recitazione quasi muta, espressa perlopiù tramite gli occhi di Gosling ritrae, secondo Featherstone, la profonda perdita originaria dell'orfano, che si manifesta attraverso l'incapacità di comunicare, l'allontanamento più o meno volontario dalla socialità e dalle relazioni intime. Sia Driver che Julian sono ritirati in un mutismo difensivo, atto a sigillare il loro fragile ego da attacchi esterni, isolandosi completamente dal mondo. Come Vicari, anche Featherstone individua nel trauma familiare il cuore tematico di *Solo Dio perdona*. Chang si presenta, come già notato anche da Vicari, in forma di padre surrogato per Julian, in grado di salvarlo «dall'orrore freudiano dell'inghiottimento materno».⁵⁸⁴ Ma ha anche il ruolo di distruttore dell'infinito ciclo di violenza criminale, della filosofia “occhio per occhio” ad nauseam, che trova una fine nella rinuncia al sé e nella rinuncia alla vendetta di Julian. Anche Featherstone trova nella rinascita spirituale di Julian il vero significato del titolo *Solo Dio perdona*.⁵⁸⁵

L'autore ritrova la nozione di circolarità della pulsione freudiana nel ciclo di violenti omicidi ma anche in una manifestazione opposta, di visione unitaria e intera, nei circolari e ripetitivi mandala che spesso appaiono come elementi decorativi sui muri, in particolare quelli del corridoio psichico di Julian.⁵⁸⁶ Sempre secondo Featherstone, la scena del combattimento tra Julian e Chang è la sequenza chiave del film, il cui significato più profondo è la manifestazione di una lotta interna a Julian, contro il suo stesso ego. La lotta stessa è un non-evento, non materiale, posta su un piano astratto. La superiorità di Chang è assoluta e Julian non arriva mai neppure a sfiorarlo.⁵⁸⁷ Il protagonista perde poiché non riesce ancora a superare il trauma causato dagli abusi, che sembra definire la sua identità come individuo. Featherstone sottolinea come la messa in scena della sequenza sia stata cambiata da Refn durante le riprese, forse per sottolineare ancor di più il concetto di lotta spirituale interna. Nella sceneggiatura era previsto un pubblico, mentre nel film il combattimento si svolge in una palestra vuota, sul cui sfondo si staglia l'immagine di un drago rosso, che l'autore interpreta come simbolo di unità totale ed eterna del cosmo, secondo la cultura thailandese.⁵⁸⁸

583 M. Featherstone, *Ivi*, p. 272.

584 *Ivi*, p. 274.

585 *Ibidem*.

586 *Ivi*, p. 275.

587 *Ivi*, p. 280.

588 *Ivi*, p. 279.

5.2. Una nuova ricerca estetica

Gran parte degli autori delle recensioni e dei saggi dedicati a *Solo Dio perdona* qui menzionati riflettono sulla ricerca estetica che Refn porta avanti, sviluppando e portando all'estremo molti degli elementi formali già presenti in *Drive*. Alcuni autori, come Lorenzo Rossi, leggono secondo modalità negative questa ricerca estetica, vista come fine a se stessa. Rossi sottolinea che «l'uso attento degli spazi, l'estetizzazione della violenza, gli slow motion e la dilatazione temporale estrema»⁵⁸⁹ sono gli stessi fattori che comparivano già in *Drive*. L'autore ritiene che le suggestioni visive sviluppate attraverso la messa in scena esplicita della violenza e alla riproposizione di immagini ricorrenti siano divenute le sue modalità enunciatrici predilette, che segnano lo scandire della narrazione. Non è un caso, sottolinea Rossi, che l'idea base del film sia stata proprio una semplice suggestione visiva, quella di due avambracci con il pugno chiuso. L'autore ritiene che l'universo visivo del film, in questo caso una Bangkok illuminata di rosso e blu, ramificata in lunghi vicoli e corridoi, prenda il sopravvento su un contenuto narrativo, secondo Rossi, spurio e ingenuo. Questo non perché Refn non sia in grado di raccontare una storia ma perché secondo l'autore ora il suo interesse principale è la pura messa in scena, che avviene sembra secondo modalità estremamente eleganti, pulite e ordinate. In un mondo diegetico perfettamente impostato e calibrato, i personaggi e gli eventi divengono quasi un mero pretesto accessorio per mostrare delle immagini suggestive. «Refn [...] è un feticista e nello stesso tempo un voyeur con le mani protese verso qualcosa che non riesce ancora ad afferrare. Che quel qualcosa sia la volontà di uscire dagli schemi e dalle stilizzazioni in cui è intrappolato per tentare un cinema ancora nuovo, ce lo dirà soltanto il tempo».⁵⁹⁰ Nonostante le implicazioni critiche e negative, le riflessioni di Rossi non si rivelano scorrette, dato che la progressiva stilizzazione e estetizzazione del cinema di Refn è proseguita oltre a *Solo Dio perdona*, passando per *The Neon Demon*, che come il predecessore verrà fischiato a Cannes, per arrivare al culmine con *Too Old to Die Young*.

La scarna trama di *Solo Dio perdona*, in una messa in scena controllata in modo maniacale, si sviluppa tramite silenzi interminabili interrotti quasi sempre solo dalla musica composta da Cliff Martinez. Musiche quasi solo strumentali, con l'unica eccezione delle tre canzoni thailandesi cantate nei karaoke, in sequenze che fungono da tregua rispetto alla concatenazione di efferati omicidi. Alle due sequenze in cui canta Chang se ne aggiunge una in cui Mai canta una canzone thai, *Falling in Love*, nel locale dove poco dopo Chang torturerà Byron. La musica accompagna quasi sempre scenari artificiosi, immersi in luci colorate sature, in cui i personaggi si muovono frequentemente in slow motion. Nessuno degli autori menziona direttamente l'influenza

589 L. Rossi, *Ivi*, p. 44.

590 *Ibidem*.

dell'estetica del videoclip, ma essa è innegabile, forse ancora più evidente che in *Drive*. La modalità di messa in scena della sequenza del bacio nell'ascensore qui si ritrova in gran parte del film, il cui montaggio ricorre molto spesso ad ellissi e richiami visivi più che a uno sviluppo narrativo vero e proprio. Come dichiara lo stesso Refn, in questo film ha cercato il più possibile di non ricorrere a coreografie con gli attori o la mdp, limitandosi il più possibile a eseguire riprese con camera statica,⁵⁹¹ esaltando la sensazione che tutto stia avvenendo su un artificioso palcoscenico di teatro dell'assurdo. Diverse sequenze vengono mostrate a rallentatore, sovrastate dalla colonna sonora di Martinez che cancella ogni parola e suono. L'azione in esse sembra essere diluita e portata all'exasperazione, ai confini contenitivi del frame. Una di queste sequenze è la prima in cui vediamo Julian e Mai insieme, quando la ragazza gli lega i polsi alle braccia della sedia. Un'intensa luce rossa surreale inonda la scena, il cui tono onirico è accentuato dai movimenti lentissimi di Mai, che non è ripresa in *slow motion*, ma soprattutto dalla traccia *Chang Vision*, scritta in collaborazione con Gregory Tripi. Il suo incipit vede lo sviluppo di una melodia eseguita da dei violini, che segue il rituale erotico di Julian e Mai. Questo viene interrotto dalla visione del corridoio, annunciata dalle note di un oboe e di ottoni. La melodia iniziale viene interamente sostituita da delle fasce sonore cupe e prolungate, che accompagnano Julian mentre avanza intorpidito nel tunnel che lo condurrà telepaticamente da Chang. Pur portando avanti lo sviluppo narrativo, la messa in scena stilizzata di questa sequenza fa sì che, decontestualizzata, possa funzionare autonomamente come videoclip concettuale o videoarte. La sequenza immediatamente successiva mostra invece una esibizione musicale, quella di Chang, che canta in locale karaoke la traccia *Can't Forget*, che Martinez scrive in collaborazione con Mac Quayle. La voce di Chang è accompagnata dalla melodia prodotta dal pianoforte, dal contrabbasso e dalla tromba, mentre il ritmo è scandito dal triangolo e da clavette musicali. L'esibizione funziona come totale momento di sospensione, in cui la narrazione viene lasciata in secondo piano per fare spazio a quello che sembra un vero e proprio videoclip musicale di una performance live. Stessa natura hanno anche la sequenza karaoke finale, sempre di Chang, e quella con protagonista Mai. Queste incursioni musicali live, che caratterizzano così profondamente la messa in scena di *Solo Dio perdona*, spariranno in *The Neon Demon* per poi tornare in *Too Old to Die Young*.

La musica sovrascrive la narrazione anche nella sequenza in cui Julian interroga il padre della ragazza uccisa da Billy. «Chiedigli perché ha ucciso mio fratello» ordina Julian a Gordon (Gordon Brown), uno dei suoi sottoposti. La traccia musicale, intitolata appunto *Ask Him Why He Killed My Brother*, sembra uscire dalla bocca stessa dell'uomo, le cui parole vengono cancellate dalla melodia prodotta dallo xilofono e dal timpano, a cui si aggiungono poi fasce sonore processate prodotte da

591 S. Pizzello, *Ivi*, p. 63.

una tromba. L'inizio della musica corrisponde anche al rallentamento radicale dell'azione, da quel momento mostrata in *slow motion*. Un'altra sequenza in cui la musica guida la narrazione è quella del combattimento tra Julian e Chang, accompagnata dalla traccia *Wanna Fight*, che fonde i suoni synth con quelli prodotti da un organo, il cui titolo diviene la tagline del film. «Vuoi combattere?» è appunto la domanda che lo stesso Julian pone a Chang. La ripetitività ipnotica della musica è seguita specularmente dall'estrema lentezza della messa in scena della lotta, la cui preparazione è girata in *slow motion*. Julian cammina intorno a Chang, in piedi al centro della palestra di boxe. La mdp, che esegue un panning circolare imitando il movimento del protagonista, riprende sia Chang in quella che sembra essere una soggettiva di Julian che Julian stesso, come se fosse una soggettiva di Chang. Quando Chang e Julian sono uno di fronte all'altro si aggiunge alla traccia il suono di uno strumento a corde pizzicate. Lo *slow motion* termina quando la mdp ci mostra i due uomini dall'alto che iniziano a combattere. Gregorio, circa la musica presente in *Solo Dio perdona*, in particolare per *Wanna Fight*, parla di elemento perturbante, presenza violenta e ipnotica. «Dal videoclip esteso, messo in lungometraggio, di *Drive* siamo dunque a un oltre che dilata, esaspera lo spazio audiovisivo dello spot, trascina in territori "paravideoartistici"». ⁵⁹² Lo stesso sostiene che nei film successivi a *Drive* la musica veste il ruolo di diva, divenendo immagine essa stessa, facendo conseguentemente crollare determinati equilibri di incastro tra suono e immagine e aprendo le porte a un «potente dualismo sensoriale». ⁵⁹³

Pizzello lega l'atmosfera sognante del film al suo ritmo ponderato e all'immaginario ambiguo e oscuro sottolineato dalla colonna sonora di Martinez. Lo stesso Refn, di cui Pizzello riporta le parole, sottolinea i suoi intenti con la messa in scena di *Solo Dio perdona*. «Il dialogo minimale e l'uso del silenzio e della musica automaticamente forzano il pubblico a fare più attenzione [...] l'idea è che il suono e la musica diventino elementi molto più attivi di storytelling. Se il dialogo è logico, suono e musica penetrano dritti al cuore». ⁵⁹⁴ Pizzello inoltre pone l'accento sulla dedica ad Alejandro Jodorowski e ai ringraziamenti verso Gaspar Noé nei titoli di coda, due registi da cui Refn prende a piene mani ispirazione per il proprio immaginario. Refn stesso parla di come *Solo Dio perdona* sia stato per lui un'occasione per riflettere sul linguaggio dell'ipnotismo, suggestione affrontata anche dai due registi precedentemente menzionati. ⁵⁹⁵ Nick Pinkerton individua anche influenze lynchiane nell'immaginario surreale del film, in particolare nella sequenza del corridoio e della soglia oscura, che secondo l'autore richiama le sequenze VHS di *Strade perdute (Lost Highway, David Lynch, 1997)*. ⁵⁹⁶

592 L. Gregorio, *Ivi*, p. 37.

593 *Ibidem*.

594 S. Pizzello, *Ivi*, p. 51.

595 *Ibidem*.

596 N. Pinkerton, *Ivi*, p. 81.

Secondo Gervasini, l'adozione di un linguaggio cinematografico adiacente alle modalità del sogno è motivato più da esigenze di registro estetico che vera e propria volontà psicanalitica. L'intero racconto, secondo l'autore, appartiene più a una suggestiva dimensione mitica che a una storia volta a riflettere su un'elaborazione edipica da parte di Julian. «Del resto, come detto, i personaggi non sono personaggi [...] il mondo di NWR si contempla come spettacolo senza tempo, metafora universale».⁵⁹⁷

Featherstone riflette sull'estetica di *Solo Dio perdona* paragonando i frame del film immersi in forti tinte colorate ai quadri del pittore *color field* e espressionista astratto Mark Rothko, non solo dal punto di vista formale ma anche per le sensazioni di fascinazione e angoscia suscitate. Secondo l'autore, Refn getta i suoi personaggi in vicoli perennemente illuminati da asfissianti e incumbenti masse di colore che virano dal rosso, al porpora, al blu elettrico, sottolineando la disperazione e la follia che serpeggiano nelle strade di Bangkok.⁵⁹⁸

A differenza degli autori precedentemente menzionati, Vicari pone in questione gli elementi estetici di *Solo Dio perdona* non come mera ricerca stilistica ma come elemento partecipativo della narrazione, fondamentali per decodificare i temi e i significati della storia.

L'autore nota nella composizione visiva del film una simmetria implacabile, onnipresente e opprimente che non relega semplicemente a una voluta messa in scena pulita e ordinata. Simmetria manifesta non solo nella disposizione della scenografia o nel posizionamento degli attori, ma anche nelle fonti di luce neon quasi sempre raddoppiate, in modo da riflettersi su entrambi i lati dei volti. I corpi sono posti spesso nel centro di convergenza di un fascio di linee, e sono costantemente incorniciati da soglie e corridoi di cui vediamo entrambe le pareti. Quasi tutta l'architettura spaziale del film viene modellata secondo questo principio, secondo Vicari per conferire un costante stato di allarme, suggerito da una composizione sempre occupata da qualcosa nel suo centro, nel suo cuore, come se esso fosse un prezioso oggetto su cui attirare perennemente l'attenzione, mascherando difetti altrimenti visibili. «Questa simmetria è il sintomo esteriore di un mondo in decadenza, coperto con bende e illusioni».⁵⁹⁹ Simmetria, secondo l'autore, sintomo di disordine e mancanza di equilibrio, che diviene sinonimo non di ripristino dell'ordine ma di menzogna dalle proporzioni cosmiche, di un bilanciamento disperato e artificiale che finisce col distorcere e sconvolgere un mondo strutturato in modo innaturale. Solo la sequenza che si svolge alla fine nella casa di Chang, quando Julian e un altro uomo vengono mandati ad uccidere lui e la sua famiglia, mostra rotture estreme e definitive con questa composizione simmetrica. L'emergere della consapevolezza di Julian nei confronti degli abusi subiti da Crystal e il suo desiderio di liberarsi da lei e divenire

597 M. Gervasini, *Ivi*, p. 67.

598 M. Featherstone, *Ivi*, p. 280.

599 J. Vicari, *Ivi*, p. 204.

finalmente indipendente corrisponde a una serie di scene in cui il centro della cornice è per la maggior parte storto. Julian viene inquadrato attraverso soglie poste non al centro ma lateralmente all'inquadratura, in mezzo a pareti di differente ampiezza e colore. La dispersione del simmetrico, secondo Vicari, è un segno del risveglio di Julian dallo stato di trance o ipnosi indotto dalla madre durante il primo incontro nello psichico corridoio rosso.⁶⁰⁰ L'autore considera profondamente motivate anche le scelte di editing inusuali, che ritiene frutto di una ricerca volta a descrivere il funzionamento dell'anima universale. Dato che l'energia della Superanima connette l'anima di tutte le persone, Vicari argomenta che questo principio si ritrovi manifestato cinematograficamente attraverso la messa in relazione di azioni interrotte e disgiunte, correlando persone fisicamente e temporalmente lontane, esplicitando allo spettatore un profondo legame tra esse. Queste scelte di montaggio vengono interpretate come gesti incompiuti che riemergono nella scena successiva, portati a termine da altri personaggi, stabilendo una connessione e interazioni convergenti. Vicari riporta come esempio significativo la scena in cui Julian si lava le mani, avvolto da una luce blu. Dopo essersi guardato allo specchio, volge lo sguardo fuori campo e un improvviso taglio ci mostra un'inquadratura in primo piano di Chang, che riconosciamo essere nel corridoio rosso mentale di Julian, in un ambiente cromaticamente opposto al suo. Diamo per scontato che i due si guardino, comunichino nonostante non siano nemmeno nello stesso luogo. La telepatia tra Julian e Chang è stabilita, e con essa anche la loro nascente volontà di collaborare per la riparazione dell'anima universale danneggiata.

Oltre al legame mentale tra questi due personaggi, Vicari sostiene che determinate scelte di montaggio suggeriscono che Crystal possa possedere poteri sovranaturali. In particolare, quando la vediamo sul tetto dell'hotel di notte, a osservare le luci di Bangkok, poco dopo il fallito tentativo del sicario di uccidere Chang. Secondo l'autore, lo sguardo della donna sembra riuscire a raggiungere il luogo dove l'azione si svolge, conferendole un'onniscienza che finirà però per rivelarsi inerme di fronte alla natura ultraterrena di Chang.⁶⁰¹

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 205.

6. The Neon Demon

6.1. Oggettivazione e esoterismo nel *fashion world* di Los Angeles

6.1.1. La bellezza è l'unica cosa

Le questioni critiche emerse con *Solo Dio perdona* nell'acceso dibattito fra sostenitori e detrattori, relative più che altro a questioni estetiche e di forma, ritornano con maggior vigore con *The Neon Demon*, fischiato a Cannes come il film precedente. Fischi questa volta smossi dalle provocatorie sequenze di necrofilia e cannibalismo.⁶⁰² Le problematicità emerse nel dibattito qui non si limitano a interpretare secondo modalità oppostive la forma di *The Neon Demon*, additandola come puro esercizio di stile o motivo interpretativo della storia, ma si espandono anche ai contenuti narrativi e tematici del film.

In questo caso, le parole del regista circa i contenuti del film entrano in contraddizione non solo con le osservazioni di critici come Featherstone ma con altre dichiarazioni fornite da lui stesso. In un'intervista rilasciata al web magazine *The Quietus*, in occasione dell'uscita del film, Refn critica le posizioni pessimistiche circa la rivoluzione digitale e la crescente ossessione verso la propria immagine delle generazioni più giovani. Dichiarò di vedere nella perdita dello status di *taboo* del narcisismo un futuro ricco di opportunità. Si potrebbe secondo Refn addirittura considerare il narcisismo come una «naturale evoluzione della psiche umana».⁶⁰³ Afferma di credere davvero alle parole pronunciate dal personaggio dello stilista, Robert (Alessandro Nivola), ovvero «la bellezza non è tutto, è l'unica cosa». Ritiene sia un principio da accettare perché inevitabile e soprattutto destinato a crescere sempre di più nel futuro. «Questi sono i fatti. La questione è, come dobbiamo comportarci riguardo a ciò?».⁶⁰⁴

Parole dai toni più sfavorevoli e pessimistici nei confronti delle contemporanee tendenze sociali e culturali occidentali compaiono nella recensione-intervista realizzata da Christina Newland per *Sight and Sound*. «[Le sue due figlie] sono già soggiogate e manipolate dalle cose che desiderano o che vedono [mostrate dai media]. Tutto volge al consumare la giovinezza. Il target group del consumo sta diventando sempre più giovane».⁶⁰⁵ Dichiarò anche «volevo fare un film sull'insanità della bellezza».⁶⁰⁶ Nella stessa intervista Newland mette però in dubbio che il reale obiettivo del

602 Jennifer Newton, *Coming soon to a cinema near you: Grim film featuring murder, cannibalism and lesbian necrophilia that even shocked Cannes is now set for British screens*, in <https://www.dailymail.co.uk/home/index.html>

603 Philippa Snow, *Narcissism Is Freedom: Nicolas Winding Refn On The Neon Demon*, in <https://thequietus.com/>

604 *Ibidem*.

605 Christina Newland, *The Beauty Myth*, in «Sight and Sound», Vol. 26, N. 7, Luglio 2016, p. 28.

606 *Ibidem*.

film sia una critica alla superficialità dello *showbusiness* losangelino, dubbio che sembrerebbe confermato dallo stesso Refn, che ritiene Los Angeles il suo posto preferito al mondo, con una sua particolare mitologia.⁶⁰⁷ In un articolo scritto per il periodico *American Cinematographer*, Refn parla di Los Angeles come di un «magnete», città catalizzatrice degli aspetti culturali dominanti in Occidente. Proprio questo, afferma il regista, è uno dei due motivi per cui ha deciso di ambientare *The Neon Demon* nella capitale californiana. L'altro è legato a sua moglie Liv Corfixen, a cui il film è dedicato. «[Los Angeles] era l'unico posto dove mia moglie era disposta a vivere».⁶⁰⁸ Proprio la moglie, secondo il regista, è stata la fonte di ispirazione del film: «in un certo senso, senza la sua bellezza, non avrei mai avuto l'idea per il film».⁶⁰⁹

Se le dichiarazioni del regista circa la posizione critica o meno del film appaiono ambigue, o comunque relegabili a intenti provocatori, decise sono invece le parole della direttrice della fotografia argentina Natasha Braier, che afferma «la società è divenuta così distorta, siamo intrappolati in una cultura della giovinezza che promuove l'idea che si ha più valore se si è belli».⁶¹⁰ Le parole di Braier trovano risonanza nel saggio che Featherstone dedica al film, in cui prosegue l'indagine psicoanalitica iniziata con *Drive* e *Solo Dio perdona*. L'autore propone un'analisi coerente con i principi critici nei confronti della società occidentale riscontrati in *Drive*, andando sostanzialmente a contraddire le parole dello stesso Refn. Le ambiguità interpretative sorgono però da ogni fronte, e dimostrano come *The Neon Demon* sia probabilmente il film più interessante realizzato fino ad ora dal regista. Le osservazioni spaziano da riflessioni che lo ritengono un film sostanzialmente senza temi ma pura ricerca estetica, come nel caso di Fabrizio Tassi,⁶¹¹ ad altre che lo ritengono la manifestazione visiva di un complesso processo iniziatico,⁶¹² che coinvolge in modo profondo esoterismo e rituali magici.⁶¹³ Featherstone, nella sua analisi, coglie sia le suggestioni estetiche che quelle mistico-esoteriche, riconducendole coerentemente alla sua tesi principale.

«[*The Neon Demon*] esplora l'orrore del sé isolato, l'auto-realizzazione e l'oggettivazione del sé nel settore della moda, in cui Jesse (Elle Fanning) diviene un bell'oggetto consumato da chi ha fame di immortalità».⁶¹⁴ Le luci al neon elettriche e fredde che illuminano gran parte della Los Angeles vissuta da Jesse catturano simultaneamente le modalità tramite cui la protagonista è visualizzata,

607 *Ivi*, p. 29.

608 Nicolas Winding Refn, *Moving Pictures*, in «*American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques*», Vol. 97, N. 7, Luglio 2016, p. 38.

609 C. Newland, *Ivi*, p. 28.

610 Jean Oppheimer, *Looks that Kill*, in «*American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques*», Vol. 97, N. 7, Luglio 2016, p. 30.

611 Fabrizio Tassi, *Specchio delle mie brame*, in «*Cineforum*», N. 556, Agosto 2016, p. 22.

612 Alessandro Uccelli, *Il giardino delle vergini invidiose*, in «*Inland. Quaderni di cinema - Nicolas Winding Refn*», p. 69.

613 F. Tadolini, *Ivi*, p. 119-120.

614 M. Featherstone, *Ivi*, p. 270.

oggettivata, mercificata e infine consumata dal mondo che le promette di renderla famosa, icona immortale. Allo stesso tempo, osserva Featherstone, il neon freddo apre una prospettiva verso la contemplazione del vuoto, di una dimensione senza oggetti e senza merce, di un diverso modo di vivere. Secondo l'autore, è questa la dimensione su cui si apre il finale di *The Neon Demon*, in una prospettiva cosmica, a cui Jesse fa affidamento nel dolore della morte osservando le stelle, contorta in modo innaturale sul fondo di una piscina mentre il sangue esce copioso dalla sua testa fracassata. Mentre la protagonista fugge verso una dimensione vuota in cui non sarà più materia di consumo, la sua rivale Sarah (Abbey Lee), da Featherstone identificata come un vero e proprio «rettile»⁶¹⁵ e la cui attrice lavora realmente come modella, ne consuma letteralmente il corpo pur di sopravvivere. L'autore argomenta che Sarah rappresenti l'orrore dell'io mercificato, in perenne fuga dal confronto con la verità essenziale, che è l'alienazione dal sé e il conseguente trauma. Sarah sfugge dal confronto come Driver e Julian, in questo caso attraverso la costruzione di un ego perfetto, immaginario e sovradimensionato. Il corpo morto di Jesse, ora in una dimensione senza ego, diviene il biglietto per l'immortalità di vampiri affamati di bellezza eterna, seppur questa non sia mai davvero raggiungibile.

Elementi come luce, buio, visibile e invisibile con tutto il loro portato simbolico divengono molto più pronunciati in *The Neon Demon* rispetto a *Solo Dio perdona*, non limitandosi ad essere segni stilistici di un neo-noir. In questo film i concetti di visibilità, invisibilità, illuminazione oscurità strutturano la narrazione del film, che ruota intorno alla progressiva esposizione di Jesse al *fashion world* di Los Angeles. La trasformazione di Jesse, il suo omicidio e il suo consumo vanno di pari passo con il rifiuto di Sarah di riconoscere l'orrore della propria condizione e della sua mostruosa metamorfosi. Metamorfosi che, secondo Featherstone, trova massimo compimento nella sequenza in cui Sarah divora l'occhio di Jesse (*immagine 7*) vomitato da Gigi (Bella Heathcote), non più in grado di scendere a compromessi con l'orrore dell'oggettivazione, della mercificazione e dell'allontanamento dal sé. Il consumo da parte di Sarah dell'occhio della protagonista simboleggia il rifiuto di riconoscere la crudeltà disumana del mondo della moda, che trasforma i corpi (in particolare delle donne) in cose da distruggere in nome della bellezza, perché pensa di poter sopravvivere in questo ambiente.⁶¹⁶ Sarah inghiotte qualsiasi possibilità di fuga e di riconoscimento dell'alienazione del sé, riconfermandosi vittima di una spinta infinita e cieca alla ricerca di una immortalità e perfezione non raggiungibili.⁶¹⁷

La protagonista di *The Neon Demon*, Jesse, è orfana come Driver, e della storia dei suoi genitori sappiamo poco, liquidata velocemente durante un dialogo con la truccatrice Ruby (Jena Malone).

615 Ivi, p. 271.

616 Ibidem.

617 Ivi, p. 272.

Nella versione italiana, il doppiaggio traduce «they are not around anymore» con un più esplicito «sono morti», cancellando l'ambiguità dell'affermazione originale, che non esclude la possibilità che i genitori di Jesse possano essere ancora vivi. La mancanza di essi costringe Jesse a firmare il modulo di consenso consegnato dalla sua agente, Roberta (Christina Hendricks). La donna stessa, durante il primo incontro con la ragazza, venendo a scoprire che Jesse in realtà è ancora minorenne, le suggerisce di presentarsi mentendo a stilisti e fotografi come una ragazza di 19 anni. Jesse si ritrova costretta a crescere in fretta. È intrappolata in un limbo tra lo status di ragazzina e quello di adulta, e secondo Featherstone è proprio questa confusione che Refn mette in scena tornando a Los Angeles dopo *Drive*. Sia gli ambienti urbani che lussuosi in *The Neon Demon* sono infestati da «predatori, sadici, violentatori, vampiri e cannibali».⁶¹⁸ Predatori anche animali, come vediamo nella sequenza in cui Jesse torna nella stanza del motel dopo una serata passata con Dean (Karl Glusman), il ragazzo che realizza il primo shooting per il suo book fotografico. La ragazza, dopo aver sentito alcuni rumori, chiede aiuto al manager del motel Hank (Keanu Reeves), e quando entrano nella stanza della ragazza si imbattono in un puma. L'incontro con questo animale, secondo Featherstone, potrebbe essere interpretato come un segnale d'allarme, un'anticipazione di tutti i comportamenti predatori e violenti in cui Jesse si imbatte da questo momento in poi. Lo stesso Hank, che incontra per la prima volta poco prima di vedere il puma, si rivelerà successivamente essere un pedofilo e uno stupratore. La protagonista incontrerà un altro uomo sadico, il fotografo Jack (Desmond Harrington) «che tratta le donne come pezzi di carne»⁶¹⁹ e si avvicinerà sempre di più alle figure vampiresche (e cannibali) di Ruby, Gigi e Sarah. *The Neon Demon* è popolato da predatori e predatrici avidi di bellezza, consumatori di giovinezza e perfezione, alla costante ricerca di una difesa del proprio ego, ossessionati da un'idea di immortalità volta a schermare la finitezza e vulnerabilità del proprio sé. Featherstone ritiene il personaggio di Sarah come una materializzazione dell'apice di questa attitudine, di questa pulsione. Sarah non è umana, ma un rettile dal sangue freddo scaldato solo dalle luci delle passerelle o dalle lampade utilizzate nei set per gli shooting fotografici. Sarah non è nulla al di là di queste luci, delle macchine fotografiche, degli specchi in cui vediamo la sua immagine riflessa. L'antagonista di Jesse continua a fuggire dal vuoto, dalla verità del nulla rincorrendo le immagini di se stessa negli obiettivi fotografici e negli specchi.⁶²⁰ Il film ribadisce esteticamente questa istanza concentrando in molte sequenze l'immagine di specchi, su cui spesso e volentieri vediamo i personaggi riflessi senza che se ne scorga anche la presenza materiale. Diversi dialoghi avvengono totalmente o parzialmente di fronte a specchi, dove i personaggi si relazionano superficialmente solo con l'immagine riflessa dell'altro.

618 *Ivi*, p. 273.

619 *Ibidem*.

620 *Ibidem*.

Anche se Jesse è costretta a divenire adulta in fretta in questo ambiente spietato, il film lascia trasparire sequenze in cui la protagonista sembra prendere possesso o consapevolezza dell'età infantile perduta (o forse mai avuta). Poco prima di morire, mentre è nella villa mantenuta per conto di terzi da Ruby, gioca con dei vestiti e del trucco, come potrebbe fare una bambina con gli oggetti della madre, nel tentativo di imitarla. Trova su un divano un vestito rosso e lo indossa, per poi cambiarlo con uno verde acqua dal taglio più morbido, che ricorda gli abiti di epoca greca classica. Questo, non prima di specchiarsi tenendo in mano il vestito, dondolando su se stessa come fosse una bambina che gioca con le bambole. A conferma dello spirito infantile di questo momento, Jesse si presenta poi con dell'ombretto rosa e dei glitter sparsi apparentemente senza cognizione di causa sulle guance. Un makeup improvvisato, che sembra prodotto non da una modella fiera dei suoi primi successi lavorativi, ma da una bambina che sta prendendo per la prima volta in mano i trucchi della madre o della sorella più grande.

Featherstone ribadisce che il tema centrale di *The Neon Demon* è l'industria della moda e il tentativo di creare un perfetto Sé immaginario che aderisca agli obbiettivi delle fotocamere e agli schermi delle televisioni e dei cellulari, nascondendo l'orrore dei «processi vampirici»⁶²¹ necessari per produrre questa visione idilliaca di bellezza, a coprire un intricato tunnel di spazi bui e marci.⁶²² Featherstone pone in connessione il percorso di Jesse con la psicanalisi lacaniana. La ragazza vive a Los Angeles la frantumazione del suo corpo e l'allontanamento dalla sua anima, per arrivare alla morte reale e simbolica della sua immagine perfetta. L'autore pone in parallelo la teoria dello specchio di Lacan, in cui si passa dalla percezione del proprio corpo in frammenti tipica della prima età infantile a un'immagine del sé unificata nel registro immaginario. Featherstone argomenta come Refn dimostri il funzionamento e la sopravvivenza di un certo schema nell'industria della moda proprio grazie a questa teoria psicoanalitica. È un sistema vampiresco, necrofilo, volto a trasformare i corpi che lo popolano in oggetti svuotati di emozioni e personalità, frantumandoli in tanti pezzi ricostruibili e rivendibili. Tutto questo in nome di una fantasia immaginaria di un io perfetto, volto a negare e cancellare l'orrore dell'alienazione e della solitudine.⁶²³

The Neon Demon metta in scena fin dalla sua prima sequenza la disperata rincorsa verso un'immagine immortale e idealizzata. Vediamo Jesse distesa su un divano bianco, con indosso un corto vestito blu metallizzato. Sul volto ha un ombretto e del fard rosa, gli occhi sono circondati da piccole gemme finte e brillantini. Dal collo della ragazza fuoriesce del sangue, che si sparge sul petto, sul braccio, sul divano e infine sul pavimento (*immagine 9*). Quello che sembra essere un suicidio da poco compiuto o la scena di un crimine si rivela essere una messa in scena per un

621 *Ivi*, p. 281.

622 *Ibidem*.

623 *Ivi*, p. 281-282.

servizio fotografico. Featherstone nota come già dalla prima scena si riveli la natura del mondo della moda: la bellezza e l'immagine perfetta sono identificate con la morte e il dissanguamento. Ironicamente, la ricerca di immortalità che l'industria della moda compie è un atto feticistico, necrofilo, fondato sull'infinito rimando alla morte, oltre la vita e quindi resistente alla decadenza del tempo.

«È come se le cose avessero inghiottito il loro specchio e fossero divenute trasparenti a sé stesse»⁶²⁴, cita Matteo Marelli nella sua recensione di *The Neon Demon*, riprendendo le parole del filosofo francese Jean Baudrillard, per descrivere le suggestioni e riflessioni fornite dal film di Refn.

«Un film che non poteva che avere come universo di riferimento quello della moda, il regno della pura apparenza, dell'oscena evidenza, il reame dell'iperreale»⁶²⁵ scrive Marelli. Corpi vuoti, divorati dall'interno (fisicamente e psicologicamente) dal mondo di cui fanno parte. Corpi come pura superficie esteriore che non rimanda altro che a se stessa, privi di presenza fisica sostanziale e reale profondità individuale, destinati a essere ridotti alle duplicazioni e moltiplicazioni della propria superficie, catturata dalla macchina fotografica e riprodotta poi su vari dispositivi. Sembrano sconfiggere la mortalità e la decadenza fisica, ma nel farlo si svuotano della propria anima e spinta vitale, divenendo, in particolare nel caso di Sarah, dei corpi morti assetati di carne e sangue pulsante. «Il simulacro non è mai ciò che nasconde la verità; ma è la verità che nasconde il fatto che non c'è alcuna verità. Il simulacro è vero»,⁶²⁶ scrive Marelli citando nuovamente Baudrillard. Non c'è un'essenza profonda da ricercare tra queste immagini perfettamente costruite e fotografate, non vi sono significati nascosti da decifrare. Tutto è stato inghiottito dalla pura apparenza, tutto si ferma ai riflessi specchiati che invadono costantemente le scenografie. «Un film nel quale tutto è immagine»,⁶²⁷ continua Marelli, che aggiunge «costruito interamente attorno alle dinamiche di rappresentazione e auto-rappresentazione».⁶²⁸

Fin dalla prima sequenza del film apprendiamo che Jesse è, come gli altri personaggi femminili che la circondano, in fuga da se stessa. La protagonista sta inseguendo il suo sogno andando a vivere fuori casa, ricominciando una nuova vita partendo da una stanza di un motel scadente. Nota Featherstone, è però fondamentalmente una senz'altro, gravata da un profondo senso di perdita esistenziale, che si rivela in modo chiaro quando rivela l'assenza dei suoi genitori a Ruby.⁶²⁹ «They are not around anymore», la frase pronunciata da Jesse, come già anticipato in precedenza, ha un portato di ambiguità superiore alla traduzione italiana «sono morti». Questa ambiguità viene

624 Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Cortina Raffaello, Milano, 1996, p. 8.

625 Matteo Marelli, *The Neon Demon*, in <https://www.spietati.it>

626 J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Roma, 2008.

627 M. Marelli, *Ivi*.

628 *Ibidem*.

629 M. Featherstone, *Ivi*, p. 282.

enfaticamente in un altro dialogo con Ruby verso la fine del film, quando le racconta «mia madre me lo diceva sempre: sei pericolosa». Questo aneddoto potrebbe rivelare la paura o l'ansia della madre nei suoi confronti, forse in grado di intravedere fin da subito il lato oscuro e demoniaco nella luce paranormale che la figlia sembra emanare, così desiderata dai vampiri di Los Angeles. La paura spiegherebbe una eventuale scelta di allontanamento della figlia, anche se ancora molto giovane. Ciò potrebbe giustificare in parte la scelta di utilizzare una frase che non esplicita il fatto che i genitori siano deceduti. Probabilmente vivi, ma decisi a tagliare i rapporti con una figlia di cui, forse inconsciamente o irrazionalmente, hanno terrore. Forse non la sentono nemmeno come loro vera figlia, o come non veramente umana. La natura fondamentale non umana di Jesse potrebbe spiegare la sostanziale mancanza di empatia nei suoi confronti da parte di chiunque la circonda, ad eccezione di Dean, forse perché totalmente incapace di vedere oltre l'apparente innocenza della ragazza. Come nota Featherstone, nemmeno Ruby, che inizialmente sembra tenere a lei e si presenta fin da subito come un'amica, lascia aperto uno spiraglio di empatia per Jesse nel mondo della moda. La freddezza nei suoi confronti è palese fin dalla sua prima interazione con Sarah e Gigi, due modelle più grandi di lei, che incontra a una festa insieme a Ruby. Incontro assolutamente non casuale, dato che più in là capiremo che Ruby, Sarah e Gigi si conoscono probabilmente già da molto tempo. Durante un dialogo tra le quattro in un bagno, avvolto da luce magenta e azzurrina, Gigi rivela la sua fredda crudeltà dicendole «ho sentito che i tuoi genitori sono morti». Questo, dopo che Jesse mette in discussione lo status di bellezza di Gigi frutto della chirurgia plastica, chiedendo se l'etichetta di «donna bionica» affidatale dal suo chirurgo sia veramente un complimento. Sarah è altrettanto brutale nel suo tentativo di conoscere approfonditamente la protagonista, domandandole con chi stia facendo sesso per essere arrivata fin lì. Alla fine della sequenza, Jesse si guarda allo specchio, non più assalita dagli sguardi ispezionatori delle altre ragazze, alla ricerca di difetti bisognosi di correzioni. Lo sguardo di Jesse è auto-riflessivo, e Featherstone ritiene che in questa sequenza si stia probabilmente chiedendo se anche lei vuole davvero iniziare a percepirsi come un oggetto come fanno le altre ragazze. Quella che più di tutti esplicita l'oggettivazione di Jesse è però Ruby. La ragazza, davanti a uno specchio, si mette il rossetto e dice alle altre «dicono che le donne comprino un rossetto se il suo nome è legato al cibo o al sesso». Quando Jesse esce dalla toilette, Ruby le chiede «sei più cibo o sesso?». La truccatrice la spinge ad auto-oggettivizzarsi, anticipando le avances sessuali nei suoi confronti che avverranno nella villa e soprattutto richiamando la fine che farà il suo corpo, ovvero cibo per lei, Sarah e Gigi. Ulteriore oggettivazione avviene durante l'incontro con il fotografo Jack, con cui è avvenuto uno scambio di sguardi durante la sequenza della festa. Jesse si volta imbarazzata poco dopo che nota il suo sguardo fisso e predatorio nella penombra. Jack la tratta come un pezzo di carne, o di argilla

modellabile a piacimento. Non si fa remore a ordinarle di spogliarsi completamente, senza chiedere se la cosa la faccia sentire a disagio o meno. Inoltre, non le chiede nessun permesso prima di toccarla per coprirla di vernice dorata (*immagine 8*).⁶³⁰ Soprattutto qui sembrano echeggiare le riflessioni di Baudrillard sul potere del trucco, in particolare per il dispositivo cinematografico, presenti nel saggio *Della seduzione*.⁶³¹ Il trucco, in questo il liquido dorato che viene spalmato sulla pelle di Jesse, diviene uno strumento in grado di elevare il soggetto su cui è applicato, in modo talmente potente da permettere al soggetto (come scrive Baudrillard citando Charles Boudelaire) di divenire «un essere divino e superiore».⁶³² Il colore dorato del liquido e dei fogli applicati sul volto di Jesse contribuiscono a conferirle un'aura divina, immateriale e intoccabile, accentuata dallo sfondo bianco accecante che inizialmente la circonda. Jesse sembra acquisire i connotati di una figura mitica e potente, risiedente in un'altra dimensione. L'illusione viene però spezzata quando la vediamo uscire dallo studio fotografico, vestita con il suo ricorrente abito rosa svolazzante, e i capelli bagnati appiccicati al volto. Quell'immagine di sé, quell'alter ego che inizia già a mostrare frammenti di un orgoglio e di un narcisismo più espliciti, è esistito per pochi minuti, il tempo esatto per essere plasmato, catturato e frammentato in vari scatti, la cui immagine è resa immortale sulla superficie delle fotografie che verranno successivamente pubblicate.

Featherstone nota che anche se non accade nulla di esplicitamente sessuale, il modo in cui Jack si rapporta con Jesse è disturbante, perché appare chiaro che lei è vista come un oggetto senza umanità, un bene prezioso che esiste solo per essere immortalato dallo scatto perfetto. Ulteriore oggettivazione, questa volta senza la presenza fisica di Jesse, avviene in maniera indiretta nella sequenza che si svolge in un diner con Ruby, Sarah e Gigi. Ruby racconta alle altre due ragazze che Jack ha realizzato un servizio fotografico per Jesse. Sarah e Gigi rimangono sorprese, sottolineando che il fotografo non lavora mai con nuove modelle da poco arrivate a Los Angeles. Gigi liquida subito l'accaduto, sorridendo mentre ricorda ad alta voce tutte le volte in cui ha posato per Jack. Sarah, tagliente, le fa notare che probabilmente non accadrà più. Al «perché?» di Gigi, la ragazza risponde «chi vuole avere carne scaduta se può avere carne fresca?». Jesse, in questo «universo profano»,⁶³³ è carne fresca pronta da consumare, rodere fino all'osso, come avverrà sul fondale della piscina alla fine del film. Jesse viene successivamente consumata dallo sguardo dello stilista Robert, durante un casting per una sfilata. L'uomo sembra rimanere folgorato dalla presenza della ragazza, da cui non riesce a staccare gli occhi. Anche Sarah è presente al casting, e fin da subito viene mostrata mentre osserva con rabbia e angoscia Jesse. Le viene chiesto di fare una camminata di

630 *Ibidem*.

631 J. Baudrillard, *Della seduzione*, SE, Milano, 1997.

632 Charles Baudelaire, *Opere*, Mondadori, Milano, 1996.

633 M. Featherstone, *Ivi*, p. 283.

prova, ma non viene nemmeno guardata dallo stilista. Sarah non viene scelta, e cogliamo l'impatto di questo evento nei suoi occhi lucidi che guardano nuovamente Jesse, ma soprattutto quando rompe il vetro dello specchio di un bagno, dove è rimasta a osservarsi prima di andare via. Jesse sente il rumore e va a controllare. La mdp si sofferma sul pavimento in cui giacciono sparsi frammenti di vetro e foto del book di Sarah fatte a pezzi da lei stessa. Il corpo frammentato si rivela figurativamente in questa sequenza, smontato con rabbia dopo la mancata identificazione con l'immagine perfetta del sé. Frammentazione di Sarah che si ritrova anche nella sua immagine riflessa nelle crepe del vetro mentre parla con Jesse. La protagonista le fa i complimenti per il suo provino e Sarah reagisce stizzita, come se avvertisse un atteggiamento ruffiano da parte della ragazza. Sarah le fa notare «Le persone ti vedono, ti notano. Sai quanto sei fortunata? Io sono un fantasma». Jesse è per Sarah la pura immagine perfetta da raggiungere. La ragazza si china in avanti verso di lei, dicendo «tu sei il sole». La protagonista indietreggia spaventata e finisce per tagliarsi il palmo della mano destra con un vetro. Sarah le afferra il polso e si porta la sua mano alla bocca, succhiando il sangue che fuoriesce dalla ferita. Afferma Featherstone «a questo punto, diventa chiaro che l'industria della moda rappresentata da Refn si basa su una sorta di culto vampiresco, che sostiene la fantasia del sé perfetto attraverso il consumo della gioventù».⁶³⁴ Consumo della giovinezza e del corpo che diviene ancora più letterale quando apprendiamo che Ruby lavora anche in una camera mortuaria dove, avvolta da una luce blu ghiacciata, trucca e sistema i volti dei cadaveri, disegnando forme e colori nel nulla della morte. Ruby tenta di far sembrare quei corpi spenti ancora vivi, strappandoli alla morte, sostenendo l'integrità dell'immagine perfetta del sé anche dopo la morte stessa. Featherstone collega il lavoro necrofilo di Ruby al monologo sulla chirurgia plastica di Gigi, vedendoli entrambi come tentativi di eliminare dei difetti tipicamente umani, rincorrendo l'utopia di un'identità immortale e senza età. La fatalità del destino di Jesse e dell'intero mondo della moda è rappresentato nella sequenza onirica della sfilata a cui Jesse prende parte, sfilando per ultima durante la chiusura. Prima di indossare il vestito Jesse ha una conversazione con Gigi nella sala trucco. Il dialogo avviene interamente davanti a due specchi, dove le due ragazze sono costantemente riflesse di profilo. Gigi racconta orgogliosamente di tutti gli interventi chirurgici a cui si è sottoposta, sottolineando il fatto che nessuna persona si piace fisicamente per come è. Jesse le risponde schiettamente di piacersi così come è naturalmente, e il dialogo si conclude con Gigi che rimane a guardare angosciata il proprio riflesso nello specchio, terrorizzata dalla sicurezza e all'autostima della rivale.

Successivamente, vediamo Jesse immersa nella luce blu della passerella, e in fondo ad essa una piramide rovesciata, composta da tre triangoli, che Featherstone interpreta contemporaneamente

⁶³⁴ *Ibidem*.

come il simbolo di un utero da cui rinasce la protagonista e la tomba in cui sarà destinata a giacere.⁶³⁵ Jesse viene poi mostrata in controcampo tagliata davanti a un triangolo blu, l'entrata della passerella. In fondo alla passerella, vediamo il riflesso di Jesse triplicato negli specchi della piramide rovesciata. La luce cambia improvvisamente dal blu al rosso, e il volto della ragazza appare fin da subito più maligno, con un ghigno onnipotente. Prima di tornare indietro sulla passerella, sul cui fondo appare l'entrata triangolare questa volta illuminata di rosso, bacia due volte il suo riflesso (*immagine 10*). Jesse è stata definitivamente infettata dalla mentalità del mondo che la circonda, spingendola ad un rapporto feticistico e narcisistico con la propria immagine.

Dopo questa sequenza di statuto ambiguo, interpretabile come una visione o un sogno manifesto nella mente di Jesse più che il reale evento della sfilata, la protagonista incontra Dean, Robert e Gigi in un ristorante. Jesse entra nel locale con lo stesso ghigno rivelato dalla luce rossa durante la sfilata, con gli occhi coperti di ombretto nero e oro. Durante questa sequenza Robert afferma «si capisce subito quando la bellezza è artificiale, se non sei nata bella non lo sarai mai», causando la rabbia e lo sconforto di Gigi. Lo stilista prosegue ponendola in confronto con Jesse, sottolineando che nella ragazza, «un diamante in un mare di vetro», non vi sono artifici o falsità. «La bellezza naturale è il valore più prezioso che abbiamo» continua, mentre in controcampo vediamo Gigi progressivamente più irritata. Il dialogo si conclude con l'uomo che afferma «La bellezza non è tutto. È l'unica cosa», causando il visibile disagio di Dean che chiede a Jesse di andarsene via. La protagonista rimane silenziosa durante tutta la sequenza, spettatrice narcisista e sadica della propria adulazione e in controparte dell'umiliazione di Gigi. Non sembra essere rimasto nulla della ragazza innocente acqua e sapone dell'inizio del film, se mai ce ne fosse stata realmente una. Dopo aver riconfermato il suo narcisismo a Dean, dicendogli che non è lei a voler imitare le ragazze che lavorano nel mondo della moda ma sono loro che desiderano essere come lei, Jesse ritorna nella stanza del suo motel. Si sdraia sul letto, si stiracchia lentamente e si tocca delicatamente le gambe, consapevole della bellezza del suo corpo. Nel frattempo Hank esce dalla sua stanza, e vediamo la mdp in soggettiva avvicinarsi alla porta di Jesse. L'uomo irrompe violentemente e le infila un coltello in bocca. La protagonista si sveglia improvvisamente sul pavimento, e toccandosi la gola realizza che era stato in realtà solo un incubo. Incubo però premonitore, dato che sente Hank mentre cerca di entrare nella sua stanza. L'uomo procede in quella successiva, dove irrompe e aggredisce la ragazza che vi alloggia. La protagonista ne sente le urla terrorizzate, e si avvicina al muro che confina con la stanza di fianco, appoggiando l'orecchio per ascoltare meglio. Successivamente, ascoltiamo il dialogo telefonico tra Jesse e Ruby, che viene chiamata dalla protagonista in cerca di aiuto. Vediamo la silhouette di Jesse tagliata contro il muro, rimpicciolirsi sempre di più in un

⁶³⁵ *Ibidem*.

vuoto nero. «Sembra la stia uccidendo», dice alla truccatrice senza fornire ulteriori dettagli su cosa stia effettivamente avvenendo, e la donna le offre ospitalità nella villa dove vive e lavora. Non è chiaro se l'evento si sia realmente svolto o se sia stato del tutto un incubo o una paranoia di Jesse, che nella frase pronunciata durante la telefonata potrebbe rivelare la paura di un attacco al suo lato narcisista. Se non meno sicura di sé, da questa sequenza in poi la protagonista apparirà sicuramente più ingenua, totalmente incapace di prevedere il pericolo in arrivo. Mentre le pettina i capelli in una camera da letto, Ruby tenta di sedurre Jesse, che rifiuta con decisione le sue avances.

Arrabbiata e in disperata ricerca di una valvola di sfogo, Ruby ripiega la sua libido sul cadavere di una delle donne nell'obitorio in cui lavora. La sequenza di necrofilia che ha fatto esplodere i fischi a Cannes è alternata a visioni di Jesse vestita di rosso, sdraiata su un divano mentre si tocca (non è chiaro se ciò accade davvero o è solo una fantasia masturbatoria di Ruby). Successivamente, Ruby ritorna alla villa, e ha un breve scambio di parole con Jesse a bordo piscina, che ricorda come sua madre la definisse una ragazza pericolosa. Rientrata in casa, Jesse si ritrova inaspettatamente davanti Gigi, ed esordisce sarcasticamente con «abbiamo organizzato una festa per caso?». Jesse si volta e torna sui suoi passi, quando Sarah emerge dal nulla colpendola violentemente con un pugno. La protagonista viene inseguita per la casa dalle due ragazze, che la spingono nuovamente a bordo piscina. Circondata dalle tre ragazze disposte in un triangolo perfetto, Jesse viene spinta sul fondo della piscina da Ruby. Vediamo Jesse contorta, morente in una pozza di sangue, mentre «guarda verso il cosmo sparso sopra di lei e si perde nell'universo, in una scena che simboleggia l'annientamento del sé in comunione con l'inconscio collettivo».⁶³⁶ Jesse abbandona il suo corpo frammentato e oggettivato insieme alla sua pulsione narcisistica, fuggendo nel vuoto, staccandosi dalla materialità del mondo che l'ha plasmata. Questa teoria di Featherstone potrebbe essere confermata dal fatto che vediamo una soggettiva di Jesse mentre guarda le stelle, poco prima di voltarsi verso le scale della piscina, da cui stanno scendendo le tre donne pronte ad annientarla. Dopo la morte della protagonista, Ruby, Gigi e Sarah si bagnano nel suo sangue, nella speranza di assorbire la sua immagine perfetta e la sua giovinezza. Successivamente vediamo Ruby ripulire la piscina e seppellire le ossa di Jesse in un roseto. La stessa notte, durante il plenilunio, la donna si sdraia nuda davanti alla finestra, illuminata dall'intensa luce della luna. La mdp avanza verso la donna, che tiene le gambe aperte, mentre vediamo fuoriuscire una sostanza liquida dal suo corpo. Featherstone interpreta questa sequenza come un parto metaforico, la nascita di una nuova Ruby ringiovanita dal magico sangue di Jesse. Tenendo conto però di ciò che accade successivamente a Gigi, Ruby potrebbe anche morire dissanguata, incapace di contenere in sé la perfezione della protagonista.

⁶³⁶ *Ibidem*.

Nella sequenza finale del film, vediamo Sarah accompagnare Gigi ad un servizio fotografico tenuto da Jack. Gli effetti del vampirismo e cannibalismo nei confronti della carne di Jesse sembrano dare i loro frutti, dato che Jack sceglie Sarah al posto dell'altra modella che doveva inizialmente affiancare Gigi.⁶³⁷ Le due posano rigide a bordo di una piscina. Gigi si distrae, perdendosi ad osservare l'acqua ondeggiante in superficie. Jack che le chiede cosa ci sia di così tanto interessante, ordinandole poi di guardare in camera. Sul volto di Gigi si va a disegnare una smorfia di dolore sempre più evidente, mentre probabilmente realizza l'orrore accaduto in un'altra piscina poco tempo prima. Gigi lascia il set nel giardino ed entra nella casa, fermandosi in una delle stanze. Qui si appoggia contro un divano dallo schienale triangolare ansimando, in preda a spasmi di dolore. Sopraggiunge Sarah, che osserva Gigi. «Ho bisogno di farla uscire. Devo tirarla fuori da me», grida in lacrime la ragazza, e in un atto di disperazione si trafigge l'addome con delle forbici. Mentre Gigi muore dissanguata sul pavimento, Sarah rimane impassibile come la pietra, e si china per raccogliere lentamente l'occhio di Jesse. Senza esitare, lo ingoia senza neppure masticarlo, si alza ed esce dalla stanza come se nulla fosse accaduto. Secondo Featherstone, Gigi è costretta a rigettare il corpo di Jesse perché ora consapevole dell'orrore dell'industria della moda e del suo processo di oggettivazione dei corpi. Gigi si è resa conto di cosa la ricerca della sua immagine perfetta l'ha portata a fare e non può sopportare la vergogna e il senso di colpa. Non a caso, è proprio la ragazza che si è sottoposta a tanti interventi di chirurgia plastica che non riesce a metabolizzare la «luce» sovrannaturale che contiene Jesse. Proprio perché più fragile, Gigi è destinata a soccombere. Sarah invece non prova nessun orrore o disgusto, ma agisce come un automa. Secondo Featherstone, l'atto di divorare l'occhio simbolizza il continuare a nascondere la propria disperazione, rifiutando di confrontarsi con la disumanizzazione e oggettivazione che subisce nell'industria della moda. Sarah prosegue il suo percorso nella ricerca di un'immagine idealizzata, reprimendo la verità del trauma della sua condizione, conservando una glaciale perfezione attraverso un atto mortifero.⁶³⁸

I titoli di coda del film appaiono su uno sfondo desertico, in cui cammina una ragazza dai lunghi capelli biondi di cui non vediamo il volto, probabilmente Sarah. Secondo Featherstone, questo paesaggio rimanda alla desertificazione simbolica del sé nel mondo della moda di Los Angeles. Sarah è qui un'orfana solitaria in fuga dall'orrore della perdita, in cerca di un'immortalità inesistente.⁶³⁹

6.1.2. Magia e sogno

637 *Ivi*, p. 284.

638 *Ibidem*.

639 *Ibidem*.

«[A Los Angeles] c'è qualcosa di magico che non riesci a indicare, che riesci o meno a cogliere».⁶⁴⁰ Così Refn descrive la metropoli che fa da teatro alle vicende di *The Neon Demon*. La componente magica è un elemento che non di rado compare esplicitato dalle parole del regista o colto dai critici nell'analisi del film. Una lettura del film in chiave esoterica o ritualistica sembra essere supportata da molti dettagli più o meno evidenti, e può affiancare senza contraddizioni un'alternativa interpretazione focalizzata maggiormente sugli aspetti sociopsicologici, come nel caso dell'analisi proposta da Featherstone. A riconferma della validità di questa possibile lettura, Refn stesso dichiara che «c'è molto di Aleister Crowley nel film».⁶⁴¹ Oltre a Crowley, Refn fa riferimento all'influenza della simbologia dei tarocchi, che si faceva leggere dal regista Jodorowski durante le riprese del film.⁶⁴² Crowley (Leamington Spa, 1875 – Hastings, 1947) è stato un occultista e scrittore britannico, fondatore del movimento mistico Thelema, «di cui era al tempo stesso custode, sommo sacerdote e, in qualche modo, divinità».⁶⁴³ Questo culto fa derivare il suo pantheon dagli antichi Dei egizi e il suo testo sacro e fondativo di è *Il libro della legge* (1904), scritto dallo stesso Crowley. La parola “thelema” deriva dal greco antico ed è traducibile con “volontà”. Cuore del credo di Crowley è la ricerca della realizzazione personale, la soddisfazione del proprio desiderio, senza le imposizioni morali derivate dai culti monoteistici. L'occultista credeva profondamente nella realtà della magia, che non considerava in contraddizione con la scienza. Magia spesso di natura sessuale, come è possibile riscontrare nel testo fondativo.⁶⁴⁴ A proposito della magia connessa alla sfera sessuale, il regista fa esplicito riferimento alla mitologia e alle credenze magiche che da sempre hanno circondato il fenomeno del ciclo mestruale femminile. «C'è qualcosa di incredibilmente potente nel ciclo mestruale delle donne, qualcosa di magico. Ci sono molti miti sul sangue mestruale. La sessualità femminile è ancora un mondo inesplorato. Ed è il centro dell'universo».⁶⁴⁵ Il principio di un ciclo mestruale potrebbe appunto essere letto nella scena in cui Ruby, dopo aver mangiato il corpo di Jesse e essersi fatta il bagno nel suo sangue, si distende nuda sotto la luce della luna piena. Da lei inizia a defluire in gran quantità una sostanza liquida che potrebbe essere sangue mestruale, in particolare se si tiene in considerazione la simbolica associazione tra ciclo lunare e ciclo mestruale.⁶⁴⁶ La donna sorride beata mentre perde sangue, e l'inizio delle sue mestruazioni, intrise di potere magico, potrebbe indicare la rinascita di una nuova Ruby, ritualisticamente preparata e favorita dalla consumazione del corpo e soprattutto della “luce”

640 C. Newland, *Ivi*, p. 29.

641 *Ibidem*.

642 *Ibidem*.

643 Seba Pezzani, *Aleister Crowley. Vita e opere dell'occultista che stregò il '900*, in <https://www.ilgiornale.it/>

644 Egil Asprem, *Magic Naturalized? Negotiating Science and Occult Experience in Aleister Crowley's Scientific Illuminism*, in «Aries», Vol. 8, N. 2, Gennaio 2008.

645 C. Newland, *Ivi*, p. 29.

646 *Ibidem*.

di Jesse. Rimane però aperto un interrogativo, se si tiene in considerazione la messa in relazione che avviene a inizio film tra Jesse e la luna. Durante un appuntamento con Dean, i due vanno sulle colline, da cui riescono a vedere le luci di Los Angeles. Calata la notte, Jesse inizia a parlare della luna piena che si staglia in alto. «Quando ero bambina, di notte andavo spesso sul tetto di casa. Pensavo che la luna fosse come un grande occhio che mi guardava», dice al ragazzo. La ragazza prosegue raccontando come cercasse di attirare l'attenzione della luna, chiedendo se fosse in grado di vederla. «Stavo lì per delle ore e a volte mi addormentavo sognando», continua Jesse. Dean le chiede cosa ospitassero i suoi sogni durante quelle notti, e Jesse non risponde direttamente, ma si limita a sottolineare di aver capito nel tempo di non avere nessun talento, ma di poter guadagnare dalla sua bellezza. Questo dialogo tra Jesse e Dean apre le porte a un'ulteriore chiave di lettura del film che potrebbe essere connessa a quella esoterica, ovvero l'interpretazione di esso come un sogno di Jesse, che avviene appunto durante una di queste notti. Non a caso, Anton Bitel sottolinea parallelismi tra *The Neon Demon* e *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001),⁶⁴⁷ racconto onirico di una ragazza che sogna di divenire attrice a Hollywood. La ricorrenza della luna e la presenza ossessiva di altri elementi come gli specchi potrebbero essere frutto dell'inconscio di Jesse, nella realtà probabilmente ancor più ossessionata dalla propria immagine di quanto appaia nel sogno. La natura onirica del film spiegherebbe o almeno darebbe un solido contesto alla sua atmosfera perennemente sospesa e patinata, che in ogni singolo momento restituisce l'impressione di essere frutto di una messa in scena curata nei dettagli. Ancor di più, spiegherebbe le intrusioni surreali apparentemente senza spiegazione come potrebbero essere quelle della sequenza del puma nel motel, della sfilata, delle mani che fuoriescono dalla carta da parati quando Jesse sviene per la ferita alla mano. Come accade a Betty (Naomi Watts) all'inizio di *Mulholland Drive*, anche Jesse sembra essere baciata da una fortuna inspiegabile appena mette piede a Los Angeles. È in grado di trovare subito un fotografo amatoriale disposto a farle un servizio per il suo book e la makeup artist dello shooting la ricopre di adulazioni, facendole notare quanto sia bella la sua pelle e come sia proprio lei ciò che cercano lì a Los Angeles. Come se non bastasse, l'immagine di Jesse folgora un'importante manager di un'agenzia, un fotografo professionista e uno stilista rinomato. A coronare questo successo idilliaco vi è la bruciante invidia di due modelle più mature e con più esperienza. Non si sa come, ma una ragazzina inesperta scappata dalla sua casa in Georgia riesce a rubare shooting e sfilate a colleghe sicuramente più preparate di lei. Refn, forse proprio per accentuare il distacco dalla realtà, sceglie come attrice protagonista una non modella, e fa invece interpretare una delle due rivali, Sarah, ad Abbey Lee, modella professionista anche nella vita reale. Nel film la differenza fisica tra le due ragazze è stridente, e il fisico magrissimo e longilineo di Lee,

647 Anton Bitel, *The Neon Demon*, in «Sight and Sound», Vol. 26, N. 8, Agosto 2016, p. 87.

nettamente più alta di Fanning, sembra essere molto più adatto ad una sfilata. La sequenza in cui le due ragazze sfilano in prova davanti a Robert appare per questo del tutto surreale, dato che è evidente che nella realtà verrebbe scelta una ragazza come Sarah, il cui aspetto fisico corrisponde di più ai canoni richiesti dall'alta moda. Ma essendo una manifestazione psichica, una messa in scena frutto del desiderio, viene scelta la ragazza più bassa e meno magra, la protagonista del sogno. Il culmine di questa fantasia viene raggiunto quando lo stilista Robert la adula al ristorante, alle spese dell'umiliazione di Gigi. Da questo momento in poi il sogno di Jesse inizia a essere disturbato, come se il suo inconscio stesse cercando di comunicarle che ciò che sta vivendo è una menzogna. L'aggressione di Hank si rivela essere un sogno nel sogno, da cui la ragazza si sveglia di soprassalto. Come fosse un campanello d'allarme per la pericolosa discesa che in quel mondo perfetto e idilliaco sta per imboccare, Jesse viene attirata nella tana di Ruby, in cui poi l'aspettano anche Sarah e Gigi. Le due modelle, alter ego creati per innalzare la sua autostima, la annientano divorandola. Il sogno però non finisce, e continua proiettato sul personaggio di Sarah. A riconferma dello statuto surreale e onirico del mondo creato per *The Neon Demon*, il corpo di Jesse sembra davvero contenere una sostanza speciale che mantiene il proprio potere anche dopo la sua morte. Accompagnata Gigi ad un servizio fotografico, Sarah viene apparentemente senza motivo scelta dal fotografo Jack al posto dell'altra ragazza. Ciò avviene in circostanze simili a quelle avvenute con Jesse e lo stilista Robert. Come Robert, Jack rimane stregato alla vista di Sarah e la sostituisce con l'altra modella che avrebbe dovuto affiancare Gigi. Il confronto con la realtà diventa però inevitabile e il sogno deraglia in modo grottesco, portando una Gigi soffocata dai sensi di colpa a vomitare l'occhio di Jesse. Non sembra essere un caso che la ragazza vomiti proprio un occhio, dato che all'inizio del film l'elemento ricorrente della luna viene posto in relazione proprio con quell'organo. Mentre sono sulle colline, Jesse descrive a Dean la luna come un grande enorme occhio, intento a guardarla durante le notti che passava sul tetto di casa. Sarah ingoia l'occhio e lascia la stanza come se nulla fosse accaduto, portando il sogno a concludersi in maniera brusca. Forse Jesse si è svegliata perché scossa dalle immagini violente che le si sono presentate nella mente, generate dall'inconscio più profondo, così diverse rispetto all'idilliaco mondo fantasioso costruito nella prima parte.

Un'interpretazione del film legata a una preparazione ritualistica esoterica viene discussa da Alessandro Uccelli nel suo articolo dedicato a *The Neon Demon*, pubblicato per *Inland. Quaderni di Cinema*. «Cos'è *The Neon Demon* se non un film sulla visione, sull'invidia, prima ancora che sulla bellezza (e su come l'orrore possa essere generato dalla bellezza stessa)?». ⁶⁴⁸ Bellezza che si

648 Alessandro Uccelli, *Il giardino delle vergini invidiose*, in «Inland. Quaderni di cinema – Nicolas Winding Refn», p. 68.

rivela, secondo Uccelli, già nell'*emblematic shot* iniziale, primo shooting della protagonista. Un'immagine sospesa nel tempo come il resto del film, il (finto) corpo morto insanguinato di Jesse, che secondo l'autore è frutto della fusione di tre opere pittoriche celebri. Questo dettaglio, secondo Uccelli, rimanda al solido retaggio culturale europeo del regista, che si riflette in tutto il film. I tre dipinti a cui fa riferimento l'autore sono *Les beaux jours* di Balthus, *L'incubo* di Johann Füssli e *La morte di Marat* di Jacques-Louis David. Uccelli descrive le tre diverse immagini, i cui protagonisti presentano pose simili. Il quadro di Balthus presenta una giovane ragazza abbandonata su una poltrona, mentre si contempla nello specchietto che tiene in mano. Questa raffigurazione sembra ricordare, più che la sequenza iniziale del film, la fantasia masturbatoria di Ruby, che immagina Jesse vestita di rosso distesa su un divanetto, mentre si tocca guardando direttamente la mdp. La ragazza addormentata raffigurata nel quadro di Füssli è immersa in uno scenario che provoca orrore, per l'irrazionalità di ciò che la circonda, ovvero una creatura non chiaramente identificabile che le siede sul petto e la testa di un cavallo nero dagli occhi bianchi che emerge dal buio dietro una tenda.⁶⁴⁹ La sequenza dell'incubo di Jesse potrebbe ricordare questo quadro, in particolare per la posizione assunta da Jesse mentre si distende sul letto. Ma ancor di più, come nota Uccelli, la creatura misteriosa ricorda il puma che viene trovato nella stanza del motel, forse prima manifestazione della ferinità, del demone interiore di Jesse, come lo potrebbe essere della protagonista del quadro di Füssli.⁶⁵⁰ Uccelli inoltre riscontra delle similitudini tra la luce livida e innaturale del quadro e l'utilizzo della luce al neon, che ha una diffusione simile. Il quadro di David presenta invece la visualizzazione, apparentemente "documentaria", di una morte eroica. Seppur forse non un'eroina classicamente intesa, la prima immagine mortifera di Jesse potrebbe anticipare il suo imminente destino. Come detto, non un'eroina, ma forse una martire annientata prima di essere del tutto corrotta dal marcio che la circonda. Gli atti di cannibalismo non vengono mai esplicitamente mostrati, ma il film compie un'ellisse portandoci direttamente alla doccia purificante successiva al bagno di sangue. La scelta di non mostrare effettivamente cosa le tre ragazze compiano sul corpo di Jesse lascia le porte aperte a una probabile tortura avvenuta mentre la ragazza è ancora viva, rendendo plausibile un parallelismo con le martirizzazioni cristiane. Uccelli ritiene Jesse vittima di ciò che è secondo lui il vero tema al cuore del film, ovvero l'invidia, di cui sottolinea l'etimo latino «in (nel senso negativo di "contro")-vidēre».⁶⁵¹ Uno sguardo, un moto dell'animo dai connotati negativi, legato strettamente agli occhi e quindi, come sottolinea l'autore, al desiderio e al dispositivo cinematografico stesso. La mdp ribadisce in continuazione, frontalmente, la bellezza e in particolare la fotogenia (in questo caso, più specificatamente

649 *Ibidem*.

650 *Ivi*, p. 69.

651 *Ivi*, p. 68.

“cinegenia”) di Jesse, mentre affida la manifestazione della crescente invidia delle colleghe a «dialoghi allo specchio, sguardi in tralice, visioni indirette, sghembe, laterali». ⁶⁵² Oltre all’invidia, ad emergere sempre di più è anche il desiderio carnale di Ruby, esplicitato dal fatto che è spesso ripresa nella sua presenza fisica e non in un riflesso come Sarah o Gigi, ma soprattutto dal viola e dal rosso imperanti nel suo trucco e nei suoi vestiti. Desiderio che culmina con la presenza di felini impagliati nella villa in cui lavora, da cui Jesse si ritrova circondata quando le viene offerta ospitalità. Il desiderio che suscita la protagonista, secondo Uccelli, è motivato non tanto dalla sua bellezza ma dal portato di freschezza e novità che la sua giovinezza contengono. Teoria che sembrerebbe trovare conferma nelle scelte di casting, dato che le due attrici scelte per interpretare le modelle rivali di Jesse corrispondono perfettamente a canoni di bellezza classici come la protagonista. «Non sfugge a nessuno il fatto che véov non è solo un gas nobile [...] ma racchiude proprio nel nome l’idea di novità, di modernità. È però una luce che [...] rende difficile la messa a fuoco in profondità di campo e lavora invece sulle superfici, rivelandole selettivamente, alterando la percezione del colore». ⁶⁵³ Secondo Uccelli, all’invidia si accompagna quindi la mancanza di focalizzazione, di una solida prospettiva, causata appunto dal dilagare di questa luce soffusa e soffice che permea ciò che illumina. ⁶⁵⁴ Senza prospettive è appunto Jesse, che arriva a Los Angeles dal nulla, senza un chiaro passato, senza una storia da raccontare. Lei stessa dice a Dean di non avere particolari qualità se non il bell’aspetto che la natura le ha donato e che spera di poter sfruttare. Jesse è una bella “tabula rasa” senza guida e senza obiettivi precisi pronta per cadere vittima nelle mani sbagliate. Uccelli avanza inoltre l’ipotesi che Jesse possa essere una neofita inconsapevolmente spinta a un percorso iniziatico. L’autore argomenta questa teoria chiamando in causa nuovamente l’eredità culturale europea di Refn, paragonando la struttura narrativa di *The Neon Demon* a quella fiabesca, o alla letteratura medievale rappresentata dal poema duecentesco *Roman de la Rose*. Elementi di questa letteratura che Uccelli individua nel film sono la presenza di ragazze vergini dal comportamento ambiguo (lo è irrimediabilmente quello di Jesse, le cui reali intenzioni e pensieri rimangono celati), animali magici (riscontrabili nel puma del motel e in quelli impagliati nella villa) e la presenza della Fontana della giovinezza (qui simboleggiata dalla piscina vuota in cui morirà Jesse). Uccelli sottolinea la non casualità nel décor della camera da letto del motel, l’unico spazio riservato per la protagonista. «Una carta da parati a fogliami rende quello spazio un giardino sospeso, bidimensionale, [...] un *hortus conclusus*, come in una miniatura». ⁶⁵⁵ Uccelli utilizza il termine latino che indica i giardini e gli orti curati da frati e suore nei monasteri e

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 69.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

nei conventi. Jesse è forse una novizia pronta per un rituale che le permetterà di accedere a un ordine speciale o superiore, di cui fanno parte le colleghe così turbate dalla sua presenza? Uccelli individua un altro riferimento culturale, per quanto riguarda il décor della stanza e il simbolismo legato a Jesse, ovvero la serie di arazzi fiamminghi quattrocenteschi de *La dama e l'unicorno*. «Ma Jesse è la vergine o l'unicorno? Se l'idea di iniziazione è legata al fatto di condurre la giovane fuori dal recinto, da quel bosco simbolico e piatto – ricondurla a una tridimensionalità, a una prospettiva – lo strumento è innanzitutto lo sguardo degli altri». ⁶⁵⁶ Gli sguardi avvelenati di Sarah e Gigi e il desiderio bruciante di Ruby sembrerebbero svegliare qualcosa di primordiale in Jesse, che porta lo spettatore a mettere in discussione la sua apparente innocenza e dolcezza (sottolineata da Gigi durante il dialogo avente come tema il colore dei rossetti). Dalla ragazza qualunque senza direzioni chiare emerge una consapevolezza di sé quasi irritante, che la porta a essere (o la rivela) una narcisista follemente innamorata della propria immagine. La metamorfosi viene sottolineata dal rosso accecante che dilaga improvvisamente durante la sfilata, segnando un cambio repentino nei lineamenti espressivi del suo volto, e viene riconfermata dalla stessa espressione mantenuta successivamente nel ristorante, dove la ragazza si presenta ricoperta d'oro nei vestiti e nel trucco (richiamando inevitabilmente il suo primo servizio fotografico professionale). Seppur discutibile, ora Jesse ha una prospettiva, un solido appiglio direttivo a cui aggrapparsi per poter continuare il suo viaggio in una Los Angeles popolata da predatori. Questa viene però messa in discussione rapidamente, durante la sequenza che si svolge nella villa. Accolta da Ruby dopo lo spavento preso per colpa di Hank, Jesse viene approcciata sessualmente dalla donna, a cui è costretta rivelarle che è in realtà vergine, e che ha quindi mentito durante il dialogo svoltosi nel bagno durante la festa. Il desiderio di Ruby sembra aumentare ancor di più dopo questa dichiarazione, e aggredisce la ragazza ripetendo più volte di voler essere lei la prima con cui avrà un rapporto sessuale. Jesse la respinge violentemente spingendola giù dal letto. Ruby non insiste ulteriormente, ma viene dopo poco inquadrata dalla mdp mentre si guarda fissa allo specchio con espressione catatonica, intenta a disegnare col rossetto. Tenendo in considerazione le influenze esoteriche del film e le teorie circa il suo essere il racconto di un'iniziazione, questi disegni, come argomenta Tadolini, potrebbero essere vere e proprie formule magiche che condurranno poi ad un rituale di espulsione. ⁶⁵⁷ Poco dopo, Jesse si addobba con un nuovo setoso vestito e dei glitter sulle guance, salendo poi sul trampolino della piscina vuota nel giardino, secondo Uccelli simbolo di una Fontana della giovinezza svuotata. Il monologo che ha davanti a Ruby, in cui si vanterà del suo aspetto fisico per cui “delle ragazze potrebbero uccidere”, conferma la sua posizione narcisistica. Jesse schernisce le altre modelle,

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ F. Tadolini, *Ivi*, p. 119

sottolineando come esse siano costrette a smettere di mangiare e di dover affidarsi alla chirurgia plastica per poter anche solo assomigliare lontanamente a lei. La mdp però, oltre a mostrarci il suo primo piano, la raffigura in bilico sul vuoto, stagliata contro le luci notturne di Los Angeles. Jesse appare piena di sé ma allo stesso tempo fragile, pronta a cadere sul fondo in mille pezzi da un momento all'altro. La protagonista «è Narciso senza più medium specchiante, è Icaro senza ali, e l'immagine continua a essere senza profondità».⁶⁵⁸ Forse perché ormai così assorbita da se stessa da non essere in grado di intercettare i pericoli, Jesse cade vittima della sua stessa immagine, così desiderata da Gigi e Sarah che finiscono per assorbirla letteralmente mangiandola. La novità e la freschezza incarnate da Jesse sembra avere frutto su Sarah, anche se non sarà mai dato sapere quale sarà il futuro della ragazza. Non sapremo mai nemmeno chi sia realmente la ragazza bionda che attraversa le losanghe di una salina durante i titoli di coda, presentando le fattezze sia di Jesse che di Sarah. Uccelli individua in questa ambiguità una riconferma della mancanza di messa a fuoco (come lo sono le riprese durante queste scene). Come le due modelle rivali, la mdp ha tentato per tutto il film di cannibalizzare Jesse insistendo sui primi piani frontali, ma finisce per rassegnarsi a una ripresa di spalle di una ragazza senza un volto, circondata dal deserto.⁶⁵⁹

Un'altra individuazione del tema dell'invidia come perno principale dello sviluppo tematico e narrativo viene fatta da Giulio Sangiorgio, che individua l'origine dell'enigmatica aura attrattiva di Jesse nella presenza in lei, a differenza delle sue colleghe, delle mestruazioni. «Pare una questione ormonale, di feromoni, l'attrazione che Jesse emana, che attira in modo quasi animale, non necessariamente erotico».⁶⁶⁰ Jesse è invidiata per la pulsione vitale del sangue che nelle colleghe non scorre più, per motivi chiaramente legati alla loro malnutrizione forzata per mantenere un determinato peso. Nella sequenza del diner vedremo appunto Sarah scegliere attivamente di non mangiare nulla, e rimproverare con lo sguardo Gigi che ha appena ordinato della frutta.⁶⁶¹ Sangiorgio individua nella sequenza della sfilata la presa totale di consapevolezza di Jesse, del suo essere donna diversa rispetto alle colleghe, perché fertile. Il simbolo del triangolo al neon è secondo Sangiorgio «una stilizzazione della rappresentazione anatomica dell'utero e delle ovaie»,⁶⁶² che risveglierebbe la consapevolezza di Jesse circa la sua aura e il suo potere così desiderati.

L'elemento esoterico o quantomeno sovranaturale che permea l'intero film trova una corrispondenza anche nel titolo di un brano della soundtrack, *The demon dance*, composto dal nipote del regista Julian Winding Refn.⁶⁶³ La canzone appare durante una particolare sequenza che

658 A. Uccelli, *Ivi*, p. 69.

659 *Ibidem*.

660 Giulio Sangiorgio, «The Neon Demon», <https://www.spietati.it>

661 *Ivi*.

662 *Ivi*.

663 F. Tadolini, *Ivi*, p. 120.

presenta tratti riconducibili a un rituale iniziatico. Conclusa la conversazione nei bagni durante la festa, Gigi e Sarah si dirigono verso un salone lì vicino dove avverrà uno “spettacolo”, che si rivelerà essere una performance bondage. Ruby invita Jesse, rimasta a guardarsi allo specchio, a seguirle. Jesse viene condotta in una stanza completamente buia, illuminata a intermittenza da una luce rossa intensa, simile a quella che comparirà poi durante la sfilata. Al centro della stanza figura una persona con le braccia legate, che verrà sollevata in aria da delle corde. Prima che ciò accada, vediamo Ruby mordersi le labbra e ridere verso Jesse, che ricambia il sorriso. Jesse rivolge poi lo sguardo verso Sarah e Gigi, quest’ultima sorpresa a guardarla. Quando la luce diviene bianca, vediamo poi Sarah osservarla, notata da Jesse quando si gira nuovamente. Prima che Jesse sparisca dall’inquadratura avvicinandosi alla fonte di luce, la vediamo nuovamente lanciare un sorriso a Ruby, che si morde ancora le labbra. L’invidia e il desiderio sono già stabiliti, e ancora prima di riuscire a ottenere un qualsiasi lavoro, Jesse attira già l’attenzione, fin dall’inizio una preda. Mentre si sta rimuovendo il sangue finto dopo il primo shooting, Ruby la guarda già insistentemente con desiderio. Jesse lancia qualche occhiata guardando nello specchio, senza rivolgerle la parola. Ruby le domanda se si sente osservata e se vuole che provi a indovinare il suo nome. La truccatrice, probabilmente la leader delle tre streghe, ha individuato la (nuova?) preda e da questo momento lavorerà per condurla nell’abisso. La carnalità del desiderio, che culminerà poi negli atti cannibali, emerge nelle sue parole quando la complimenta per la sua pelle e per ciò che tutti sembrano desiderare a Los Angeles, ovvero la luce che ha negli occhi. A riconferma che è probabilmente Ruby a scegliere le vittime per le altre ragazze, durante il dialogo che si svolge nel bagno quando Jesse incontra per la prima volta Sarah e Gigi Ruby si rivolge alle due ragazze chiedendo «non pensate che sia perfetta?». La strega a capo della setta ha presentato agli altri membri la nuova preda sacrificale. Per aggirarla, dopo lo shooting con Jack, Ruby le lascia il suo numero di telefono sottolineando come lei sia sua amica e possa fare affidamento su di lei. I piani di Ruby si fanno ancora più chiari nel diner con Gigi e Sarah, quando non esita a ribadire la luce contenuta in Jesse. La protagonista, dopo aver sentito Hank aggredire la ragazza nella stanza di fianco, non ha altra persona da chiamare se non Ruby. La ragazza finisce in una trappola mortale, e considerando la rappresentazione surreale della sequenza in cui avviene la chiamata, in cui vediamo la silhouette di Jesse cadere in un buio vuoto, si potrebbe ipotizzare che l’intero accaduto sia in realtà una allucinazione causata dalla magia di Ruby, che vuole spaventarla per condurla da lei. La donna ha probabilmente un ripensamento mentre spazzola i capelli della protagonista, e viene travolta dal desiderio cercando di violentarla. Il rifiuto di Jesse causa un visibile cambiamento nella donna, che inizia a tracciare segni col rossetto su uno specchio, mentre una innaturale luce rossa avvolge la stanza dietro di lei. Come già detto, probabilmente sono segni parte di una formula magica il cui

testo completo è nascosto nelle pieghe delle immagini. Anche se mai effettivamente esplicitato, si potrebbe pensare che l'idea di nutrirsi di Jesse nasca effettivamente solo in questo momento, dopo un imperdonabile rifiuto, e che il piano iniziale fosse introdurre Jesse nel gruppo come nuova strega. Sarà proprio Ruby a spingere Jesse verso la morte nella piscina, e vedremo poi pulirla dal sangue nuda, con visibili tatuaggi dai rimandi esoterici, disegnati appositamente per il film e non presenti originariamente sulla pelle dell'attrice.

Rimane ambigua però quale sia la reale natura di Jesse. Non si può escludere che la ragazza sia una strega lei stessa, che attivamente recita il ruolo dell'ingenua per non farsi scoprire dalle sue simili. Come nota Alessandra Baratti, l'arrivo dell'ingenua e innocente protagonista nella selva caotica e viziosa di Los Angeles «può convertirsi, in virtù del ribaltamento dell'immagine speculare, nell'intrusione maligna di un personaggio in grado di contaminare e infettare irrimediabilmente l'universo in cui approda come corpo estraneo».⁶⁶⁴ Il successo inspiegabile di Jesse potrebbe essere originato da dei poteri psichici, con cui controlla la mente delle persone, che per questo rimangono folgorate dal suo aspetto. Ruby, Gigi e Sarah sono in grado di captare questi poteri perché sue simili, non ingannate come le altre persone normali. Da qui, forse, la decisione di eliminarla spinte da un istinto di autoconservazione, dopo aver scoperto la grandezza del suo potere, simbolicamente rappresentato dalla scena della sfilata e dalle successive parole dello stilista Robert, probabilmente manipolato da Jesse, che per tutto il tempo mantiene lo sguardo incollato su di lui con un ghigno.

I poteri di Jesse potrebbero essere rivelati non solo dal successo inspiegabile che le si dipana di fronte, ma anche in alcuni più piccoli ma significativi dettagli. Durante il dialogo con Dean, probabilmente più rilassata perché il ragazzo non conosce la magia e le streghe, Jesse racconta del suo rapporto con la luna, con cui era solita avere un dialogo durante le notti della sua infanzia. In un mondo abitato da streghe, la luna potrebbe essere un'entità spirituale o una divinità a cui sono devote. Jesse si lascia sfuggire un dettaglio particolare, ovvero il fatto che da bambina pensasse che la luna fosse un "grande occhio" vigile su di lei. Potremmo prendere le sue parole letteralmente, e se consideriamo stabilito un legame tra lei e la luna, si potrebbe spiegare perché Ruby sembra morire dissanguata sotto la luce della luna dopo aver fatto il bagno nel sangue di Jesse. Volata tra le stelle, probabilmente ora i suoi poteri e la sua coscienza risiedono qui, in cerca di vendetta. Vendetta che trova compimento anche su Gigi, che non a caso vomita proprio l'occhio di Jesse, come a ricordare imperante la sua presenza mai veramente annientata, ma nascosta e monitorante. Proprio per questo, Sarah non esita un secondo a divorare l'organo, probabilmente spaventata da quello sguardo incorporeo. Oltre alla luna, Jesse viene paragonata al sole da Sarah, durante il dialogo dopo i provini per la sfilata. Sarah guarda la protagonista disperata, consapevole di trovarsi davanti a

⁶⁶⁴ Alessandra Baratti, «The Neon Demon», in <https://www.spietati.it>

qualcuno con cui non può competere non per via della bellezza, ma per via dei poteri magici posseduti, così incontenibili da ricordare probabilmente quelli di un'altra entità divina. Jesse ha in sé una potenza cosmica che le permette di plagiare e manipolare la realtà, facendo cadere ai suoi piedi chiunque voglia. Potere illimitato e fatale, riconosciuto dalla madre stessa di Jesse, probabilmente anche lei una strega, che come rivela la protagonista stessa non esitò a rivelarle come la considerasse una ragazza pericolosa.

6.2. “Volevo che tutto sembrasse un’immagine fotografica statica”

Le riprese di *The Neon Demon* si svolgono interamente a Los Angeles, con una crew in prevalenza femminile.⁶⁶⁵ Refn dichiara di aver scelto, per via delle tematiche e dell'estetica del film, una donna come direttrice della fotografia proprio perché pone «molta attenzione ai dettagli nei close up sui personaggi femminili, in un modo che un uomo non avrebbe saputo fare».⁶⁶⁶ Uno dei dettagli che più ha preoccupato Braier durante la produzione è stata la resa dei volti delle attrici. Refn per la prima volta con *The Neon Demon* opta per girare in digitale e non in pellicola, e ciò porta la direttrice della fotografia a trovare una soluzione che contrasti con la nitidezza delle immagini digitali, che rischierebbero di non restituire la perfezione ricercata nei volti delle attrici. Braier sceglie di utilizzare lenti anamorfiche su ottiche particolarmente morbide, in grado di mantenere «i toni della pelle simili a porcellana».⁶⁶⁷ Il loro effetto viene inoltre rimarcato con vasellina o grasso spalmati sulle lenti.⁶⁶⁸ Braier dichiara di aver deciso di collaborare con Refn per il coraggio dimostrato nella deliberata scelta di girare le scene in ordine cronologico, privilegiando l'aspetto artistico e poetico del suo cinema e andando contro all'approccio industriale che segue il dettame de “il tempo è denaro”.⁶⁶⁹

Tutta la messa in scena e composizione delle immagini di *The Neon Demon* ribadisce la predilezione per un approccio anti-narrativo, basato quasi puramente sulla ricerca estetica. Ciò, paradossalmente, non si traduce nel mancato sviluppo di temi ma, come visto, la ricchezza delle immagini apre la strada a differenti interpretazioni della storia narrata, anche in contraddizione tra loro. Come sottolinea ampiamente Tassi nella sua recensione per la rivista *Cineforum*, *The Neon Demon* è un film racchiuso in un vortice di ricerca estetica pronto a implodere. È la fiaba di Alice divenuta «elettrica» e «ipermoderna»,⁶⁷⁰ in cui lo specchio intrappola l'intera realtà sulla propria superficie, senza lasciare spazio a un oltre più profondo. Oppure, si potrebbe definire secondo Tassi

665 C. Newland, *Ivi*, p. 28.

666 *Ibidem*.

667 J. Oppenheimer, *Ivi*, p. 32.

668 *Ivi*, p. 33.

669 *Ivi*, p. 43.

670 F. Tassi, *Ivi*, p. 22.

come vera e propria opera concettuale, in bilico tra i confini della videoarte, del videoclip, dello spot pubblicitario, dell'installazione e della fotografia d'autore. Non a caso Tadolini, nel capitolo dedicato al film nella monografia sul regista, prima ancora di scrivere le proprie considerazioni su *The Neon Demon* pone una premessa sulle esperienze lavorative del regista dopo *Solo Dio perdona*, che si sono svolte proprio nel campo della pubblicità. Refn, tra il 2013 e il 2016, realizza spot commerciali per i brand Gucci, Lincoln, H&M, Hennessy XO. Tadolini ritiene gli spot più interessanti quelli realizzati per Gucci e Hennessy XO. Il primo spot realizzato per Gucci vede protagonista l'attrice Blake Lively, che avvolta in un aderente vestito dorato osserva dalle vetrate di un lussuoso appartamento le luci notturne di una città. Vediamo successivamente il suo riflesso in uno specchio triplicato mentre applica il profumo. Questa sequenza rimanda inevitabilmente all'immaginario sommerso di specchi e riflessi del film, e esplicita l'esercizio di stile di questo spot come un importante banco di prova per la realizzazione di *The Neon Demon*. Infine, vediamo Lively camminare nel deserto, in una sequenza che ricorda molto le immagini che scorrono durante i titoli di coda del film. Tadolini ritiene che il suo "lavoro maximum" sia però lo spot realizzato per la marca di cognac Hennessy XO, nel quale «lo stile visionario di Refn viene portato all'estremo, [...] accompagnato dalla musica ipnotica del fedele Cliff Martinez».⁶⁷¹ Diviso in brevissimi capitoli, lo spot consiste in un susseguirsi di immagini astratte e concettuali che poco hanno a che fare con il cognac, apparentemente fine a se stesse o con il puro obiettivo di generare un impatto visivo nello spettatore. Come nota Tadolini, in questo spot, le immagini astratte e la musica ripetitiva si confondono e sovrappongono,⁶⁷² divenendo un'unica cosa.

L'esperienza nel mondo pubblicitario sembra lasciare uno strascico così importante che nei titoli di testa di *The Neon Demon*, per la prima volta, il regista si firmerà con la sigla N.W.R., brandizzando la sua autorialità.⁶⁷³

«Di sicuro questo non è un film "sul mondo della moda" e men che meno sulla sua vacuità o immoralità»,⁶⁷⁴ prosegue Tassi, che non dà particolare peso all'ambientazione (che ritiene paragonabile a un vago regno lontano fiabesco) e ai temi, che considera solo vagamente evocati.⁶⁷⁵

Secondo l'autore, *The Neon Demon* forza i confini del cinema, ignorando il suo linguaggio e aspetti fondamentali della narratività o dello sviluppo psicologico dei personaggi. Refn concentra tutto

671 F. Tadolini, *Ivi*, p. 122.

672 *Ibidem*.

673 F. Tassi, *Ivi*, p. 23.

674 *Ivi*, p. 22.

675 *Ibidem*.

«sulla costruzione di immagini folgoranti, inquadrature definitive»,⁶⁷⁶ e «poche intuizioni potenti capaci di riverberare a lungo e in profondità, idee visive, sinestesie, accostamenti di suoni e luci». ⁶⁷⁷ Il sottile canovaccio narrativo si aggrappa frequentemente a simboli, archetipi, icone per la progressione della storia. Tra queste, il frequente ritorno del triangolo sia come figura materiale che come disposizione dei soggetti (in particolare Ruby, Sarah e Gigi), degli specchi e i conseguenti riflessi che spesso coincidono perfettamente con l'inquadratura della mdp, dei predatori felini imbalsamati. Secondo Tassi, *The Neon Demon* oltrepassa ampiamente il post-moderno, tanto da farlo sembrare "archeologia", affidandosi a uno «svolgimento ieratico, solenne, liturgico» che «riesce a contenere diversi livelli di fruizione e senso, e a rendere straordinario anche ciò che è evidentemente kitsch». ⁶⁷⁸ Così come Refn concentra la costruzione del film seguendo suggestioni puramente estetiche (anche se sarebbe scorretto definire superficiali), gli sguardi dei personaggi così come la mdp sono costantemente proiettati sulle superfici, siano esse gli specchi o la pelle bellissima della protagonista Jesse. Jesse è appunto l'oggetto centrale del film, magnete dello sguardo altrui (sia quello dei personaggi che il nostro di spettatori). La protagonista è un'immagine, una superficie, un riflesso idealizzato, sotto il cui sottile strato risiede però un'insondabile profondità. ⁶⁷⁹ Tutti, compresi gli spettatori, tentano di afferrare e possedere Jesse, coglierla nella sua interezza, scrutare quegli occhi sede di una luce dai connotati divini, sondare un passato oscuro. Ma niente e nessuno sembra essere in grado di intrappolare questa figura enigmatica, che altro non incarna se non il film stesso e il suo mistero, che come Jesse sembra essere coperto da un velo protettivo inscalfibile, richiamato dalle decine di specchi che popolano le sue immagini. Le immagini divengono così frequentemente moltiplicate nei propri riflessi da condurre a una totale perdita di orientamento, rendendo impossibile risalire al corpo materiale di quella superficie specchiata. Come suggerisce Tassi, forse la verità e il significato più profondo risiedono proprio nella superficie stessa.

Inizio e fine del film coincidono perfettamente, lasciando spazio al corpo morto di Jesse. All'inizio come messa in scena fotografica che poi si realizza nel suo omicidio, mentre la vediamo contorta come una bambola rotta sul fondo della piscina, questa volta distesa su una vera pozza di sangue. Tutto ciò che avviene tra queste due sequenze (compresa la breve scena post-mortem che vede protagoniste Sarah e Gigi) accade in uno spazio-tempo vuoto e vuoto, perennemente sospeso, che ricorda inevitabilmente quello dei video musicali. Come già accennato, Emiliani, parlando di *The Neon Demon*, utilizza appunto il termine "post-videoclip". Non è ovviamente l'unico a farlo, e altri

676 Ivi, p. 23.

677 Ibidem.

678 Ibidem.

679 Ibidem.

giornalisti nelle proprie recensioni, sia chi ha apprezzato il film che chi lo ha biasimato, lo paragonano a una pubblicità o a un videoclip. «Uno spot da 117 minuti»⁶⁸⁰ scrive Fabio Ferzetti, lamentando la superficialità del regista nel trattamento delle tematiche affrontate. «Può sembrare a tratti un lungo videoclip»,⁶⁸¹ scrive Pedro Armocida, che sottolinea l'ambiguità di un film strano ma seduttivo, creazione originale di un regista come può essere solo amato o odiato.

The Neon Demon, almeno limitandosi a un'analisi estetica, potrebbe essere efficacemente descritto come un interminabile videoclip, micro-mondo, micro-dimensione senza profondità e senza spazi celati da sondare, che si avviluppa e esaurisce in se stesso.

Il film è pervaso da un fiume musicale synth elettronico raramente interrotto (Tadolini definisce la musica la padrona assoluta del film),⁶⁸² contiene pochi dialoghi (anche se più di *Solo Dio perdona*) e la struttura narrativa è ridotta all'osso, tanto da poter essere definita banale, escludendo la deriva gore del finale. I personaggi sono pura presenza fisica, quasi oggetti il cui unico scopo è completare la composizione delle curate inquadrature, e ad esclusione della protagonista senza nessun sviluppo psicologico o background, con personalità suggerite quel tanto necessario per permettere di contestualizzare le loro azioni. Le sequenze più significative sono condotte in slow motion dalla musica e dal suo ritmo, non presentando nessun dialogo o sviluppo narrativo classicamente inteso. Prese a sé stanti, potrebbero essere dei veri e propri videoclip per le tracce musicali del film, o opere concettuali di videoarte. Queste sequenze sono lo shooting fotografico iniziale, la performance bondage accompagnata dalle luci stroboscopiche, il secondo shooting in cui Jesse viene ricoperta di vernice d'oro e soprattutto la scena della sfilata, in cui avviene la trasformazione (o rivelazione della vera personalità) di Jesse. In particolare, lo shooting condotto dal fotografo Jack esplicita maggiormente la dimensione nulla in cui le immagini si sviluppano, in cui la musica sembra sovrasciversi su di esse, dominandole, conferendo una coerenza altrimenti assente in uno scenario così surreale. Jesse, in un appuntamento organizzato dalla sua agente Roberta, si reca nello studio del fotografo Jack. La ragazza entra con un lungo vestito leggero e delle sneakers, e viene accolta da Ruby con un sorriso, mostrato in ralenti. La donna la trucca applicandole ritagli di fogli dorati sul viso. Jack successivamente ordina a tutti i presenti di uscire, rimanendo da solo con la protagonista, che cammina verso un enorme telone bianco che ricopre muro e pavimento, di fatto entrando in uno "spazio zero", senza tempo e senza di dimensioni, tabula rasa come lei stessa. Tassi, analizzando questa sequenza, parla di Jack come un vero e proprio sacerdote celebrante intento a preparare un rituale propiziatorio con una vittima sacrificale inconsapevole.⁶⁸³ Jack le ordina poi di

680 Fabio Ferzetti, *The Neon Demon*, in «Il Messaggero», 21 Maggio 2016.

681 Pedro Armocida, *The Neon Demon*, in «Il Giornale», 7 Giugno 2016.

682 F. Tadolini, *Ivi*, p. 115.

683 F. Tassi, *Ivi*, p. 24.

togliersi completamente i vestiti e la biancheria e Jesse obbedisce, seppur visibilmente titubante, circondata da un'aura bianca che esalta la sua apparente innocenza e purezza. Le luci si spengono improvvisamente, e Jesse rimane nel buio più totale. Un'altra luce calda, di cui non viene mostrata la provenienza, si accende per illuminarla. Jack arriva con una valigetta, da cui estrae la pittura dorata che utilizzerà su Jesse. Da questo momento, la scena si svolgerà completamente in slow motion, stagliata contro uno sfondo nero innaturale e accompagnata dalla traccia *Gold Paint Shoot*. Dopo aver finito di applicare il trucco, Jack inizia a fotografarla. La musica continua mentre la mdp zooma sul volto della ragazza in estasi, illuminata dai flash. La durata particolarmente lunga dei gesti e delle inquadrature sembra quasi suggerire l'atteggiamento compiaciuto del regista nel soffermarsi sulla perfetta costruzione estetica delle proprie immagini, e ciò ritorna nelle altre sequenze menzionate. Durante lo shooting iniziale, le prime due inquadrature di Jesse sul divano sono talmente immobili e lunghe da sembrare fermo-immagine, fotografie, e la carrellata all'indietro della mdp prosegue fino a dare la sensazione di rivelare da un momento all'altro la reale troupe del film, finendo per svelare una perfetta composizione simmetrica, di frame nel frame, di luci neon rosse che domineranno incontrastate nel resto del film. Al cambio di inquadratura sul viso del fotografo Dean corrisponde anche il cambio di tono della traccia *Neon Demon* che accompagna la sequenza. La dissolvenza finale della canzone corrisponde perfettamente alla fine della sequenza, in cui viene mostrato il divano vuoto, poiché Jesse si è diretta nei camerini per struccarsi. La sequenza della sfilata è accompagnata dalla traccia *Runway*. Durante la prima parte della sfilata dominata dalla luce blu, udiamo solo dei suoni distorti e non una vera e propria melodia, che compare solo dopo l'apparizione della luce rossa, accompagnando la triplicazione specchiata di Jesse e il suo ghigno, nonché la seconda camminata sulla passerella. Nel film sono utilizzate due tracce non originali, *Mine* di Sweet Tempest e *Waving Goodbye* di Sia. La prima compare durante la scena della festa in cui la protagonista incontra per la prima volta Sarah e Gigi. Il testo, cantato da una voce femminile, recita nella strofa «Non mi arrenderò / ho la mia corona / è mia / è tutto mio»,⁶⁸⁴ anticipando la presa di coscienza narcisista di Jesse. Il testo del ritornello «Di notte quando la tempesta esce / e il mondo si arrende rabbrivendo impaurito / i nostri corpi ipnotizzano / scolpiti da una luce superiore / tocco e sento il mio cammino attraverso la gioia / e i nostri corpi fantasticano»⁶⁸⁵ sembra invece rinforzare l'interpretazione del film come lungo processo rituale condotto da streghe perfettamente consapevoli dei propri poteri, che utilizzano il proprio corpo per manipolare e ammaliare lo sguardo altrui, ancor di più se si considera che questa canzone compare durante la prima entrata in scena di Gigi e Sarah. *Waving Goodbye* accompagna i titoli di coda,

684 Testo originale: I won't back down / I've got my crown / And it's mine / It's all mine.

685 Testo originale: At night when the tempest comes out / And the world gives up like a shiver of doubt / Our bodies mesmerize / Defined in superior light / I touch and feel my way through delight / And our bodies fantasize.

mentre vediamo una misteriosa ragazza bionda camminare nel deserto. A differenza dell'altra canzone, il testo di questa, che racconta di un rapporto d'amore tossico interrotto, è difficilmente riconducibile ai temi del film. Considerando l'affetto mai ricambiato di Dean provato nei confronti di Jesse, per cui inizia a nutrire una forte preoccupazione dopo la sfilata notando il repentino cambio di personalità della ragazza, si potrebbe ricondurre il testo della canzone ai suoi sentimenti e ai suoi pensieri, ma il personaggio viene presto liquidato e non ha effettivamente abbastanza spazio e rilevanza nella storia per poter giustificare la deliberata scelta di una canzone che esprima le sue emozioni nei confronti di Jesse.

Il peso imperante della musica nel film potrebbe essere il disperato tentativo di diffondere sostanza, spirito e vita in «questo diorama senza uscita pieno di luci e musiche ipnotizzanti. Che si ripete, stanco, fino a quando, sazio, non rivomita il nostro stesso occhio».⁶⁸⁶ Ciò che Valerio Sammarco evidenzia come aspetto critico è probabilmente l'effetto voluto dallo stesso regista, che ha costruito un mondo vuoto e insignificante nella sua perfezione simmetrica, dove non vi sono capelli fuori posto o vestiti sgualciti, dove ogni luce esalta sempre ogni viso femminile nascondendo le imperfezioni. L'utilizzo del termine "diorama" si rivela appropriato, poiché sottolinea l'apparente mancanza di anima e profondità in un mondo popolato da personaggi poco più vivi di statue di cera, che agiscono con lentezza meccanica, seguendo copioni sconosciuti. La musica, in questa messa in scena surreale, è l'unico elemento riconoscibile appartenente anche al nostro mondo. Anch'essa è però artificiosa, distorta, mai veramente melodica, e le sue qualità plastiche si rivelano quindi perfettamente adatte a questo mondo. La musica spesso sovrasta e conduce le immagini stesse, ma senza mai entrare in contraddizione con esse, come accade per molti videoclip concettuali.

«Le sedute fotografiche [di *The Neon Demon*] sembrano cerimonie funebri. Tutti immobili, apparentemente senza vita, certamente senza emozioni».⁶⁸⁷ Anche Tassi individua una qualità profondamente mortifera (anche se non con implicazioni negative) nel film, in particolare negli shooting che scandiscono la narrazione del film tripartendolo (vi sono esattamente tre shooting, uno all'inizio, uno a metà e uno alla fine del film). Non a caso, la musica domina in tutti e tre i casi. La sequenza del terzo shooting è di più ampio respiro, essendo l'unica a possedere un minimo sviluppo narrativo. Ad accompagnare le pose ieratiche di Sarah e Gigi vi è la traccia *Get Her Out of Me*. I suoni del sintetizzatore si ripetono ossessivi, in un accumulo di suoni che si esaurisce, per lasciare spazio a un singolo suono acuto ripetitivo, che accompagna la sequenza in cui Gigi inizia ad avere i conati di vomito. La musica lentamente si dissolve e scompare del tutto quando la ragazza vomita l'occhio.

686 Valerio Sammarco, *The Neon Demon*, in <https://www.cinematografo.it/>

687 F. Tassi, *Ivi*, p. 24.

La composizione da “diorama” del film viene più o meno riconfermata dallo stesso regista, che in un articolo scritto per *American Cinematographer* racconta delle scelte stilistiche e estetiche compiute per la produzione del film. «Volevo che tutto sembrasse un’immagine fotografica statica»,⁶⁸⁸ curando nel dettaglio la composizione di ogni singolo frame. Statica appunto perché le sue dichiarate intenzioni sono state quelle di realizzare un film sulla natura statica della bellezza. Ciò conferisce senso all’estrema lentezza delle scene ma soprattutto agli esigui movimenti della mdp (secondo il regista troppo movimento sarebbe andato contro lo spirito artificiale del mondo rappresentato), che spesso rimane fissa come una macchina fotografica su un cavalletto, persa ad ammirare le ragazze perfette che passano davanti al suo obiettivo. Circa la sequenza del primo shooting, Refn esplicita come l’effetto voluto fosse quello di dare la sensazione che Dean, in controcampo, stesse sfogliando un album fotografico su cui sta guardando appunto le immagini statiche di Jesse. Inoltre, l’utilizzo di forti, saturi colori contrastanti non è solo motivo estetico o conduttore della narrazione ma una scelta pratica, poiché Refn soffre di daltonismo, e ciò porta tutta la troupe ad adattarsi al suo approccio con i colori. Gli unici due colori che riesce chiaramente a distinguere sono il rosso e il blu,⁶⁸⁹ non a caso i due colori dominanti in *The Neon Demon* (a cui Featherstone associa rispettivamente «sangue, frenesia e follia»⁶⁹⁰ e «la morte, il nulla e il vuoto»,⁶⁹¹ sottolineando visualità e coscienza dei colori come principali questioni del film).

Refn esprime inoltre il suo amore per lo slow motion, «visualizzazione di una non realtà»⁶⁹² secondo lui sostituibile al movimento della mdp se usato correttamente. Nel film sono presenti solo zoom in avanti e mai carrellate in avanti, dato che Refn esprime la sua preferenza per i primi, che conferiscono più impatto emozionale, probabilmente perché restringono e concentrano maggiormente lo spazio sui volti senza deformarli.

688 N. W. Refn, *Ivi*, p. 38.

689 J. Oppenheimer, *Ivi*, p. 42.

690 M. Featherstone, *Ivi*, p. 281.

691 *Ibidem*.

692 N. W. Refn, *Ivi*, p. 38.

7. Too Old to Die Young

7.1. Eros e Thanatos

Too Old to Die Young è una miniserie scritta da Refn in collaborazione con il produttore esecutivo Ed Brubaker e l'attrice e sceneggiatrice Halley Wegryn Gross (che collabora esclusivamente per il nono e decimo episodio).⁶⁹³ Prodotta da Amazon e composta da 10 episodi di cui quasi tutti superano i 60 minuti di durata, arrivando a un complessivo di 13 ore, la miniserie viene presentata fuori concorso all'edizione del 2019 del Festival di Cannes, in cui vengono proiettati in anteprima il quarto e quinto episodio, portando gli spettatori a un'immersione in medias res che non pone del tutto in luce il contesto e le motivazioni delle azioni, e lascia in ombra specialmente la figura del protagonista, il misterioso e silenzioso poliziotto Martin Jones (Miles Teller). I due episodi non vengono fischiati come i due precedenti film di Refn, ma le reazioni della critica sono miste, anche se nettamente più positive. «Per quanto si possa parlare della sua asfissiante auto-indulgenza, è impossibile negare il suo occhio [per la composizione estetica]»,⁶⁹⁴ scrive Brian Tallerico, che ritiene accattivante l'idea di poter visionare un'opera così chiaramente prodotta dalla singolare visionarietà di un regista, in un medium (quello delle serie televisive) la cui struttura è ancora dominata ampiamente dalla scrittura, piuttosto che dalla composizione visiva.⁶⁹⁵ Rimane però aperta la questione su quanto *Too Old to Die Young* possa essere effettivamente definito un prodotto televisivo (paragrafo 7.2). I detrattori della serie, come Rebecca Harrison, sottolineano il suo essere «cupa e fredda»⁶⁹⁶ nell'esposizione, tale da privare le scene violente di ogni minimo coinvolgimento emotivo. La critica aggiunge come tale opera difficilmente possa attirare chi non sia già un estimatore del regista.⁶⁹⁷ Sia estimatori che detrattori sono però concordi nella delineazione delle tematiche e dei motivi che attraversano e spingono la serie, come impulsi sempre più profondi e chiari man mano che la storia prosegue. I temi principali di *Too Old to Die Young* sono la violenza e la brutalità insite negli anfratti più primordiali dell'istinto umano. Ritornano qui, più potenti che mai, le osservazioni avanzate da Vicari sul ruolo di *mythmaker* di Refn, sulla violenza come «cicatrice testuale» e modalità espositiva necessaria per aprire uno squarcio riflessivo sui contenuti mostrati. «Come si è visto già nei suoi lavori passati, Refn è interessato a mostrare come un atto

693 https://www.imdb.com/title/tt6517320/fullcredits?ref_=tt_cl_sm

694 Brian Tallerico, *Nicolas Winding Refn Delivers Distinct Vision of Too Old to Die Young*, in <https://www.rogerebert.com/>

695 *Ibidem*.

696 Rebecca Harrison, *Too Old to Die Young first look: Nicolas Winding Refn depopulates the small screen*, in <https://www.bfi.org.uk/>

697 *Ibidem*.

violento conduca a un altro atto ancora più violento e così via». ⁶⁹⁸ *Too Old to Die Young* è un racconto mitologico, seppur con radici profondamente aderenti alla realtà, che non vengono scalfite né dalla messa in scena artificiosa e perennemente sospesa, né dalla deriva onirica e surreale degli ultimi due episodi. Non è però un mito arrivato a noi integro. Mancano evidentemente dei pezzi, delle risposte a domande che non vengono neppure poste dal testo filmico, ma che inevitabilmente si generano nello spettatore, che non riesce ad affibbiare delle concrete motivazioni alle scelte che alcuni personaggi compiono. Refn lascia però trapelare raramente qualche indizio, aprendo la strada a possibili interpretazioni riguardo al passato delle misteriose persone che popolano la miniserie. Non vi è qui però l'ambiguità quasi assoluta di *The Neon Demon*, ma piuttosto il non detto di *Solo Dio perdona*, che si rivela sottilmente attraverso composizioni visive e scelte musicali. Anche se i dialoghi sono esigui e ridotti all'osso, evidentemente subalterni alla costruzione estetica, almeno in alcuni casi particolari sono solo apparentemente superficiali. Inoltre sono presenti quattro monologhi strettamente legati tra loro a livello tematico, uno pronunciato dal personaggio di Viggo (Joh Hawkes), uno dal personaggio di Jesus (Augusto Aguilera), un terzo che appare pronunciato da una voce sconosciuta e udito solo da Viggo e un quarto pronunciato dal personaggio di Diana (Jena Malone). In generale, *Too Old to Die Young* appare come una summa, un concentrato dei tre film precedenti di Refn, sia a livello stilistico che tematico. La miniserie è totalmente incentrata sul mondo della criminalità, richiamando i temi di *Drive* e *Solo Dio perdona*. Il protagonista Martin racchiude molte caratteristiche di Driver, principalmente il suo essere estremamente silenzioso e asservito completamente alla protezione degli innocenti. Martin però, come gli altri personaggi che lo circondano, ha una macchia, delle ambiguità che rimandano di più all'universo di luci e ombre del protagonista di *Solo Dio perdona*, Julian. Un altro personaggio sembra essere strettamente connesso all'universo di questo film, ovvero Jesus. Mariangela Sansone, nella recensione scritta per *Cineforum*, pone in evidenza i parallelismi tra il rapporto incestuoso tra Jesus e sua madre Magdalena (Carlotta Montanari) e quello tra Julian e Crystal. ⁶⁹⁹ Più che Julian, mai veramente interessato a compiere del male, Jesus ricorda il suo sadico fratello Billy, specialmente nel monologo che pronuncia nel nono episodio. Diversamente da *Solo Dio perdona*, in *Too Old to Die Young* l'incesto tra madre e figlio è rivelato esplicitamente e non solo sottinteso. Nel microcosmo di questa miniserie non c'è spazio per l'innocenza, quella ad esempio rappresentata da Benicio, Irene e Shannon in *Drive*. Gli innocenti presumibilmente ci sono, ma sono relegati sullo sfondo, in secondo piano, figure senza nome, senza storia, vittime o oggetto di protezione delle azioni compiute dai protagonisti. L'unico personaggio che sembra apparentemente non intaccato dalla rete

⁶⁹⁸ B. Talerico, *Ivi*.

⁶⁹⁹ Mariangela Sansone, *Too Old to Die Young – Silence is sexy*, in «Cineforum», Vol. 59, N. 7, Agosto-Settembre 2019, p. 60.

criminale, Janey (Nell Tiger Free), la fidanzata di Martin, si rivela progressivamente plagiata dal padre Theo (William Baldwin), incapace di ribellarsi a lui e addirittura affettuosa nei suoi confronti, seppur vittima di abusi sessuali verbali e fisici. Gli abusi verbali verranno mostrati esplicitamente nella serie, mentre quelli fisici possono essere dedotti da alcuni aspetti della sua relazione con Martin.

7.1.1. Diana, Yaritza, Amanda: femminile magico, folklore messicano e misoginia

Da *The Neon Demon* sembrano derivare i frequenti riferimenti alla magia come qualità intrinsecamente femminile, strettamente connessa ai personaggi di Diana e Yaritza (Cristina Rodlo). Il personaggio di Diana richiama inevitabilmente quello di Ruby, essendo interpretata anche dalla stessa attrice, Jena Malone. Il richiamo però avviene seguendo un ribaltamento positivo delle sue qualità. Le sue capacità divinatorie e visionarie sono qui esplicitate ma asservite al Bene, o meglio, a ciò che la donna considera il bene, ovvero la protezione dei deboli e degli innocenti con ogni mezzo, anche a costo di usare la violenza. Diana lavora come psicologa che fornisce assistenza a vittime di abusi, violenza domestica e sessuale, pedofilia. A ciò affianca una seconda attività come guaritrice, che lei definisce come lavoro energetico, «per arrivare alla radice della violenza». La sua è una forza magica purificatrice, che ha però bisogno di un esecutore materiale, ovvero Viggo, ex agente FBI e suo compagno, a cui assegna le vittime da uccidere. All'inizio del terzo episodio vediamo Diana nel suo studio di guaritrice, stagliata contro un muro, incorniciata da un mandala oro e avvolta da una luce calda che esalta la positività (almeno apparente) della sua figura. La donna sta parlando con una coppia che si è rivolta al suo ufficio di consulenza psicologica, il cui figlio disabile è stato vittima di abusi sessuali da parte di un fisioterapista pedofilo. Intuiamo che Diana ha probabilmente offerto loro in passato la possibilità di far uccidere l'uomo che ha violentato loro figlio, che ora è uscito di prigione. La coppia deve aver accettato l'offerta perché vediamo Diana spiegare loro come un iniziale senso di colpa per l'accaduto sarà inizialmente normale perché parte fondamentale del processo di guarigione, e che non si devono preoccupare per quello che succederà perché «ciò che ha fatto quell'uomo è imperdonabile». In un montaggio alternato, durante questo dialogo, vediamo Viggo dirigersi alla roulotte in cui vive l'uomo, per poi ucciderlo soffocandolo con un sacchetto di plastica. Il ribaltamento positivo rispetto al personaggio di Ruby avviene anche esteticamente, dato che ora la donna si presenta bionda e non rossa, quasi sempre vestita con abiti chiari e truccata in modo minimale. A Yaritza, la misteriosa ragazza messicana che sposerà Jesus, vengono invece attribuiti il nero e il rosso di Ruby. Alla ragazza non vengono mai affibbate esplicitamente capacità magiche, ma la sua origine è avvolta da un alone di mistero arcaico, mitologico. Nel secondo episodio, Don Ricardo (Emiliano Diez), capo di un cartello messicano,

racconta a suo nipote Jesus che Yaritza è «Apparsa dal nulla. Dalla polvere. Sola. Nuda. Come se mi aspettasse. Sembrava senza età. Era così bella. Delicata. Come una farfalla». Don Ricardo pone poi in relazione Yaritza con la sua defunta sorella Magdalena, la madre di Jesus. «Il suo profumo mi ricordava tua madre. Anche ora, quando guardo gli occhi di Yaritza, sento che mia sorella mi guarda». Pur non avendo apparenti poteri magici Yaritza sembra essere in grado di comunicare con l'aldilà, o almeno con lo spirito di Magdalena. Durante il secondo episodio, la ragazza, Don Ricardo e Jesus si ritrovano seduti in un salotto raccolti davanti a un quadro che ritrae la donna (*immagine 12*). «Buon compleanno» dice il fratello, e poco prima Yaritza fa sapere ai due uomini di essere in grado di sentire lo spirito di Magdalena lì con loro. Poco dopo, vediamo Yaritza camminare nel deserto verso una grande roccia dipinta di rosso. La mdp si sofferma sui doni lasciati dai passanti: fiori, croci, il velo di una sposa, una statuetta della Madonna dipinta per sembrare una raffigurazione della Santa Muerte, «il cui culto è riesplso in Messico a partire dagli anni Novanta, dopo secoli trascorsi ai margini della società o nei suoi sotterranei, dove era stata sospinta dalle condanne dell'Inquisizione». ⁷⁰⁰ Questa figura, che appare diverse volte nella serie in forme diverse, si presenta come lo scheletro di una donna avvolto da una veste che può avere diversi colori, e tiene in mano un globo e una falce, a cui si fa affidamento per chiedere fortuna materiale. Nel corso degli ultimi due decenni la sua devozione si è diffusa soprattutto tra la popolazione più povera del Messico e tra i membri dei cartelli. Il suo culto è ripudiato dalla chiesa cattolica, poiché «protettrice dei sicari, dei narcos, delle prostitute, dei sequestratori. La devozione a lei riservata è funzionale al crimine organizzato e non ha niente a che vedere con il cristianesimo». ⁷⁰¹ La mdp si sofferma poi su una scritta in spagnolo apportata sulla superficie della roccia, che recita letteralmente «delle famiglie delle vittime di questo luogo che furono salvate dal male dalla sacerdotessa della morte». Prima di allontanarsi da questo piccolo altare di devozione della Santa Muerte, Yaritza sorride e lascia un proiettile nella frattura della roccia. Nel corso di diversi episodi la ragazza si autodefinisce più volte e si fa chiamare «Sacerdotessa della Morte». Nel decimo e ultimo episodio, prima di uccidere uno dei membri del cartello, Jaime (Gino Vento), dice «Sono la Sacerdotessa della Morte. Il seme della distruzione, nata dal deserto infuocato, una macchina di puro sterminio, che elimina il male dall'universo. E tu, Jaime, fai parte di quel male». Più che la Santa Muerte in persona, dato che apparentemente non ha poteri sovranaturali, è probabile che Yaritza ne sia una mandante predestinata, e diversi dettagli che emergono durante il corso degli episodi contribuiscono a rinforzare questa teoria. Al contrario di Diana, Yaritza opera totalmente al di fuori della legge, della burocrazia, muovendosi nei sotterranei del mondo criminale. La posizione della ragazza messicana

700 Lucia Ceci, *La Madonna che fa l'inchino ai narcos*, in <https://www.treccani.it/magazine/atlante/>

701 *Ibidem*.

è quindi molto più ambigua di quella della psicologa e guaritrice di Los Angeles. Yaritza si presenta come protettrice delle donne, dato che in tre diversi episodi uccide clienti e papponi di alcune donne costrette a prostituirsi, vittime del traffico di esseri umani gestito dal cartello. Allo stesso tempo però sposa Jesus quando diviene nuovo capo del cartello, dopo la morte per malattia di Don Ricardo, che avviene alla fine del secondo episodio. Yaritza si comporta come una moglie obbediente e asservita ai desideri del marito, la cui autorità non viene mai messa in discussione, neppure quando nel nono episodio annuncia, in un delirante monologo, di voler spargere nuova distruzione e violenza, mettendo la parola fine alla pace con le altre gang dei cartelli. Yaritza tace, anzi sorride addirittura di fronte all'esordire di Jesus in favore dello stupro ai danni delle donne imparentate con i nemici del cartello. Si potrebbe obiettare che la ragazza stia in realtà manipolando dall'interno il cartello per farlo soccombere, e per questo si presta a esaudire qualsiasi desiderio del marito, arrivando a prendere metaforicamente le sembianze di Magdalena durante i rapporti sessuali con Jesus, che sembra prediligere una grossa componente sadomasochistica, probabilmente derivata dal trauma subito per l'incesto. Yaritza quindi potrebbe truccarsi come Magdalena e vestire i suoi abiti per illudere totalmente Jesus circa il potere e il controllo da lui detenuto, non destando sospetti verso i suoi reali piani. Il finale sospeso di *Too Old to Die Young* non darà però mai una reale risposta su quale sia il futuro di Yaritza e Jesus (assieme a quello di altri personaggi).

Un legame telepatico tra Diana e Yaritza viene stabilito nel nono episodio, quando la maga guaritrice si reca da una cartomante messicana per via di un sogno avuto la notte prima, in cui ha visto una donna. La cartomante pratica un rituale su Diana, che durante una visione afferma di vedere «una grotta, conduce a un deserto. Non riesco a vedere il sole e non vedo neanche la luna». In seguito Diana afferma di vedere la donna del sogno «camminare sulla sabbia bollente» nuda, mentre «la morte segue i suoi passi». «Lei è un seme di distruzione» continua, e dice di vederla diretta verso di lei. Nel sesto episodio, parlando con Janey a una festa, Yaritza accetta la scommessa riguardo a un gioco, ovvero provare a vedere se Janey riesce a indovinare fra tre delle sue affermazioni quale sia quella falsa. La ragazza afferma di essere nata in una grotta, di aver ucciso 23 persone, e che sua madre si è suicidata. Janey è convinta che la seconda sia falsa, ma in tutta risposta riceve uno schiaffo da Yaritza, stabilito inizialmente come penitenza in caso avesse sbagliato. Sappiamo che Yaritza ha probabilmente ucciso quel numero di persone, se non addirittura un numero superiore, ed è forse davvero nata in una grotta, dato che è proprio ciò che vede Diana durante la visione a lei correlata. La Santa Muerte ha probabilmente reso sua esecutrice o mandante in Terra la figlia di una qualche donna a lei profondamente devota, forse perché così povera da essere costretta a trovare riparo in una grotta durante il parto. Yaritza ha vissuto probabilmente tutta

la vita da sola nel deserto, guidata e protetta dalla Santa Muerte, che ha aspettato il momento più propizio per indirizzarla verso la famiglia a capo di un cartello, anche se non è del tutto chiaro se con intenti sovversivi o favoritivi nei confronti del crimine messicano. L'affermazione circa il suicidio della madre potrebbe essere quella falsa, considerando che la madre di Janey si è suicidata, e che Yaritza avrebbe potuto saperlo tramite Jesus (che frequentava la stessa scuola di Janey), dicendolo per provocare la ragazza.

In *Too Old to Die Young* vi sono quindi tre figure femminili principali, Janey, Yaritza e Diana (in ordine di apparizione), due delle quali hanno attribuite qualità sovranaturali e manovrano nascoste le azioni dei personaggi maschili che le circondano. Alle donne, o al femminile in generale in questa miniserie, vengono attribuiti dei poteri, delle capacità di controllo non governabili dalle forze maschili. «È come se non avessimo il controllo sulle nostre vite. Lo hanno loro, lo hanno le donne», afferma in un impeto d'odio all'inizio del primo episodio Larry (Lance Gross), collega di Martin. Il poliziotto però non ha avuto a che fare con Yaritza, con Diana o con Janey, ma con Amanda (Callie Hernandez), una ragazza più giovane di lui dipendente da cocaina. Larry è sposato e ha due figlie, ma intrattiene una relazione alle spalle della moglie con Amanda. Il poliziotto si lamenta del carattere impulsivo della ragazza, che la porta a chiamarlo sul telefono di casa, rischiando di farsi scoprire dalla moglie, e a farsi sorprendere nel suo giardino. «Dovrò ucciderla vedrai», dice Larry a Martin mostrandogli una foto che Amanda gli ha mandato, mentre è allo specchio nuda. «Vuole rovinarmi la vita» continua. Il poliziotto poi ammette che, pur rischiando il divorzio e l'allontanamento delle figlie, non riesce comunque a stare lontano dalla ragazza, un potente magnete, e per questo crede che siano le donne ad avere il reale controllo della vita degli uomini. Pur nel torto per quanto riguarda la sua posizione, mosso da profonda misoginia, Larry con le sue parole anticipa uno dei motivi principali della miniserie, anche se il potere femminile si rivelerà asservito a scopi sicuramente più alti, dal respiro cosmico, e non certo limitato alla manipolazione sentimentale e sessuale degli uomini.

7.1.2. Silenzio e trauma nel percorso iniziatico di Martin Jones

Durante la telefonata con Amanda, Larry viene ucciso da Jesus, che prima di sparargli gli dice «per mia madre». Martin si nasconde dietro la loro auto della polizia, e successivamente recupera il cellulare di Larry, che stava mandando un selfie ad Amanda prima di essere ucciso. La foto cattura anche il volto del suo assassino. Martin viene successivamente interrogato in centrale, ma non fa sapere di aver raccolto il cellulare di Larry e di avere quindi un importante indizio per trovare il colpevole. Martin si reca poi a un telefono pubblico, e quando dall'altra parte rispondono dice di cercare un certo Damian (Babs Olusanmokun) e di essere amico di Larry. L'uomo che gli ha risposto riattacca. Martin richiama chiedendo di non riattaccare, perché ha qualcosa da mostrare loro. Vediamo successivamente Martin seduto in un corridoio di un palaghiaccio. Una musica allegra e assordante entra visibilmente in contrasto con l'atmosfera tesa della scena. Il poliziotto è rigido, attento agli sguardi intimidatori di un uomo al lato opposto della stanza che lo sta evidentemente controllando. Vediamo arrivare un uomo asiatico, che viene picchiato da Celestino (Celestino Cornielle), che si scoprirà essere spalla di Damian. Dopo aver ordinato all'uomo di strisciare e schiaffeggiarsi, Celestino guarda Martin e gli fa sapere che è arrivato il suo turno. Seduto a un tavolo faccia a faccia con Damian, Martin gli fa vedere la foto sul cellulare di Larry. Damian dà il cellulare a Celestino, che dice di aver riconosciuto «il figlio di Magdalena». «Il suo nome è Jesus» dice Damian, e Martin gli chiede come fa a sapere che sono stati lui e Larry a uccidere la donna. L'uomo gli risponde dicendogli che indagherà, ma stizzito gli fa notare come sarebbe stato tutto più semplice se non avessero sparato a Magdalena. Martin si scrolla di dosso le colpe, dicendo di non essere stato lui. Damian gli fa notare che le sue parole entrano in contrasto con ciò che ha detto Larry, ovvero che lui ha sparato alla donna vedendola uscire dal retro. Martin ribadisce che è Larry ad aver mentito e Damian gli fa nuovamente notare che «avrebbe dovuto essere soltanto una rapina». Damian non gli restituisce poi il cellulare perché convinto che Martin gli abbia mentito, e allunga sul tavolo un ritaglio di giornale con il ritratto di un uomo, dicendo «per i casini che hai fatto, dovrai sdebitarti». Damian gli ordina di dire alla polizia che quest'uomo ha ucciso Larry, ma Martin si rifiuta di farlo, quindi Damian gli dice allora di ucciderlo ma il poliziotto rifiuta di nuovo l'ordine. «La causa sei tu» dice l'uomo a Martin, e la sequenza si chiude con una dissolvenza in nero.

Il primo episodio introduce Martin, segnalando allo spettatore varie linee narrative che si svilupperanno successivamente, anche se non tutto (volutamente) riceverà mai davvero una risposta. In questa prima parte apprendiamo che Martin è diviso a metà tra due lavori opposti: poliziotto e sicario (o soldato) di una gang mafiosa losangelina. Dualità espressa spesso anche dalla fotografia, che dipinge il volto di Martin spaccato a metà tra ombre e luci, e dal posizionamento

della mdp, che inquadra frequentemente Martin di lato o di tre quarti e raramente in primo piano frontale, lasciando trasparire solo una parte del suo viso rigido, perennemente serio e monoespressivo. Questa dualità viene rinforzata dal suo silenzio impenetrabile. Martin parla solo se strettamente necessario, mosso dal dovere, da ordini, da domande a cui non può non rispondere. La mancanza di espressività verbale rende ancor più misterioso il suo personaggio, insondabili il suo passato e le sue motivazioni, dato che non parla praticamente mai di sé stesso se non in rare occasioni e sempre relativamente a ciò che lo spettatore già conosce. Pur essendo il protagonista, è il personaggio di cui si sa di meno. Non menziona mai la sua famiglia o degli eventuali amici, anche se nel corso del primo episodio veniamo a conoscenza di una sua relazione sentimentale con una ragazza all'ultimo anno del liceo, Janey. Il suo silenzio tombale è però a volte interrotto da un tic nervoso, che lo porta a sputare per terra. Potrebbe essere un personale metodo comunicativo per segnalare disgusto o rabbia, dato che spesso compare in situazioni di tensione o in cui ci si aspetterebbe una sua reazione di disappunto. Martin non riesce o non può trovare parole per ciò che lo circonda, e quindi questo tic diviene l'unica soluzione per esprimersi. Compare per la prima volta in una sequenza del primo episodio. Martin e Larry fermano una ragazza in un'auto. A farla uscire dalla macchina è Larry, che devia le domande di routine riguardo alla patente e all'utilizzo recente di alcolici in una conversazione flirtante e molesta, che vira poi a una vera e propria minaccia di stupro. Quando la ragazza chiede perché non può ancora tornare in macchina e Larry la incalza con un'altra domanda («secondo lei?») Martin si gira e sputa per terra. L'uomo rimane in silenzio tutto il tempo, distanziato da Larry e dalla ragazza, osservandoli avvolto per metà nell'ombra. Pur assistendo a una grave molestia compiuta dal collega, l'uomo non reagisce, preferendo restare in disparte, limitandosi ad esprimere il suo sdegno con uno sputo. È probabile che Martin lasci fare a Larry ciò che vuole per paura che egli poi parli del loro coinvolgimento con il mondo del crimine losangelino, ma questa sequenza rivela comunque un suo lato debole, che si concede all'omertà pur di proteggere sé stesso. Debolezza che emerge anche quando scopriamo della sua relazione con Janey e le sue bugie circa questo rapporto. Nella sequenza successiva a quella del dialogo con Damian, vediamo Martin nell'auto della polizia davanti a una liceo privato. Nel retro della macchina sale una ragazza con una divisa scolastica, Janey, evidentemente studentessa di quel liceo. Janey getta la sigaretta fuori dal finestrino come ordinato da Martin e successivamente gli chiede quanto tempo hanno a disposizione, e il poliziotto risponde dicendo di avere un impegno tra due ore. Vediamo poi i due nell'appartamento di Martin. Janey gli dice di aver parlato della loro relazione al padre e Martin reagisce visibilmente innervosito, facendole notare come il padre possa denunciarlo perché la loro è una relazione tecnicamente illegale, dato che lei è ancora minorenni e lui, come si scoprirà più avanti, ha 30 anni. Come Larry, Martin ha visibilmente una profonda

vergogna per la relazione che sta portando avanti, ma allo stesso tempo non riesce a porre fine ad essa. Janey lo tranquillizza dicendo che il padre non farà la spia e lo invita a casa sua per il venerdì successivo. Quando Martin si presenta a casa di Janey, vengono rivelate le circostanze del loro primo incontro. Janey era con sua madre quando questa si buttò nel traffico, suicidandosi (anche se il padre Theo utilizza il termine “incidente”, rifiutando l’idea che la moglie possa aver compiuto un atto simile). Quando Janey chiamò la polizia, fu proprio Martin a rispondere e a raggiungere il luogo del suicidio. «Il primo ragazzo di mia figlia a 16 anni è uno sbirro trentenne che l’ha rimorchiata all’incidente della madre» sottolinea il padre di Janey, spiegando come questa non sia una «situazione ideale». Theo poi ricorda a Janey come quello del poliziotto sia un lavoro pericoloso, che potrà mettere a rischio anche la sua vita. Martin si difende subito da queste insinuazioni ribadendo che con lui Janey sarà al sicuro. Il loro primo incontro verrà raccontato anche in un altro episodio, in un contesto totalmente differente. La messa a confronto tra i due resoconti dell’accaduto getta delle ombre sulla loro relazione e soprattutto sulla genuinità dei sentimenti e delle intenzioni di Martin, che non dimostra mai davvero degli atteggiamenti abusivi nei confronti di Janey, e sembra consapevole della scorrettezza morale della loro situazione. La vergogna provata però sembra insinuarsi in un non detto che emerge solo quando Martin è costretto a vestire i panni di un alter ego, Kevin. Nel quinto episodio, Martin si presenta come Kevin a due fratelli, Stevie (James Urbaniak) e Rob (Brad Hunt), pornografi che lavorano nel New Mexico. Damian incarica Martin di ucciderli, dopo la richiesta di quest’ultimo di assegnarli per il nuovo omicidio «la gente peggiore che hai». Conversando con i fratelli, Martin/Kevin finisce per parlare della propria relazione, non rivelando il nome di Janey ma facendo sapere ai due che lei ha 16 anni e che la prima volta che si sono conosciuti l’ha vista sul ciglio della strada, mentre piangeva, con indosso la divisa scolastica. «Mi ha eccitato molto» prosegue, raccontando come abbiano avuto il primo rapporto sessuale la notte stessa. Non è dato sapere concretamente se quello che sta raccontando nei panni di Kevin sia del tutto la verità o una ricostruzione parzialmente fittizia, atta a sottolineare il suo essere perverso, per entrare nelle simpatie dei due fratelli. Potrebbe essere però una verità inconscia repressa, la consapevolezza di avere una perversione che diviene fonte di angoscia e profondo senso di colpa, in grado di sorgere solo quando è costretto a dissociarsi dal suo Io per fingere di essere Altro. Martin, in questa conversazione, rivela anche un altro dettaglio interessante che però non verrà mai approfondito, ma apre la strada a possibili spiegazioni riguardo alla sua personalità e alle sue azioni, ricollegandosi alla rivelazione fatta sul primo incontro con Janey. Uno dei due fratelli gli domanda se è bisessuale, e Martin risponde «credo di no». L’altro lo incalza nuovamente chiedendogli se abbia mai avuto un rapporto sessuale con un uomo, e Martin risponde di sì, specificando poi che è avvenuto quando era alle medie. Durante la miniserie Martin

non è mai coinvolto sentimentalmente o sessualmente con degli uomini, e a malapena mostra coinvolgimento emotivo o erotico con Janey o con le donne in generale, palesando sempre un'attitudine rigida e nervosa nei confronti dell'affettività e della sessualità. Sembrerebbe lecito pensare che quel rapporto sessuale con un uomo fosse uno stupro, avvenuto addirittura quando era poco più che un bambino. Il trauma subito potrebbe spiegare il suo mutismo, la sua incapacità di aprirsi emotivamente e di comunicare, ma soprattutto il perché ora stia intrattenendo una relazione con una ragazza (troppo) più giovane di lui. Ha forse avuto un'esperienza anche lui di un uomo adulto pedofilo, eccitato alla vista di un ragazzino solo e in lacrime? È questo che gli ha impedito di sviluppare una sessualità matura e sana, che gli permetta di confrontarsi con una donna adulta, costringendolo a relazionarsi con una ragazza adolescente (come lui all'epoca dell'accaduto)? È per questo che cerca attivamente il pericolo lavorando come sicario e poliziotto? Martin è forse mosso da un desiderio di autodistruzione generato da quel trauma? Forse l'animo di Martin è stato così consumato dal dolore di questo accaduto che ormai non riesce a provare più nulla, nemmeno quando sparge il sangue delle sue vittime, come rivela a Viggo nel terzo episodio. E un'anima che riesce a percepire solo un profondo vuoto dentro di sé non potrà che vagare cieca senza meta e senza piani per il futuro, ricercando inconsciamente il proprio annientamento, perché non ha nulla per cui vivere. Sempre mentre veste i panni di Kevin, Martin si lascia andare a sconfortanti affermazioni nichilistiche che sembrano confermare questa teoria, e che richiamano inevitabilmente quelle udibili alla radio nell'auto di Viggo durante il terzo episodio, delle quali lui sembra essere assiduo ascoltatore. «Tanto che importa il mio futuro? Crolla tutto intorno, la società si sgretola», dice Martin a uno dei fratelli. Potrebbe essere un discorso improvvisato parte del suo "personaggio", ma è più probabile che Martin creda davvero alle stesse cose in cui crede Viggo, ed è proprio per questo che chiede a Damian di uccidere i peggiori uomini a disposizione, in questo caso due pornografi che, a detta di Damian e come confermato dalla prima sequenza del quinto episodio, riprendono e vendono vere scene di stupro. Martin fa questa richiesta a Damian dopo aver scoperto che l'uomo gli ha ordinato di uccidere un coreano (l'uomo picchiato da Celestino nel primo episodio) per un debito di ottomila dollari. Martin si rifiuta di uccidere persone per futili motivi, e vuole mirare ai veri criminali violenti, rifiutando addirittura di essere pagato. Di fronte alla sua personale visione apocalittica del mondo, Martin vuole forse compiere un atto ai propri occhi eroico, eliminando i responsabili del crollo morale di questa società. È possibile però avanzare un'altra ipotesi più nichilista, ovvero che Martin voglia semplicemente sfruttare il caos sociale e morale per soddisfare i suoi desideri violenti, mossi da un carattere con tendenze sociopatiche. Forse per questo sceglie di lavorare come sicario per una gang criminale, consapevole che le vittime saranno spesso criminali a loro volta e che quindi rischierà di meno l'interessamento delle forze

dell'ordine. E forse anche per questo intrattiene una relazione illecita con Janey, credendo in fondo che non verrà mai davvero scoperto o anche se succederà, la gente non lo reputerà eccessivamente immorale.

Dopo la conversazione con il padre di Janey, Martin si sofferma a osservare un quadro nella casa, che ritrae una donna nuda con la testa e le zampe da leopardo, mentre afferra un serpente decapitato e un cactus (*immagine 13*). Indossa un mantello con motivi geometrici che ricordano l'arte tradizionale mesoamericana. In generale, l'ambientazione desertica del quadro, assieme ai due elementi tenuti tra le zampe, richiamano esplicitamente il territorio messicano in cui si svilupperà l'altra storyline principale. Il Messico viene richiamato già dalla prima inquadratura del primo episodio, in cui la mdp esegue un panning che mostra il murales di un deserto con dei cactus (*immagine 11*). Il quadro che sta osservando Martin potrebbe essere segno di un presagio, un'anticipazione, dato che il poliziotto morirà decapitato, come il serpente, proprio in Messico. Mentre Martin osserva il quadro, Theo si avvicina e gli chiede «quanto credi che valga?». «Questo quaggiù vale più di quanto farai in una vita» continua indicando un altro quadro, per poi mostrargli un telefono d'oro massiccio. Theo non prova in nessun modo a nascondere la sua ostentazione materialista, il suo narcisismo, che nel corso della miniserie si rivelerà sempre più inquietante. L'uomo non si preoccupa di chiedere a Martin cosa ne pensi del quadro a livello estetico, o quali possano essere i suoi significati simbolici, perché il suo approccio a tutto ciò che lo circonda, comprese le persone, si fonda sulla mercificazione e oggettivazione (nel caso delle persone, compresa sua figlia Janey). Nella sequenza successiva assistiamo a un dialogo surreale tra Martin e Theo in camera di Janey, mentre lei non è presente (anche se di fatto si potrebbe parlare di un monologo di Theo, dato che Martin non dice quasi nulla). Mentre Martin è intento a guardare il peluche di un gorilla, Theo afferra una tigre di peluche e inizia a ringhiare. «Perché non ti siedi, tigre?» gli chiede. Martin fa come chiesto e l'uomo gli allunga il peluche. Theo prende poi un'altra tigre e continua a ringhiare, coprendosi il volto col peluche. L'uomo gli dice poi di essere un «tipo molto creativo», e di avere «tante idee che mi frullano in testa». Theo annuncia successivamente a Martin di avere avuto un'idea “geniale” da applicare su di lui. L'uomo rivela quale sia il suo lavoro, ovvero gestore di un fondo multimiliardario, e non coinvolto nel mondo dello spettacolo come gli aveva detto Janey. «Non facciamo altro che comprare e vendere roba» afferma. Il suo lavoro viene evidentemente traslato nella sua vita quotidiana e nei suoi rapporti interpersonali, dato che successivamente dice a Martin «così pensavo di comprare te». Martin è evidentemente perplesso ma continua a non dire nulla, e Theo specifica che vuole comprare «i diritti sulla sua vita da poliziotto». Martin risponde «non credo che mi sia permesso», e Theo gli rinfaccia che nemmeno avere relazioni con minorenni è permesso, ma ciò non lo ha comunque fermato. Theo continua

definendolo un bel ragazzo americano dal «sangue bollente» (non a caso, nella sequenza svoltasi prima nel suo appartamento, una lunga inquadratura lo ha ritratto a petto nudo davanti a una bandiera americana appesa a un muro). «Fa la tigre, Martin» gli ordina Theo, verso la fine della conversazione. Cosa intendesse davvero acquistare Theo non viene del tutto chiarito almeno fino al settimo episodio. Theo si avvicina a Martin come fosse uno dei tanti oggetti abituato a comprare e vendere. La quantità di denaro posseduto e il conseguente narcisismo gli conferiscono la convinzione di avere potere e controllo su qualsiasi cosa, anche le persone. Theo proietta su Martin quelle che potrebbero essere le convinzioni iniziali dello spettatore, ovvero che il protagonista poliziotto possa rappresentare il classico eroe americano. Martin corrisponde a diversi canoni costruiti dal cinema americano d'azione: è bello, alto, dal fisico scolpito, bianco, etero. Sembrerebbe a primo impatto seguire le orme dell'eroismo di Driver, ma è chiaro fin da subito che il suo personaggio nasconde lati oscuri che ribaltano se non annullano completamente lo stereotipo classicamente inteso di eroe. Ne mantiene l'apparenza estetica ma il suo comportamento e le sue azioni sono fin troppo ambigue, avvicinandolo alla figura di un antieroe, che però non assume mai pienamente. Gli ideali di Martin non vengono mai del tutto chiariti. «Ho ucciso una donna l'altra sera» dice a Viggo nel terzo episodio, quando gli rivela di aver scoperto che è lui l'assassino di Zack Thomas, il pedofilo ucciso nella sua roulotte. «E dopo, ho girato per casa sua e ho guardato i suoi figli», continua, «non ho provato niente». Martin uccide sotto ordine di Damian senza rimorsi e senza emozioni, mosso da un probabile impulso atavico autodistruttivo. Martin ha sete di emozioni che non riesce (o non può provare), e le ricerca disperatamente nella violenza. Probabilmente non ha fame di giustizia ma di distruzione, anche se allo stesso tempo però serve il potere ordinario, le forze dell'ordine. La sua nemesi Jesus è forse il vero antieroe della narrazione, dato che la sua dedizione alla distruzione, alla violenza e alla criminalità sono assolute, quasi religiose, senza nessun margine di ambiguità.

A mettere in discussione lo status di eroe di Martin, secondariamente, è anche la linea narrativa che si sviluppa circa il suo rapporto con Janey e Theo. Martin non riesce a mantenere le promesse fatte nel primo episodio, e Janey non verrà protetta, finendo vittima delle manipolazioni del padre e del cartello messicano di Jesus.

Nel quarto episodio, Janey e suo padre parlano del futuro universitario della ragazza. Theo le mostra che è arrivata la lettera di accettazione da parte dell'università di Harvard, e Janey gli dice che non sa ancora che indirizzo prendere al college. «Non smetterò mai di proteggerti Janey» le dice, «solo perché sei una ragazza grande non vuol dire che questo cambierà». «Vieni a lavorare per me» le dice, dopo averle ricordato come, appena nata, abbia guardato negli occhi lui prima ancora di sua madre. Theo è convinto che andare al college per lei sia solo una perdita di tempo, e la invita

a divenire sua partner lavorativa, sottolineando la perfetta combinazione tra la sua creatività e i milioni di dollari da lui posseduti. Il dialogo si conclude con un appassionato e improvviso abbraccio di Janey. Quella che potrebbe sembrare una genuina e tenera conversazione tra padre e figlia, nel corso degli episodi, si rivela una sottile tattica manipolatoria. Il suicidio della madre di Janey pone fin da subito in discussione la situazione familiare della ragazza, che è ancora visibilmente scossa dall'accaduto. Non è improbabile avanzare l'ipotesi che la donna si sia suicidata perché vittima di abusi da parte del marito, e a conoscenza degli abusi a danno della figlia, più o meno sottintesi. Nel terzo episodio Janey si reca a una mostra dei quadri della madre organizzata dal padre. Durante il discorso di presentazione, Theo rivela la sua fiducia nel fatto che questa installazione, che si sposterà periodicamente anche in Europa, sarà un successo. La mdp si sofferma sul volto di Janey, apparentemente impenetrabile, ma da cui sembra trasparire uno sdegno represso, incapace di comprendere come sia possibile che il padre riesca a lucrare sulla morte della moglie, senza mai dare davvero segni di tristezza per il lutto. Theo ancora una volta rivela come i suoi rapporti affettivi siano basati su una totale mercificazione, forse perché ancora più incapace di Martin di provare emozioni. È quindi plausibile che veda anche la figlia e la sua creatività come una probabile fonte di guadagno futuro, e per questo le chiede di andare a lavorare con lui. Ma non sono solo i soldi a motivare questa richiesta. Legarsi al padre lavorativamente ed economicamente significherebbe per Janey rimanere strettamente dipendente da lui, soprattutto considerando che non frequenterà il college. In apparenza non sembrerebbe nulla di grave, almeno fino a quando i pensieri più profondi di Theo non vengono a galla nel settimo episodio, durante e dopo la festa del diciottesimo compleanno di Janey. Davanti a tutti gli invitati, Theo inizia a sottolineare la bellezza della figlia con commenti fuori luogo, definendola «roba bollente». Non si fa remore a oggettivarla, evidenziando come abbia «il corpo pazzesco di sua madre». «Ma il cervello?» continua, «è tutta roba mia». «Tutta roba mia» ripete in seguito, non nascondendo un sentimento di possesso già emerso in precedenza, ora più chiaro che mai. Janey appare fortemente in imbarazzo, ma non fa nulla per fermare o mettere in discussione il padre.

Martin quella notte rimane a dormire da Janey e il mattino successivo, quando lei è già andata a scuola, viene svegliato dal ringhio di Theo, che lo saluta con «Buongiorno, mia tigre», rimarcando ancora il suo atteggiamento possessivo. «Ho una cosa da mostrarti» dice poi l'uomo. Theo accompagna Martin in una sala con un proiettore, e gli mostra un filmato che mette in scena una sequenza molto simile a quella vista nel primo episodio, quando Larry molesta la ragazza fermata per il controllo della patente. È probabile che Theo sappia qualcosa di ciò che è avvenuto quando Martin e Larry erano partner di lavoro, ed è questo a cui si riferiva parlando di “diritti sulla vita da poliziotto” del protagonista. «Non sai riconoscere la vera arte» gli dice Theo dopo che Martin fa

sapere la sua su ciò che sta vedendo, definendolo solo «non male». «Non sapevi che veniva a lavorare per me vero?» chiede Theo a Martin. Il filmato continua a scorrere ma ne sentiamo solo l'audio, ed è chiaro che la scena di molestia iniziale si sta evolvendo in un vero e proprio stupro. Non essendo mostrato, si potrebbe ipotizzare che il filmato sia pornografico, e che quindi Theo sia coinvolto nella stessa industria di cui facevano parte i due fratelli uccisi poco tempo prima da Martin. Theo continua a parlare, facendogli sapere di aver osservato lui e Janey fare sesso la notte prima. «Dimmi tigre, che ne pensi della mia Janey da uomo a uomo, è da 10 vero?» chiede l'uomo. «Dico sempre che se non fosse mia figlia» continua, e inizia a masturbarsi davanti a Martin. Successivamente, dice di essersi sentito geloso di Martin quando lo ha guardato fare sesso con la figlia e gli chiede «che è successo nella tua patetica vita?», curioso di sapere cosa lo abbia portato ad avere una relazione con una ragazza così giovane, rischiando tutto. «Fammi dare una sbirciatina all'uomo che sei davvero» aggiunge alla fine. Per la prima volta, Martin sembra mostrare qualcosa di diverso dalla solita marmorea impassibilità. Sul suo volto si dipinge un'espressione sorpresa e sdegnata. Martin si alza e colpisce Theo alla testa con il dorso della pistola, per poi spezzargli il collo con la cintura. La mdp ci mostra Martin stagiato contro il telo bianco del proiettore. In una dimensione vuota, che ricorda quella di Jesse durante il suo primo shooting professionale in *The Neon Demon*, Martin per la prima volta mostra una perdita di controllo, cedendo all'istinto. Non è chiaro cosa esattamente muova Martin a compiere questo gesto, dato che nemmeno lui saprà dirlo quando Viggo glielo chiederà poco dopo. Segni di instabilità in Martin erano comparsi poco prima durante la festa, quando la mdp si avvicina a lui, mostrandolo isolato rispetto a tutti gli altri invitati. Dopo aver preso e posato un coltello, evidentemente a disagio e stressato, la mente di Martin è percossa da violente e rapide immagini: una gola tagliata, dei cadaveri coperti da un lenzuolo, un volto insanguinato avvolto da un sacchetto di plastica. Queste immagini sono accompagnate dalla canzone diegetica *Homicide* dei 999, il cui testo richiama gli elementi narrativi. Le emozioni mai avvertite da Martin forse stanno venendo a galla all'improvviso, e probabilmente ciò lo porta ad uccidere il padre della sua ragazza in un impeto d'ira. Il poliziotto, sempre rigido e pronto all'attacco improvviso, come lo "scorpione" Driver, si concede a un atto irrazionale e non pianificato come fa il protagonista di *Drive* durante la sequenza nell'ascensore. Martin potrebbe essere stato mosso dalla rabbia generata dal sapere a cosa Janey ha dovuto subire dal padre, mai mostrato esplicitamente ma chiaro dalle parole dell'uomo, che non prova alcuna vergogna ad avere fantasie sessuali sulla figlia. Inoltre, Theo potrebbe ricordare a Martin l'uomo che lo molestò quando era ancora poco più che bambino. Dopo averlo ucciso, Martin chiede a Viggo di aiutarlo a disfarsi del corpo. Mentre sono in macchina, Martin chiede all'amico di accostare e vomita sul lato

della strada. Ora più fragile di quanto non sia mai apparso prima, Martin deve fare i conti con un emergente senso di colpa e con una barriera emotiva apparentemente infranta.

Tornata a casa da scuola, Janey è con una sua amica, Carrie (Victoria Park). Le racconta che quella mattina ha visto Martin coperto di sangue, per via di una ferita che non si rimargina (che si procura alla fine del quinto episodio). «Mi ha eccitata» confessa Janey all'amica, rivelando una sessualità disturbata, stimolata dalla violenza, probabilmente a causa degli abusi subiti. «Cos'hai che non va?» le chiede l'amica, aggiungendo poi «finirai con qualcuno come tuo padre». Già in precedenza, nel sesto episodio, Janey ha mostrato alcuni tratti del padre, che l'ha abituata fin da giovane a sessualizzare sé stessa e le altre donne, commentando in modo inappropriato il fisico di Yaritzza alla festa. Dopo aver denunciato alla polizia la scomparsa del padre all'inizio dell'ottavo episodio, Janey va con Martin sulla spiaggia. Janey ricorda con nostalgia un viaggio in Montana con la madre quando era bambina. Fa sapere a Martin che per il periodo di quella vacanza avevano vissuto solo loro due in una «casetta circondata dai fiori». Stagliati contro il mare e il cielo, la coppia sta vivendo inconsapevolmente uno dei suoi ultimi momenti sereni, poiché poco più lontano ad aspettarli vi sono Jaime e Alfonso (Manuel Uriza), due soldati del cartello di Jesus. I due uomini si avvicinano a Martin e Janey. Tramortiscono il primo e sparano alla seconda, che prima di morire sussurra «mamma». Martin non riesce a proteggere Janey come promesso a Theo, e la ragazza muore chiamando la figura materna, l'unica con cui probabilmente aveva un rapporto sano e l'unica in grado forse di proteggerla dagli abusi del padre. La ragazza muore invocando la madre, rivelando una ferita emotiva che non verrà mai rimarginata, mentre Martin è condannato a non poter vivere quelle emozioni che forse ora sta iniziando davvero a provare, poiché verrà rapito dagli uomini di Jesus, torturato con delle frustate per tre giorni e infine decapitato. Durante le torture, Martin sembra essere tornato l'uomo conosciuto nei primi episodi. Legato a petto nudo a una colonna di legno, non concede al vendicativo Jesus la minima soddisfazione, rimanendo impassibile tutto il tempo, trattenendo i gemiti di dolore. Martin sa che sta andando incontro alla morte per aver ucciso Magdalena, ma affronta e accetta il suo destino stoicamente, avvicinandosi per la prima volta all'eroismo classicamente inteso.

7.1.3. Diana e Viggo: profeti dell'Apocalisse?

Martin potrebbe essere una vittima sacrificale propiziatoria, atta ad aprire le porte a una nuova era, che viene evocata nel decimo e ultimo episodio. Era che potrebbe vedere protagonista un'alleanza tra Diana e Yaritzza, due figure ai lati opposti di uno spettro, ma entrambe a loro modo dedite alla lotta contro il Male. Un Male che trova espressione concreta nella violenza quotidiana compiuta a danni dei più deboli, e non una concezione astratta.

Le due donne, assieme a Viggo, sembrano incarnare lo stesso ruolo purificatore e punitivo di Chang in *Solo Dio perdona*. A conferma della presenza di un forte legame con il film, in *Too Old to Die Young* ritorna una dinamica sottolineata da Vicari in *Solo Dio perdona*, ovvero l'omicidio su commissione, il cui ordine passa di mano in mano ai gradi più bassi della rete criminale, rendendo poi impossibile l'identificazione precisa di un colpevole. È un inquinamento morale, in cui gli appartenenti più poveri di una minoranza etnica (in questo caso gli ispanici) vengono sfruttati dai membri di più alto grado dei cartelli per svolgere i lavori più sporchi e scomodi. È questo ciò che accade quando Jesus ordina l'omicidio di Damian nel sesto episodio, dopo che viene a sapere che le gang dell'uomo hanno occupato il territorio di Los Angeles appartenente in precedenza al suo cartello. Jesus affida il compito ad Alfonso, che lo delega poi a Devante (Jimmy Gonzales). Successivamente Devante propone l'esecuzione a Jaime, offrendogli metà del denaro che gli era stato promesso da Alfonso. Infine Jaime si reca da un ragazzo tossicodipendente, soprannominato Gameboy (Scotty Tovar). Il ragazzo si reca in moto davanti al quartier generale della ganga di Damian, vicino al palaghiaccio. Spara però alla persona sbagliata, ovvero Celestino, e viene ucciso mentre cerca di scappare. Alfonso, per aver fallito il compito assegnatogli, verrà poi umiliato da Jesus, che nel sesto episodio lo costringerà a inginocchiarsi e tagliare come un mulo davanti a lui, mentre Yaritza gli punta addosso una pistola carica.

Mentre Yaritza partecipa in prima persona all'eliminazione di chi considera parte integrante del Male da estirpare, Diana si dedica alla lotta contro la violenza rimanendo nell'ombra, muovendo le fila in secondo piano, aiutata dal suo compagno Viggo. La coppia viene presentata per la prima volta nel terzo episodio. Nella prima sequenza vediamo Viggo specchiarsi e inserire il suo occhio di vetro nella cavità oculare. Nel quarto episodio, racconterà a Martin di aver perso l'occhio durante un incidente quando faceva ancora parte dell'FBI. «Sono morto per 3 minuti» racconta l'uomo circa l'incidente avvenuto. «Ma poi quando ho fatto ritorno alla vita mi era tutto chiaro, come se avessi ricevuto un regalo». «Per questo mi hai trovato», dice poco prima a Martin, «perché adesso anche tu riesci a vedere». Le circostanze dell'incidente non verranno mai chiarite, e Viggo non racconterà mai esattamente cosa abbia visto o provato dopo essere tornato in vita. L'uomo potrebbe aver vissuto un'esperienza "premorte" illuminante, aver avuto un contatto con un'entità divina o comunque Altro rispetto al mondo conosciuto. Viggo non lo racconterà mai nei dettagli e non tornerà più sull'argomento con Martin, ma una particolare sequenza dell'ottavo episodio sembra suggerire la possibilità che nell'universo di *Too Old to Die Young* esistano davvero delle creature non umane, appartenenti a una dimensione superiore o alternativa. Dopo che Martin viene decapitato, sentiamo dei rumori stridenti e distorti e vediamo una creatura dall'aspetto umano aprire gli occhi monocromatici, senza pupilla, iride o cornea. È illuminata da luci blu e rosse e una bianca

a intermittenza, appartenente a uno spazio (e forse tempo) altrove, affiancata da altre creature simili a lei. In un montaggio alternato, vediamo queste creature e la mdp avvicinarsi sempre di più a Yaritza, che mostra un ghigno. Non sappiamo se Yaritza è in grado di vedere o comunicare con queste creature perché non ne parlerà mai, ma lo è di sicuro Diana, che all'inizio del nono episodio si sveglia con gli stessi occhi monocromatici delle creature. «Gli esseri mi hanno dato una visione ieri notte», dice Diana alla cartomante messicana da cui si reca dopo aver notato i suoi occhi allo specchio. «Esplosioni di violenza, morte» sono le cose che Diana dice di aver visto, questa volta però con al centro una donna misteriosa che si rivelerà essere Yaritza. All'inizio del decimo episodio, vediamo Diana guardare un video in cui un uomo racconta di un incontro ravvicinato con degli alieni vissuto da una donna. «Se solo la razza umana potesse andare d'accordo con questi esseri di un altro pianeta, allora pace, amore e felicità si diffonderebbero in tutto il mondo civilizzato», è il messaggio che questa donna riceve telepaticamente da questa forza aliena che incontra. Diana è probabilmente in contatto con questi esseri alieni, così come Viggo. La coppia molto probabilmente agisce seguendo anche le loro indicazioni, e diverse volte vengono mostrati mentre discutono nuovi piani d'azione in un particolare luogo d'incontro, dove la mdp li inquadra stagliati contro un orizzonte diviso a metà tra il cielo e l'acqua di una piscina, creando l'illusione che si trovino effettivamente in un'altra dimensione. Martin non viene mai mostrato come consapevole della loro esistenza o attivamente comunicante con loro, ma è sicuramente oggetto della loro attenzione, dato che è proprio la sua morte a scatenare il risveglio di una di queste creature e la conseguente visione trasmessa a Diana. Un altro dettaglio che conferma questa teoria sono le parole di Diana, che nel quarto episodio, mentre parla con Viggo, lo definisce «uno di noi». Come si evince in questo dialogo, Viggo e Diana progettano di inserire Martin nel loro percorso purificatore. «Un nuovo tipo di distruzione» è come Diana definisce Martin, «uno sterminio violento ma nell'ambito della creazione». La donna però poi sottolinea come dovranno tenere d'occhio la sua "fame", che lo porterà appunto alla morte dopo aver compiuto l'unico omicidio non pianificato. All'inizio del settimo episodio, un dialogo tra Martin e Diana sembra addirittura suggerire che la donna stia pianificando di addestrare Martin come successore di Viggo, dato che l'uomo, come ammesso da Diana, sta morendo (lo vediamo spesso andare in ospedale per delle dialisi). A Martin non spetterà però questo destino, forse anche perché Diana è consapevole del suo segreto (la relazione illegale con Janey) e quindi del fatto che abbia mentito al suo test morale all'inizio del settimo episodio, quando Martin risponde negativamente a una domanda di Diana, che gli chiede se cederebbe di fronte alla attenzioni di una adolescente attratta da lui.

Al contrario di Martin, Viggo si dimostra più coerente nei confronti dei suoi ideali e non vi sono sostanzialmente ambiguità nella sua personalità e nelle sue azioni. Nel terzo episodio, mentre è in

macchina, sta ascoltando una voce alla radio, che profetizza un futuro prossimo in cui le persone verranno mandate in campi di concentramento, in cui i diritti umani non esisteranno più, in cui i soldi posseduti dalle persone non avranno più valore. «Viviamo in un'epoca di disumanizzazione», continua l'uomo, che spiega come la popolazione sia manipolata dalle pubblicità e dalle false promesse dei politici, incapace di ragionare in modo indipendente. Simile è il monologo che Viggo pronuncia durante il quarto episodio davanti a Martin, mentre sono sulle colline di Los Angeles di notte, osservando dall'alto le luci delle strade. Durante il suo monologo, Viggo parla di come l'uomo abbia piegato la natura a sua volontà, «ma più la società si perfeziona, più perdiamo la ragione». Viggo sostiene che l'umanità si sia evoluta dalla brutalità, dalla violenza, che col tempo è stata abbandonata sempre di più, senza scomparire mai completamente, giacendo dormiente accanto all'uomo. Viggo sostiene che nel frattempo l'uomo è divenuto schiavo di un sistema innaturale creato da lui stesso. «Adesso tutto cade a pezzi. Le nostre città saranno spazzate via dalle maree, sepolte nella sabbia, rase al suolo», dichiara nichilisticamente l'uomo. «Per questo mi hai trovato, perché adesso anche tu riesci a vedere», dice rivolto a Martin. «Quando il mondo va in pezzi, qualcuno deve farsi avanti, e proteggere l'innocenza». Monito che Viggo rispetterà fino alla fine, concludendo coerentemente il suo percorso nella serie. Nella sua prima scena Viggo viene presentato allo spettatore mentre uccide un pedofilo, mentre nell'ultima scena di cui è protagonista compirà un atto simile, mentre si reca con un fucile in un parcheggio di roulotte abusivo nel nono episodio. Due sequenze precedenti preparano alla grottesca esplosione di violenza di questa scena. La prima, vede Viggo seduto in casa sua accanto alla madre malata di demenza senile. «Perché mettiamo delle leggi sui noi stessi per negare ciò che Dio ha messo dentro di noi?», dice una voce fuori campo senza volto e senza corpo, probabilmente avvertita da Viggo. «La violenza che sento nella mia anima non è stata messa da Dio?», domanda la voce misteriosa, sottolineando come sia naturale provare odio per i propri nemici. «Non amare i tuoi nemici, la volontà di Dio è che tu li castighi con la violenza», continua. «L'autoconservazione è la legge più alta di tutte», conclude. Viggo estrae poi il suo occhio finto, che viene ingoiato dalla madre. Scena che richiama direttamente la sequenza di *The Neon Demon* in cui Sarah ingoia l'occhio di Jesse, seppur con significati simbolici rovesciati. Come apprendiamo poi, l'ingoio dell'occhio è avvenuto solo metaforicamente, dato che vediamo Viggo con il suo occhio finto osservare la madre appena morta sul letto. L'uomo si rimuove l'occhio e lo dà alla madre dopo aver sentito la voce, rinunciando a un elemento artificiale del suo essere. Viggo abbraccia completamente la sua natura, senza dover negare o reprimere nulla come fa Sarah, che si rifiuta di riconoscere la violenza che la circonda. La sera stessa, Viggo si reca da Diana dicendole che “vuole andare a caccia”. La donna gli indica un parcheggio di roulotte abusivo divenuto una piccola città senza legge, piena di stupratori e pedofili,

sottolineando però come sia pericolosa. Viggo propone di portare Martin con sé, ma Diana gli fa sapere che è morto. Al campo di roulotte assistiamo a una sequenza surreale. Viggo carica il fucile e inizia a sparare, e in montaggio alternato vediamo delle roulotte e degli edifici esplodere. Oltre a ciò, vengono mostrate diverse persone, probabilmente abitanti del campo di roulotte, colpite dai proiettili o spettatrici inerti di quello spettacolo violento. Queste figure sembrano essere posizionate in una dimensione alternativa, stagliate contro uno sfondo nero. Tra esse vediamo un uomo vestito da Babbo Natale, tre uomini nudi, un ragazzo col viso coperto, con indosso una canottiera con la bandiera americana e con in mano un fucile, due uomini con la testa di un cervo imbalsamata, una coppia di sposi vicino a un barbecue. Sullo sfondo del deserto vediamo poi due manichini vestiti da cowboy esplodere. Volano in aria proiettili e orsetti di peluche, il libro della Bibbia, una statuina della Madonna, banconote e una bandiera nazista (*immagine 14*). Tutti oggetti e icone simboli della cultura consumistica, in particolare americana, tranne la bandiera nazista, che qui ritorna per la terza e ultima volta. Compare per la prima volta nel quinto episodio, quando Martin insegue di nascosto i due fratelli pornografi. I due si fermano in un edificio in cui si sta tenendo un incontro segreto tra simpatizzanti nazisti, il cui leader parla di come le élite al potere siano infettate dalla degenerazione. Compare per la seconda volta nell'ottavo episodio, quando Yarityza si reca a un motel usato come bordello dal cartello di Jesus. Qui uccide alcuni uomini e libera delle donne. Dentro una stanza, si può vedere una bandiera nazista appesa a un muro. «La distruzione dell'*American way of life* da parte della sua stessa amministrazione [...] inevitabilmente ci appassiona. È un periodo davvero emozionante nella nostra storia. Dai terremoti nascono le opportunità. Abbiamo bisogno di essere spinti fuori dalla nostra zona di comfort, la nostra noncuranza e, per molti di noi in Occidente, una vita troppo comoda».⁷⁰² Questa affermazione di Refn sembra trovare massima espressione in *Too Old to Die Young*, culminando nella sequenza della sparatoria di Viggo. L'utilizzo provocatorio della bandiera nazista da parte di Refn, più che a un gruppo politico reazionario (ai cui membri è concessa solo una breve sequenza in un singolo episodio) sembra rimandare al generale sentimento di insofferenza, odio e sfiducia che serpeggia nelle pieghe della narrazione e tra i personaggi. La bandiera nazista sembra fungere da monito, avvertimento nei confronti di un futuro oscuro, probabilmente ancor più prossimo di quanto i protagonisti non si rendano conto. Da una parte, con Martin, Diana e Viggo abbiamo un gruppo di risoluti giustizieri disposti a tutto per proteggere un'astratta concezione di innocenza e purezza messe in pericolo dalla degenerazione. La scrittura di Refn non biasima questi personaggi dipingendoli come ipocriti moralisti, dato che loro per primi sono perfettamente consapevoli dei loro istinti violenti, della brutalità primordiale incancellabile dell'uomo. Tentano però di incanalarla in un progetto più produttivo, o meglio, utilizzando le

702 Marco Triolo, *Nicolas Winding Refn su Donald Trump, "Una bomba a mano di follia"*, in <https://www.film.it/>

parole di Diana, in una “distruzione nell’ambito della creazione”. L’immoralità che li circonda è reale (come dimostrano i personaggi di Theo e dei fratelli pornografi, che drogano un ragazzo prima di filmarne lo stupro), e non una loro proiezione. Quanto sia costruttivo però combatterla con la stessa violenza che essa causa è messo in discussione in modo sottile da Refn. Non a caso, il regista si è detto più volte interessato a raccontare storie circa le conseguenze delle azioni, e su come un atto violento possa portare ciclicamente ad altri atti ancora più violenti. Ad ogni azione del gruppo di giustizieri losangelini in *Too Old to Die Young* ne corrisponde una uguale ma opposta del cartello messicano. Ogni criminale ucciso da Martin non lo ha portato che su un percorso di distruzione, che si è riversato su lui stesso portandogli via l’unica persona con cui era riuscito a costruire un legame affettivo. I tre giorni di tortura per mano di Jesus sono forse la punizione definitiva di Martin per tutta la sofferenza che ha causato. Nel terzo episodio, Martin uccide una donna, lasciando orfani due bambini. Per colpa di Martin rimane orfana anche la figlia di Damian, che verrà ucciso da Jesus per avere informazioni su dove si trovi Martin. Orfani che probabilmente vorranno cercare vendetta nel futuro, generando nuove spirali di violenza. L’omicidio (seppur apparentemente involontario) del capo di un cartello, Magdalena, sarà la causa scatenante di tutte le vicende di *Too Old to Die Young*. Poco importa che a essere uccisa sia stata una donna artefice di innumerevoli violenze, a partire dalla relazione incestuosa con il figlio, la violenza purificatrice non conoscerà mai un atto finale, ma causerà sempre una risposta opposta. «La strada verso un inferno fascista genocida è lastricata di buone intenzioni e di sangue»,⁷⁰³ scrive Sean T. Collins nella sua recensione del nono episodio di *Too Old to Die Young*. Qui non esiste una figura superiore in grado di riportare un equilibrio, seppur temporaneo, come Chang in *Solo Dio perdona*. La violenza commessa con “buone intenzioni” apre solo la strada a una distopia totalitaria, presagita dalla presenza quasi subliminale della bandiera nazista. Martin, Diana e Viggo non sono dei nazisti propriamente intesi, dato che la loro ricerca della purezza non ha nulla a che fare con questioni etniche. Il loro atteggiamento nichilista e la loro sfiducia nei confronti del futuro, che trova sfogo nel radere al suolo tutto ciò che identificano come un pericolo per i deboli e gli innocenti, apre però le porte alla vera forza infernale distruttiva del film, ovvero Jesus e il suo cartello, alimentandola come benzina sul fuoco. La bandiera nazista potrebbe evocare la sua ascesa al potere, che al contrario delle controparti losangeline, ha in serbo un vero genocidio etnico. Dopo aver richiesto ai suoi soldati di commettere più torture, omicidi e stupri nei confronti dei loro nemici, Jesus parla di «caccia aperta a ebrei e arabi». «È ora di uccidere tutti» continua, rimproverando i suoi sottoposti di aver assorbito fin troppo l’atteggiamento e le ambizioni statunitensi, ammorbidendosi nei confronti della violenza. «Eravamo qui da prima di loro» dice riferendosi ai messicani rispetto ai bianchi

703 Sean T. Collins, ‘*Too Old to Die Young*’ Episode 9 Recap: A Fantasy of Violence, in <https://decider.com>

americani, «e sarò qui quando l'America sarà un cumulo di rovine». Jesus conclude il suo monologo predicendo un futuro in cui il suo cartello diverrà molto ricco e lui regnerà. Nel decimo episodio, il monologo di Diana relativo a una visione prevede un futuro simile, in cui la violenza e la degenerazione domineranno incontrastate. Un barlume di speranza sembra aprirsi nella sequenza finale dell'episodio, in cui Yaritza uccide alcuni soldati del cartello di Jesus, rivelando a Jaime la sua intenzione di distruggere il male nel mondo. Sembrerebbe però eccessivamente ottimista presagire una possibile alleanza tra Diana e Yaritza, anche se la prima ha avuto un sentore positivo della seconda nella visione trasmessa dagli esseri alieni. Come potrebbe reagire Diana scoprendo che Yaritza è la moglie del capo di un cartello? E come potrebbe valutare il fatto che la stessa non si sia mai opposta o abbia addirittura incoraggiato le violenze commesse da Jesus? Di fronte alla realtà dei fatti, spogliata dall'aura mistica delle visioni, Yaritza potrebbe apparire a Diana come un altro elemento tossico e pericoloso da eliminare. Probabilmente ciò spiegherebbe il finale tronco e sospeso della serie, che lascia lo spettatore a contemplare l'ultimo massacro compiuto da Yaritza, senza alcun indizio su cosa possa accadere in futuro. Forse è una storia che non ha senso continuare a raccontare, che ripeterà all'infinito il ciclo di vendette che si è sviluppato sotto i nostri occhi. Scoperto l'omicidio dei suoi soldati, probabilmente Jesus cercherà vendetta nei confronti di Yaritza, e lo stesso probabilmente farà Diana quando scoprirà la verità nei suoi confronti. Una concatenazione di azioni violente si trascinerà all'infinito, forse per generazioni.

7.1.4. Magdalena e la magia post-mortem

Fulcro originario di questa violenza, in cui lo spettatore viene gettato in medias res nel primo episodio, sembra essere Magdalena, la madre di Jesus. Figura enigmatica, che pur rimanendo in secondo piano sembra in un qualche modo tirare le fila degli eventi. La narrazione inizia quando lei è già morta, eppure la sua presenza spirituale è pesante, la sua memoria costantemente ribadita. Magdalena potrebbe essere la mano che dall'oltretomba muove Jesus, spingendolo a compiere la propria personale vendetta. La donna potrebbe essere la terza a cui si attribuirebbero delle capacità magiche, che sembrano rivelarsi nel sesto episodio. Dopo il matrimonio in Messico, Yaritza e Jesus si trasferiscono a Los Angeles nella villa in cui Jesus viveva con la madre. Una vicina di casa amica della madre entra nella loro abitazione e inizia ad ammirare i dipinti e le foto che ritraggono Magdalena, che ricoprono i muri di tutta la casa. La sua immagine è ostentata come fosse un'icona religiosa, una Madonna oscura, e la donna non può fare a meno di commentare come ella, attraverso queste rappresentazioni, sembri ancora viva. Forse il suo spirito vive nelle sue rappresentazioni, ancora in grado di esercitare il suo potere. Il suo spirito è avvertito dal fratello Don Ricardo e da Yaritza nel secondo episodio, mentre contemplano la sua immagine ritratta in un quadro. Diversi

dialoghi sembrano suggerire la possibilità che Magdalena, oltre aver avuto una relazione incestuosa con il figlio, possa averla avuta anche con il fratello, e che quindi Jesus sia frutto di un incesto. «Ti ho amato più di chiunque altro, tu lo sai» afferma Don Ricardo osservando il ritratto della sorella, con un evidente tremore nella voce e con le lacrime agli occhi. Poco prima, ricorda come la sorella ogni anno passato portasse più bellezza e magia alla sorella. Magia che potrebbe essere interpretata in senso metaforico, riferita al suo carisma, ma non si potrebbe escludere la presenza di reali poteri di cui anche i suoi famigliari sono consapevoli, così devoti e intimoriti dalla sua figura. Don Ricardo nel secondo episodio, in un impeto di affetto familiare, sembra rivelare alcuni dettagli sulla sua relazione. Don Ricardo dice al nipote di provare le stesse emozioni provate con Magdalena quando lo osserva, e un impeto di affetto lo chiama «figlio mio». Durante lo stesso dialogo, l'uomo dice a Jesus «hai le mie mani, i miei occhi, la mia bocca, vedo me stesso». Se consideriamo che Miguel (Roberto Aguire), il figlio di Don Ricardo e cugino di Jesus, nel secondo episodio si lamenta con Jesus del fatto che il padre pianse sulla foto di Magdalena durante il funerale della moglie, sottolineando l'ossessione per la sorella, è possibile considerare l'ipotesi che Jesus sia davvero il figlio di sua madre e suo fratello. Non è improbabile che un incesto sia avvenuto, e considerando che Don Ricardo era il fratello maggiore di Magdalena, la donna potrebbe essere stata vittima di diversi stupri durante il corso della sua vita. Ciò potrebbe spiegare perché la donna sottoponga a violenze incestuose il figlio replicando ciò a cui è stata sottoposta. Queste violenze vengono rivelate esplicitamente da Jesus in diversi episodi, talmente plagiato psicologicamente da richiedere a Yaritza di fingere di essere sua madre. «I rapporti sessuali che si consumano sono sovente frutto di violenze, crudeltà e sadismo, in cui eros e thanatos si riuniscono»,⁷⁰⁴ scrive Sansone, individuando i due elementi generativi (e distruttivi) della narrazione: sesso e morte. Una violenza sessuale, quella probabilmente commessa da Ricardo ai danni della sorella Magdalena, ha permesso che essa crescesse il figlio sottoponendolo a altre violenze, che lo renderanno lo spirito crudele e vendicativo che vediamo in *Too Old to Die Young*. Un'altra persona vittima di violenze sessuali, Martin, cresce con una personalità e una sessualità deviate, cercando la propria liberazione negli omicidi che commette. Yaritza, Diana e Viggo non sembrano essere stati vittime di violenza sessuale, ma sono irrimediabilmente responsabili di una lunga scia di sangue che ha generato o genererà persone in cerca di vendetta. Sesso e morte, qui intrinsecamente connessi alla vendetta, generano ciclicamente vittime e carnefici in cerca di vendetta e salvezza, portando avanti una concatenazione di violenza apparentemente indistruttibile.

704 M. Sansone, *Ivi*, p. 587.

7.2. “Non è cinema, non è televisione”

7.2.1. Streaming: verso i confini dell’audiovisivo

Too Old to Die Young è la summa del lavoro di Refn, che nel corso degli anni, dai suoi primi lavori, si è affinata sempre di più, sino ad arrivare ad una cifra stilistica ben precisa e riconoscibile. In questa sua opera seriale c’è tutta l’anima refniana, estremizzata e ridotta all’osso nella narrazione filmica; può essere considerato un corpo distante da ogni genere, non è cinema, non è televisione, è una forma plasmata dalle mani del regista per vivere di vita propria, un organismo autonomo, ribelle e anarchico.⁷⁰⁵

Così Sansone descrive l’ultimo lavoro del regista, sottolineando la sua ambiguità formale, che lo posiziona in un territorio indefinito a metà strada tra i medium del cinema e della televisione. «Non è un programma televisivo, e anche se è più disposto a vederlo come un film, non è nemmeno questo. È lo streaming, che, in un modo o nell’altro, è il futuro»,⁷⁰⁶ così scrive Ben Travers, in un articolo dedicato a *Too Old to Die Young*. La modalità di fruizione dello streaming e le sue conseguenze nel mondo della produzione, distribuzione e consumo dei prodotti audiovisivi sono da diversi anni al centro di numerosi dibattiti, ai quali lo stesso Refn ha fatto riferimento in diverse interviste, sottolineando l’importanza dell’adattamento del cinema a trasformazioni radicali ormai già assestate. Queste trasformazioni vengono descritte dall’economista Ester Corvi, che in *Streaming Revolution* (2020) indaga il peso e l’influenza nell’economia dell’intrattenimento dei grandi operatori dello streaming audiovisivo. I servizi SVOD (tra i più importanti Netflix, Prime Video, Sky, Hulu), acronimo di «Subscription Video on Demand»,⁷⁰⁷ che richiedono un abbonamento mensile per accedere a un determinato catalogo di contenuti variabile nel tempo, eliminano la necessità di una figura intermediaria tra produttore e consumatore, la cui comunicazione diviene diretta.⁷⁰⁸ Il consumatore «non solo comunica i suoi gusti e le sue preferenze al fornitore di servizi, ma anche agli altri utenti, consentendo una puntuale profilazione degli spettatori». ⁷⁰⁹ La conquista del mercato audiovisivo da parte di questi servizi costringe i suoi operatori «a rivedere le proprie strategie». ⁷¹⁰ L’innovazione, tecnologica ma soprattutto linguistica, spinge gli spettatori a sperimentare nuove modalità di consumo. ⁷¹¹ Consumo ora sempre accessibile, in costante movimento e flusso, grazie a quella che Corvi definisce la «tv in tasca». ⁷¹²

705 *Ibidem*.

706 Ben Travers, *Nicolas Winding Refn Doesn’t Care If You Watch All 13 Hours of ‘Too Old to Die Young’*, in <https://www.indiewire.com>

707 Ester Corvi, *Streaming Revolution*, Dario Flaccovio Editore, Milano, 2020, p. 11.

708 *Ivi*, p. 8.

709 *Ibidem*.

710 *Ivi*, p. 10.

711 *Ibidem*.

712 *Ibidem*.

Se Corvi paragona lo schermo del cellulare alla televisione, Giulio Giorello, in un articolo scritto per la rivista *Bianco e Nero*, nel volume intitolato *Netflix e oltre* dedicato alle piattaforme SVOD, sottolinea come le proporzioni dello schermo «tascabile, personale» del primo iPhone lanciato sul mercato nel 2007 coincidano con quelle di uno schermo cinematografico.⁷¹³

Una delle conseguenze di questa nuova modalità di consumo, «l'accesso a “tutto e subito”»⁷¹⁴ evidenzia Corvi, è l'accelerazione della «convergenza tra tv e cinema»,⁷¹⁵ che crea difficoltà per le sale cinematografiche, che devono adattarsi ad un pubblico abituato a fruire il cinema più liberamente, senza le restrizioni materiali, spaziali e temporali proprie della proiezione in sala, perché «può attingere a prodotti audiovisivi disponibili su scaffali virtuali potenzialmente illimitati».⁷¹⁶ Ciò, come evidenziano sia Corvi che Giorello, causa una contrazione delle *window*, ovvero le finestre temporali tramite cui il film viene reso disponibile attraverso diverse forme di distribuzione, successivamente al rilascio in sala, «al fine del suo sfruttamento economico».⁷¹⁷ L'arrivo dei servizi SVOD ha progressivamente influenzato questo sistema, tradizionalmente ripartito in queste finestre distributive che si succedono temporalmente: proiezione nelle sale cinematografiche, vendita digitale o fisica con i DVD e BluRay, noleggio fisico o digitale, trasmissione in pay tv, trasmissione in free tv.⁷¹⁸ La concorrenza online delle piattaforme SVOD, che si inserisce nella prima finestra,⁷¹⁹ al pari della distribuzione in sala, spinge soprattutto i produttori indipendenti ad «accelerare i tempi di sfruttamento e quindi di comprimere le finestre per distribuire i loro film su ogni piattaforma, il prima possibile, ovunque».⁷²⁰ Questa contrazione temporale dei tempi distributivi, osserva Giorello, è causa e sintomo di un pubblico sempre più impaziente, che ora non tollera più attese artificiali indotte da un sistema vecchio e superato.⁷²¹ Il mantra del pubblico contemporaneo è, scrive Giorello, «nuovo, di più, ora»,⁷²² e l'industria è costretta ad adattarsi ad esso, per non perdere spettatori, oltre che impazienti, più «inaffidabili».⁷²³ «Negli Stati Uniti fino a un decennio fa c'era per il film al cinema un pubblico consistente e fedele»⁷²⁴ che oggi non esiste più. Il pubblico ora è «frammentato»⁷²⁵ e deve essere sedotto da un

713 Giulio Giorello, *Il nuovo ordine digitale*, in «Bianco e Nero», Vol. 80, Fasc. 594-595: *Netflix e oltre*, Maggio-Dicembre 2019, p. 20.

714 E. Corvi, *Ivi*, p. 10.

715 *Ibidem*.

716 *Ibidem*.

717 *Ivi*, p. 13.

718 G. Giorello, *Ivi*, p. 20.

719 E. Corvi, *Ivi*, p. 13.

720 G. Giorello, *Ivi*, p. 20.

721 G. Giorello, *Ivi*, p. 21.

722 *Ibidem*.

723 *Ibidem*.

724 *Ivi*, p. 22.

725 *Ivi*, p. 21.

marketing efficace (e sempre più costoso)⁷²⁶ per andare a vedere un film in sala nel primo weekend di uscita.⁷²⁷

Come evidenziano sia Corvi che Giorello, il peso che i servizi SVOD hanno ora nell'universo audiovisivo porta a mettere in discussione quale sia la definizione di cinema e film. In primis, come individuato da un altro autore, Jeff Ulin, il concetto di film si sta sempre di più allontanando dalla proiezione della pellicola nelle sale, ora pressoché inutilizzata e sostituita dal digitale.⁷²⁸ «I servizi SVOD [...] stanno radicalmente trasformando la definizione di cosa sia considerato un film, ovvero dove venga visto il film e di chi lo produca».⁷²⁹ L'ammissione di Netflix, ovvero di un servizio SVOD, alla Motion Picture Association of America, «la potente lobby hollywoodiana dei produttori»,⁷³⁰ rende i confini della definizione di studio cinematografico più sfumati.⁷³¹ La «strategia di legittimazione di Netflix [...] segna una rivoluzione»⁷³² che andrà a sovvertire ogni aspetto delle varie fasi di produzione audiovisiva.⁷³³

La crisi della definizioni è individuabile anche nello scontro tra le sale cinematografiche, i festival e le piattaforme SVOD. «A Cannes la questione era: un film Netflix può definirsi cinema?»,⁷³⁴ afferma il regista David Cronenberg, di cui Corvi riporta parte di un'intervista fatta durante il Festival del Cinema di Venezia del 2018. Cronenberg parla del cambiamento circa il fattore esperienziale del cinema,⁷³⁵ sempre meno vissuto nella sala e sempre più attraverso *devices* connessi ai servizi SVOD.

Corvi identifica la distribuzione dei film attraverso canali SVOD come fattore all'origine del trend decrescente delle presenze in sala. Spesso gli operatori streaming prevedono la distribuzione dei film a loro prodotti esclusivamente sulla propria piattaforma. Altre volte, rilasciano i film nelle sale ma contemporaneamente alla loro uscita in streaming. Più rara è invece la proiezione limitata a poche sale precedentemente all'uscita in streaming.⁷³⁶

«Netflix si trova per il momento nell'impossibilità di presentare film in concorso al festival di Cannes»,⁷³⁷ scrive Jeff Ulin, poiché il comitato del festival prevede l'uscita obbligatoria ed esclusiva dei film in concorso nelle sale, prima della distribuzione sui servizi SVOD.⁷³⁸ Regola adottata anche

726 *Ivi*, p. 22.

727 *Ibidem*.

728 Jeff Ulin, *Video in streaming, cosa significa "OTT Disruption"*, in «Bianco e Nero», p. 29.

729 *Ibidem*.

730 Felice Laudadio, *Editoriale*, in «Bianco e Nero», p. 6.

731 J. Ulin, *Ivi*, p. 30.

732 F. Laudadio, *Ivi*, p. 6.

733 *Ibidem*.

734 Martina Puliatti, *#Venezia75 – Masterclass con David Cronenberg*, in <https://www.sentieriselvaggi.it/>

735 *Ibidem*.

736 E. Corvi, *Ivi*, p. 112.

737 Jeff Ulin, *Video in streaming, cosa significa "OTT Disruption"*, in «Bianco e Nero», p. 30.

738 *Ibidem*.

dall'Academy, a cui Netflix si è adattata per permettere a *Roma* (Alfonso Cuaron, 2018) di partecipare all'edizione degli Oscar del 2019. Netflix «consentì una breve uscita nelle sale per *Roma* precedentemente alla prima visione in streaming». ⁷³⁹ Però, a causa dei tempi di proiezione strettissimi concessi da Netflix alle sale, molte di queste si rifiutarono di distribuire il film. ⁷⁴⁰

Il primo servizio SVOD ad apparire come produttore in concorso in un festival cinematografico è Prime Video, che nel 2016 si aggiudica il premio Oscar al miglior film per *Machester by the Sea* (Kenneth Lonergan, 2015). ⁷⁴¹

Corvi sottolinea come le piattaforme SVOD rendano possibile un taglio drastico ai costi di distribuzione, ⁷⁴² permettendo un più facile accesso al grande pubblico delle produzioni indipendenti, e in generale una proliferazione di contenuti (come ricorda l'autrice, non sempre di qualità). ⁷⁴³ Gli spettatori, soprattutto i più giovani, attraverso le piattaforme digitali, hanno visto, vedono e vedranno «molti più film, indipendentemente dalla loro qualità, di quanti mai ne potrebbero vedere andando in sala o sulle free tv». ⁷⁴⁴

Marco Spagnoli, in un articolo scritto per il volume *Netflix e oltre* della rivista *Bianco e Nero*, fornisce considerazioni molto positive circa la digitalizzazione della fruizione cinematografica e televisiva, e di conseguenza l'aumento dei contenuti disponibili. «Nell'era del multischermo, dunque, i fiumi carsici di film e serie [...] costituiscono una nuova linfa nelle vite dei cinefili veterani o neofiti che siano, aprendo nuove possibilità di conoscenza, di scoperta, ma anche (e soprattutto) di conquista di racconti che, altrimenti, sarebbero forse perduti». ⁷⁴⁵ Secondo Spagnoli, la fruizione digitale inoltre permette un'accessibilità ai contenuti più democratica, ⁷⁴⁶ e la possibilità di studiarli e analizzarli in modo più approfondito, dato che ora sono sempre disponibili, visionabili in qualsiasi momento. ⁷⁴⁷ «Il cinema e le serie ci accompagnano nei nostri piccoli e grandi spostamenti, ci seguono Fedeli e pronti ad essere rimessi istantaneamente in funzione al punto dove li avevamo lasciati». ⁷⁴⁸ Giorello avanza considerazioni simili, ponendo l'accento su come lo spettatore del digitale si trovi ora di fronte a una materia audiovisiva più plastica, malleabile, poiché può «fermare una scena bloccando il movimento; eliminare parole e musica; tornare indietro per rivedere quelle parti del filmato che più lo hanno colpito». ⁷⁴⁹ L'autore ricorda come questa

739 *Ibidem.*

740 *Ibidem.*

741 *Ibidem.*

742 E. Corvi, *Ivi*, p. 29.

743 *Ibidem.*

744 F. Laudadio, *Ivi*, p. 7.

745 Marco Spagnoli, *Le nuove opportunità della visione digitale*, in «Bianco e Nero», p. 163.

746 *Ibidem.*

747 *Ivi*, p. 161.

748 *Ivi*, p. 160.

749 G. Giorello, *Ivi*, p. 6.

rivoluzione apportata dalla crescente importanza dei servizi SVOD nel mondo audiovisivo affondi le radici nella più ampia rivoluzione digitale.⁷⁵⁰ Giorello sottolinea come il linguaggio digitale permetta di tradurre il mondo audiovisivo in frammenti leggeri, in grado di viaggiare velocemente ovunque, senza subire danni o alterazioni di alcun tipo. La fluidità digitale corrisponde a una maggior fluidità nel nostro rapporto con i media audiovisivi poiché, ricorda l'autore, avanzando un'affermazione simile alle considerazioni fatte da Vernallis (2013), «la rivoluzione digitale è una rivoluzione mentale».⁷⁵¹

Il regista utilizza l'etichetta «streaming» per identificare la natura formale della miniserie e le conseguenti modalità di consumo di essa. «[Lo streaming] rappresenta una quantità infinita di strade che ora si possono intraprendere»,⁷⁵² dice Refn, sottolineando come sia possibile ora decidere a proprio piacimento se guardare un prodotto per un singolo minuto o diverse ore di fila. Il consumatore-spettatore ha più libertà nello stabilire il tempo che vuole investire nella visione. Oltre a ciò, si aggiunge anche il fattore di disponibilità immediata di tutti gli episodi nel caso delle serie tv, e non la loro distribuzione periodica scandita settimanalmente. Come ricorda Spagnoli, la visione continua degli episodi, definita *binge watching*, permette allo spettatore di «immergersi completamente in un racconto esattamente come accade con i libri di cui non riusciamo a chiudere le pagine».⁷⁵³

«Lo streaming non è solo film o TV, è anche musica, sono installazioni, è letteratura, è poesia. Tutto viene trasmesso in streaming. È interattivo. È realtà virtuale»,⁷⁵⁴ dice Refn, che attribuisce allo streaming lo status di nuovo media e nuova tipologia di consumo mediale, inevitabilmente legata alla struttura di internet. Alla domanda di Travers sul perché abbia presentato la serie a Cannes in medias res con il quarto e quinto episodio, Refn risponde che ha voluto replicare le modalità di consumo dei contenuti su internet delle sue figlie. «Troveranno qualcosa e ne saranno catturate. Se gli interessa, rimarranno. Inoltre è un ottimo modo per entrare nel cuore della serie»,⁷⁵⁵ dice Refn. Le parole del regista rimandano inevitabilmente alle considerazioni avanzate da Rose (2013) e Di Marino (2018) circa l'influenza di internet riguardo le modalità di consumo dei contenuti audiovisivi. *Too Old to Die Young* sembra essere un prodotto figlio dell'internet “medium profondo”, che espande la narratività rendendola più immersiva. Gli episodi di *Too Old to Die Young* sconfinano i limiti canonici dei 40 o 50 minuti di durata per episodio tipici delle serie tv, arrivando nel caso del primo e del quinto episodio ai 90 minuti. Le considerazioni di Rose (2013) e

750 Ivi, p. 11.

751 Ibidem.

752 B. Travers, Ivi.

753 M. Spagnoli, Ivi, p. 163.

754 B. Travers, Ivi.

755 Ibidem.

Di Marino (2018) nascono in seguito al riconoscimento dell'influenza di internet sull'esistenza di videoclip-espansi, ovvero video musicali che superano ampiamente la durata della canzone, mettendo in discussione il concetto stesso di video musicale. Refn sembra fare lo stesso con la narrazione episodica, che con *Too Old to Die Young* mette criticamente in discussione, espandendone la durata non solo a livello di minutaggio canonico ma dilatando la narrazione stessa, con lunghi silenzi e pause. Inoltre, la serie stessa incorpora alcune sequenze che prese a sé stanti potrebbero funzionare autonomamente come videoclip per i brani della colonna sonora. «La narrazione televisiva episodica è stata progettata quando la visione televisiva avveniva una volta alla settimana su un canale analogico»,⁷⁵⁶ sottolinea Refn, «perché allora conserviamo ancora la stessa narratività e le stesse costruzioni di un'epoca che non esiste più?» domanda il regista. «La televisione è morta» continua. Questo pensiero che attribuisce al medium televisivo uno status obsoleto si ritrova espresso esplicitamente in una particolare sequenza del nono episodio. Alfonso e Devante, in presenza di Jesus, stanno discutendo dei nuovi piani d'azione del cartello. «Quello che sto dicendo, è di evolverci», dice Devante ad Alfonso, dopo aver messo in discussione l'effettiva utilità del continuare l'attività di vendita del cibo da strada. Alfonso gli chiede quale sia la sua idea, e Devante risponde «Cartel TV». La sua risposta provoca solo risate da parte dei colleghi, ma l'uomo continua comunque a spiegare la sua idea. «Si possono fare un mucchio di soldi, raccontiamo le nostre storie per come sono davvero», dice. Jesus successivamente critica l'atteggiamento dei suoi sottoposti, sottolineando come si siano indeboliti scendendo a compromessi. Riguardo alla proposta televisiva di Devante, Jesus la liquida come americana, vuota, senza vere aspirazioni o obiettivi, sottolineando come diverrà il Messico, una vera «terra libera», il futuro. Refn, almeno in questa sequenza, potrebbe associare la distruzione ordinata da Jesus alla rivoluzione mediale conseguente all'adozione definitiva di una narrazione non episodica, derivata appunto dallo streaming, «terra libera» della narratività audiovisiva.

«Puoi fare login e logout a piacimento», continua il regista, riferendosi a come lo streaming permetta una fruizione dei contenuti simili a quella che fornisce internet, dove tutto è quasi sempre disponibile e accessibile in qualsiasi momento. Refn infine paragona la nuova potenzialità creativa fornita dallo streaming agli albori del cinema. «Nessuno sapeva cosa fosse essenzialmente [il film]. L'idea di vincolo o lunghezza non era stata ancora programmata».⁷⁵⁷ Refn trova interessante lo streaming poiché individua in esso «l'alba di una nuova abilità; un nuovo modo di dipingere o scrivere».⁷⁵⁸ Il regista, che ha concepito e prodotto la serie tenendo in considerazione la sua distribuzione sul servizio streaming Prime Video, nota come il Festival di Cannes, permettendogli di

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

⁷⁵⁷ *Ibidem*.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

presentare la serie, abbia finalmente riconosciuto la co-esistenza dello streaming con il cinema e la televisione classicamente intese.⁷⁵⁹ Come sottolinea Refn, lo streaming è sintomo di una nuova mentalità nei riguardi del consumo dell'intrattenimento, che diversi critici individuano nella forma e nell'estetica di *Too Old to Die Young*. Carlo Valeri parla di «poetica che ha deciso di vendere l'anima al demone della forma»,⁷⁶⁰ di «pura stilizzazione» che avvicina al progetto concettualmente a una video installazione, la cui bellezza estetica rapisce in un primo momento, ma da cui ci si può allontanare a piacimento al primo sentore di noia prodotta dalla lunghezza o dalla lenta modalità narrativa. Queste considerazioni sembrano ricollegarsi a quelle che Refn fa circa le modalità di consumo plasmate da internet, in cui fondamentale è il primo impatto di un prodotto, che determina la scelta o meno di continuare la visione. La perfetta composizione visiva e fotografica di *Too Old To Die Young*, le cui sequenze presentano una messa in scena sempre estremamente pulita, simmetrica, poco aperta a movimenti della mdp sembra rispondere perfettamente ai requisiti richiesti dalle nuove modalità di fruizione audiovisiva, in cui l'impatto estetico è fondamentale. Ma se la forma di *Too Old to Die Young* sembra corrispondere a canoni contemporanei, non è invece il caso della scrittura. L'estetizzazione estrema porta, secondo Valeri, a una costruzione narrativa che si sviluppa per «composizioni visive e non per processi emotivi». ⁷⁶¹ La scrittura diviene quindi volontariamente farraginoso, estenuante, soprattutto nel caso dei dialoghi, protratti a lunghezze estreme da pause che non hanno apparentemente scopi funzionali. Il contrasto tra estetica accattivante e narrativa inconsueta apre le porte ad alcune considerazioni critiche, che mettono in discussione le parole e le intenzioni di Refn stesso. Il regista più volte si è dichiarato vicino al pubblico giovane, interessato ai suoi consumi e al suo uso delle nuove tecnologie. È paradossale però che il regista adotti la lentezza come marchio di fabbrica, elemento in netta contrapposizione con la realtà mediale contemporanea.

Nell'era attuale della tecnologia moderna e dei social media, non c'è da meravigliarsi che gli adulti, per non parlare dei bambini, non siano in grado di focalizzare facilmente la loro attenzione. Tra smartphone, iPod, e-mail, TV, DVR, Internet, social media e altro ancora, i neuroni del nostro cervello sono accessi tutto il giorno.⁷⁶²

La psicologa Jyothsna Bhat sottolinea come i giovani di oggi siano cresciuti in un ambiente iper-stimolante (e come i bambini stiano crescendo tutt'ora in questo tipo di ambiente). I bambini sono

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ C. Valeri, *Ivi*.

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² Jyothsna Bhat, *Attention Spans in the Age of Technology*, in <https://nami.org/home>

stati e sono sottoposti a questa stimolazione nella fase dello sviluppo in cui imparano a raccogliere informazioni e a focalizzare l'attenzione. Bombardati da eccessive stimolazioni e distrazioni, faticeranno maggiormente a porre attenzione nei confronti di oggetti che non forniscono gratificazione istantanea. Il loro cervello viene abituato fin da subito a un grado di *multi-tasking* che rende quasi impossibile al soggetto focalizzare la propria attenzione su un oggetto alla volta. «Nel 2010, la Kaiser Family Foundation ha scoperto che tra gli studenti dagli 8 ai 18 anni, la metà di loro guarda la TV, naviga in internet o usa qualche altra forma di media mentre fa i compiti».⁷⁶³

Queste considerazioni riguardo al rapporto tra media e giovani entrano in contrasto con gli intenti di Refn, che in *Too Old to Die Young* non concede il minimo spazio alla sovrastimolazione, focalizzando sempre al massimo l'attenzione su un unico soggetto. È anche vero che lo stesso regista riconosce la possibilità che il suo lavoro possa essere visionato solo in minima parte. «Direi, apprezza l'esperienza. 13 ore sono un tempo molto lungo nella vita di qualcuno» risponde Refn alla domanda di Travers, che gli chiede cosa penserebbe di uno spettatore che sceglie attivamente di guardare solo 30 minuti della miniserie. «Sono un intrattenitore alla fin dei conti, sono qui per fornire spettacolo» afferma Refn nell'intervista di Travers. Non a caso, nella miniserie il marchio del brand #byNWR compare ancora prima del titolo all'inizio di ogni episodio. Come nota Brian Tallerico, «a Refn non importa se pensi che sia pretenzioso - il suo ego è davvero una parte dell'intero pacchetto, che scegli di comprare o meno. E il potere datogli da Amazon gli permette di indulgere in tutto ciò che i suoi detrattori considerano le sue debolezze ed i suoi fan considerano i suoi punti di forza».⁷⁶⁴ Debolezze o punti di forza che siano, gli elementi peculiari dello stile di Refn posizionano la miniserie in un limbo ambiguo. A detta dell'autore, non è esattamente cinema e nemmeno televisione, ma puro streaming, che viene adottato non solo come distribuzione ma anche come forma che plasma l'estetica e la narrazione. *Too Old to Die Young* insegue un futuro non meglio definito, si adatta alle modalità di consumo mediali dei giovani. La lentezza della messa in scena e la sua scrittura sembrano però contraddire questi intenti. Anche se il regista stesso riconosce la possibilità che gli spettatori possano non essere interessati a guardare tutta la serie, è impossibile negare che essa richieda una visione attenta. La scrittura dissemina dettagli e particolari che aiutano a ricostruire il background e il significato di una storia apparentemente indecifrabile. Molti sono gli elementi appena accennati, quasi subliminali, che se colti aiutano ad avere un quadro più completo della vicenda. Tra questi, la presenza dei tarocchi, che amplificano ancor di più l'aura esoterica di *Too Old to Die Young*. «Conosci i tarocchi?» chiede Yaritza a un negoziante di armi, prima di ordinargli la produzione di una pistola col manico ricoperto di diamanti e con all'interno dipinta la

⁷⁶³ *Ibidem*.

⁷⁶⁴ B. Tallerico, *Ivi*.

carta dell'impiccato. I nomi dei tarocchi danno il titolo ai dieci episodi della miniserie. Lo stesso Refn ha più volte dichiarato come faccia affidamento alla lettura dei tarocchi durante le lavorazioni dei suoi film, questa fornitagli dal regista Jodorowski, che ha pubblicato una personale guida all'interpretazione dei tarocchi.

Qualsiasi lettura dei Tarocchi è proiettiva. Non vi è alcun modo per interpretare le carte scelte dal consultante se non mettendole in risonanza con il nostro inconscio. Il consultante, insieme alle carte che ha scelto, forma una "frase" che il tarologo "traduce" basandosi sulla propria struttura psichica, sull'esperienza di vita, sulla via che ha realizzato e sulle conoscenze che ha dei Tarocchi.⁷⁶⁵

L'ambiguità narrativa e dei personaggi rende difficile se non impossibile affibbiare una specifica carta a uno specifico personaggio o evento. La presenza delle carte (e probabilmente la loro disposizione nell'ordine fornito dagli episodi sembra essere immateriale, dietro le quinte. Forse, come una forza magica invisibile, influenzano lo sviluppo delle vicende e le scelte dei personaggi, che inconsciamente eseguono ciò che esse suggeriscono. La presenza subliminale e non immediata, seppur importante, dei tarocchi, unita alla generale presenza di dettagli che presagiscono eventi futuri (come il serpente decapitato nel quadro osservato da Martin e le visioni di Diana) sembrano contraddire l'idea che la serie sia stata concepita come puro spettacolo visivo, adatta a un consumo immediato e breve. Una visione superficiale, *glance*, non potrà mai essere appagata da una narrazione ambigua e a primo impatto indecifrabile, o da personaggi che sembrano orientarsi nel modo come automi, direzionati da ordini sovrascritti in un codice nascosto al loro interno. Le immagini proposte da *Too Old to Die Young*, pur presentando un'estetica laccata, perfetta, da shooting fotografico di moda o pubblicitario, sono poche, diluite in lunghi dialoghi che portano delle inquadrature fisse a durare per diversi minuti.

765 Alejandro Jodorowski, Marianne Costa, *La via dei tarocchi*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 488.

7.2.2. Videoclip esteso: quando la musica sovrascrive la narrazione

L'estetica videoclip è qui presente ma quanto mai lontana dai montaggi frenetici che hanno fornito la base per la teorizzazione dell'estetica *glance*, dello *staccato thinking* e del rapporto fluido con i media. La scrittura lenta di Refn, tutt'altro che superficiale, si lega a un'estetica ricca che fornisce altri dettagli subliminali che vanno a sovraccaricare i messaggi trasmessi dalla miniserie. *Too Old to Die Young* si rivela un oggetto "pesante", che non segue in alcun modo le regole dell'intrattenimento audiovisivo contemporaneo. L'invito di Refn a visionare il suo lavoro anche solo per pochi minuti, approcciandosi ad esso come se fosse uno spot pubblicitario o un videoclip da consumare istantaneamente per una gratificazione immediata, potrebbe essere letto come una provocazione, che si prende gioco della mentalità che ora pervade il consumo mediale. Perché suggerire questo tipo di approccio verso un prodotto che non ha nulla a che fare con la gratificazione istantanea? Alcune parole di Refn stesso sembrano contraddire l'invito al consumo superficiale che propone nell'intervista di Travers.

«Ho iniziato riflettendo su due temi: religione e morte» dice Refn parlando delle ispirazioni alla base della serie. Due temi complessi, sicuramente non adatti a prodotti leggeri e facilmente accessibili, e nel caso di quello religioso inserito con modalità decisamente più sottili, individuabile appunto solo con una visione non superficiale. Il cristianesimo è presente nei dettagli delle croci che decorano sempre il collo dei membri del cartello, nella messa in scena teatrale grottesca della crocifissione organizzata dei colleghi poliziotti di Martin in occasione delle sue dimissioni, in cui lui finisce per interpretare Giuda (anche se viene perdonato dal proprio capo per aver scelto di lasciare la polizia). Forse anche nel Dio richiamato dalle parole e dalla voce interna di Viggo (che però non si professa mai cristiano). Yaritza e la Santa Muerte fanno emergere la presenza di elementi religiosi folkloristici, e il personaggio di Diana sembra richiamare le nuove spiritualità *new age*. Un radicato sentimento mistico ed esoterico non del tutto immediato pervade la serie e le azioni dei suoi personaggi, accomunati dal loro essere tutti profondamente riflessivi. Ciò si ricollega a un'altra affermazione di Refn, che ancor più della precedente arriva a contraddire le sue stesse parole. «Il silenzio invece costituisce per il cineasta un elemento fondamentale nella vita così come nel linguaggio cinematografico: "calma e silenzio rivelano cosa c'è nella nostra anima"»,⁷⁶⁶ scrive Francesca Pasculli riportando le parole di Refn. L'estrema lentezza prodotta dai lunghi silenzi potrebbe essere colta come un invito a riflettere per lo spettatore, a sondare i reali significati dietro le parole, le azioni e le espressioni degli enigmatici personaggi che popolano il mondo di *Too Old*

766 Francesca Pasculli, #Cannes2019 – *Too Old to Die Young*. Incontro con Nicolas Winding Refn, in <https://www.sentieriselvaggi.it>

to *Die Young*. Le parole di Jesus, che addita come senza spirito e “americana” l’idea di brandizzare il cartello attraverso un canale televisivo, manipolando la propria immagine narrandola seguendo una determinata agenda, potrebbero farsi indirettamente portavoce del pensiero di Refn, atte a criticare la superficialità dei contenuti trasmessi dal medium televisivo.

Too Old to Die Young non solo si allontana dalla canonica narrazione episodica televisiva, ma anche dall’estetica e dalla narrazione individuate come dominanti da Vernallis e Bordwell nel cinema contemporaneo. Nessun episodio, nessuna sequenza di *Too Old to Die Young* si avvicinano alle considerazioni dei due studiosi sul New Digital Cinema e la sua estetica intensificata. L’utilizzo frequente di lunghezze focali ai poli opposti, l’abbondante presenza di movimenti di camera anche complessi e il montaggio rapido, caratterizzanti l’estetica di questo cinema, sono elementi totalmente alieni a *Too Old to Die Young* (ma già mancanti in *Solo Dio perdona* e *The Neon Demon*). In *Too Old to Die Young* avviene qualcosa di molto simile a ciò che accade in *Drive*, ovvero gli elementi d’azione vengono diluiti, spezzati da lunghe sequenze contemplative o trascinate da tempi morti. Nel caso della miniserie si potrebbe addirittura parlare del contrario, ovvero di lunghe contemplazioni della mdp interrotte saltuariamente dalle azioni dei personaggi che «camminano lentamente come degli zombi e a volte sembrano andare piano anche nelle scene violente». ⁷⁶⁷ Contemplazione quasi sempre concentrata sul volto dei personaggi, parallela agli innaturali silenzi dei dialoghi. Due elementi però non fine a sé stessi, ma come rivelato dallo stesso regista necessari per riflettere sulle azioni dei personaggi e su dialoghi il cui non detto è forse ancor più fondamentale delle parole proferite. Una messa in scena diversa, che se fosse stata in linea con i canoni individuati da Vernallis e Bordwell, avrebbe forse reso meno accessibile la comprensione della narrazione.

L’unico elemento osservato dai due studiosi presente nella miniserie è l’assunzione di ruolo guida attribuito ai valori sonori (in questo caso, la soundtrack musicale). Mentre Vernallis e Bordwell individuano nella musica un’azione compattante e unificante di immagini veloci, flessibili e ritmiche, nel caso di *Too Old to Die Young* essa può fornire informazioni altrimenti non trasmesse direttamente, o plasmare la stessa realtà delle immagini, che sembrano adattarsi anche improvvisamente al flusso musicale. In alcuni casi l’estetica videoclip pervade la narrazione, rubandole il posto e lasciando spazio a quelli che potrebbero essere dei veri e propri video musicali sperimentali. In questo senso, *Too Old to Die Young* si avvicina al concetto di videoclip espanso, in cui la clip musicale è solo una parte di un prodotto audiovisivo che incorpora una narrazione o uno sviluppo visivo concettuale. La messa in scena di *Too Old to Die Young* è in generale sospesa nel vuoto, le cui sequenze sembrano a volte essere le prove di uno spettacolo teatrale che non vedrà mai

767 C. Valeri, *Ivi*.

la luce. I personaggi si muovono meccanicamente seguendo un copione sconosciuto, quasi costantemente immersi in un limbo di colori saturi prodotti da un'illuminazione spesso innaturale e non giustificata dall'ambientazione, pretesto per restituire una determinata composizione visiva suggestiva. Questo vuoto viene riempito dalla musica, che conferisce maggior profondità ai personaggi e agli ambienti. Una delle sequenze in cui più è evidente la dimensione di questo vuoto è la sequenza della festa di compleanno di Janey, in cui la musica prende totalmente il posto della narrazione e scandisce il ritmo del montaggio. Martin si trova a casa della sua ragazza Janey, in cui risuona (diegeticamente) la canzone *Homicide* dei 999. La comparsa dei titoli di testa (in ogni episodio sincronizzata alla colonna sonora) avviene durante il battito sul piatto della batteria all'inizio della canzone. Martin rimane sempre a debita distanza sia da Janey e dagli altri invitati, mostrati come attraverso inquadrature ferme, disposti in composizioni perfettamente simmetriche (*immagine 15*). Per tutto il tempo non vi sono dialoghi ma odiamo solo la musica. Alla seconda comparsa del ritornello corrisponde la sequenza in cui tranne Martin gli invitati ballano, mostrati in una composizione ancora simmetrica, attraverso la cornice di una porta a vetro. La successione di riquadri scandita dalla musica viene brevemente interrotta da Courtney (Victoria Park), che fa notare a Martin come sia probabilmente sollevato ora che Janey ha compiuto diciotto anni. Successivamente, vediamo due campi e controcampi rispettivamente di Janey e suo padre che ballano e Martin che li osserva dalla cucina. La musica viene poi disturbata da suoni distorti e le immagini dai flashback violenti di Martin. Questa sequenza così simile a un videoclip, improntata su una perfetta resa estetica in totale assonanza con la musica, viene lacerata da elementi intrusivi che aprono un varco profondo nelle immagini. È tutto come viene mostrato? C'è qualcosa di mostruoso che si nasconde dietro questa patina perfetta? Questa intrusione in un riquadro perfetto potrebbe essere la rivelazione di una verità profonda sepolta sotto le stratificazioni di immagini e musica, la cui simbiosi provoca uno stato ipnotico pronto per essere scosso, riportando alla realtà lo spettatore. Anche se la canzone non è stata originariamente composta per il film, il suo testo sostituisce del tutto i dialoghi e la narrazione, esternando i possibili pensieri di Martin. «Credo nell'omicidio / ne sono convinto / non sospirare / faresti meglio a crederci / questa è la verità / prendere o lasciare / rassegnati a esso / omicidio, omicidio, omicidio, omicidio».⁷⁶⁸ Queste parole sembrano legarsi perfettamente al protagonista, che fa dell'omicidio il suo scopo o unica ragione di vita, tramite cui ricerca quelle emozioni che non sembra essere in grado di provare. Il testo sembra anche anticipare il contenuto dei successivi flashback. La parola «homicide» si ripete più e più volte

768 Testo originale: «I believe in homicide / I rest my case / Don't cast a sigh / you'd better believe it / That's the truth of it / take it or leave it / Resign to it / homicide, homicide, homicide, homicide».

accumulandosi, fino a esplodere nelle vere immagini degli omicidi commessi (o a cui ha assistito) Martin.

Nel quinto episodio, la presenza musicale plasma invece la messa in scena di un inseguimento automobilistico, rovesciando gli stereotipi convenzionali associati a questa sequenza, tipicamente d'azione, frenetica. Dopo aver ucciso uno dei fratelli, Stevie, Martin sale sulla macchina a noleggio presa il giorno prima e scappa dalla fabbrica abbandonata dove i due gestiscono la loro attività criminale. Martin è inseguito dal secondo fratello Rob e dal suo amico Little Billy (Russ Dillen). Le due auto imboccano l'autostrada, e vediamo Rob accendere la radio, che sta trasmettendo la canzone *Bubble Sex* di Tommy Seebach. Little Billy, probabilmente infastidito dalla canzone, cambia su un'altra stazione, che sta trasmettendo *Mandy* di Barry Manilow. Rob torna sulla stazione di prima, ma Little Billy insiste cambiando ancora. Sentiamo ora il ritornello di *Mandy*, il cui volume si alza, e che da diegetica diviene extradiegetica (o più probabilmente passa al livello mediato teorizzato da Miceli), dominando la componente sonora della sequenza, cancellando anche il rumore delle auto e della strada. Vediamo Martin osservare i due fratelli nello specchietto retrovisore, e successivamente la mdp, posizionata sul cofano di una delle auto, si abbandona a una lunga ripresa dell'autostrada notturna, che ricorda la sequenza iniziale di *Strade perdute*. Un transizione in *fade in* mostra Rob e Little Billy in una inquadratura frontale in primo piano e il volto del fratello ucciso in sovrimpressione (*immagine 16*). Una transizione in *fade out* torna sulla strada, per poi mostrare in sovrimpressione il volto di Martin e successivamente quello di Rob. Un'altra transizione in *fade out* ci riporta sulla strada, interrotta dalle sovrimpressioni dei volti di Martin e Little Billy visibilmente assennati. Prima che la canzone si interrompa in dissolvenza, vediamo Martin osservare per un'ultima volta dallo specchietto retrovisore, la sua macchina inquadrata da davanti e un campo lunghissimo sul deserto, che mostra le prime luci dell'alba. La presenza della canzone plasma il ritmo e l'atmosfera della sequenza, trasformandola in un vero e proprio videoclip malinconico. Il testo della canzone parla di una storia d'amore finita e della mancanza che il soggetto prova verso la donna di cui è ancora innamorato. «Oh, Mandy / quindi, sei venuta / e hai dato tutto senza prendere in cambio / ma ti ho mandata via / oh, Mandy / quindi, mi hai baciato / e fermato il mio tremare / e ho bisogno di te oggi / oh, Mandy»,⁷⁶⁹ recita il ritornello. Il montaggio lento dei volti pensierosi dei tre uomini, uniti all'utilizzo di transizioni in dissolvenza aiutano a rovesciare il significato della sequenza, che da inseguimento automobilistico diviene un video musicale, nelle cui menti dei protagonisti sembra risuonare il testo della canzone. La loro guida notturna appare come un tentativo di distrazione, la ricerca di un qualcosa di lontano che possa

769 Testo originale: «Oh, Mandy / well, you came / and you gave without taking / but I sent you way / Oh, Mandy / well, you kissed me / and stopped me from shaking / and I need you today / oh, Mandy».

aiutarli a dimenticare la donna di cui sono innamorati. La sequenza presa a sé stante non fornisce nessuna informazione riguardo ai tre uomini, presentati allo spettatore senza alcun contesto o background. Si può però ricostruire un vago passato dei tre grazie alle parole del testo, anche se la meta del loro viaggio rimarrà ignota. Il montaggio di questo videoclip inserito a forza nella narrazione mostra le caratteristiche che Di Marino (2018) individua come principali nella determinazione della forma del video musicale, ovvero la «circolarità, legata alla reiterazione di un'inquadratura o di una sequenza», che segue la struttura del brano scandita in strofe e ritornelli. La clip, che presenta diversi primi piani ripetuti, inizia e si conclude con il volto di Martin, illuminato da una luce rossa, che osserva nello specchietto retrovisore l'auto di Rob e Little Billy. Seppur nel suo contesto questa sequenza sia estraniante, un'inaspettata pausa dall'atmosfera sospesa, quasi eterea in mezzo a una lunga serie di eventi violenti, non lo è se considerata a sé stante. Seppur la corrispondenza tra testo e immagini non sia letterale, si può facilmente collegare ciò che si vede alle parole della canzone, rendendo il videoclip narrativo (seppur il racconto sia scarno, almeno nelle immagini), o almeno coerente, in corrispondenza con la controparte musicale. All'interno della narrazione viene quindi inserito un momento di sospensione, una vera e propria pausa musicale che interseca televisione, cinema e videoclip. Questa presenza apparentemente estranea nell'arco narrativo dell'episodio potrebbe essere un'espressione dell'approccio registico di Refn, adattato alle esigenze dello streaming e alle sue modalità di consumo. Questo tipo di sequenza ha senso di esistere se viene presa in considerazione una visione fluida della miniserie, non ristretta dal seguire l'ordine degli episodi o anche solo l'ordine di un singolo episodio stesso. I due minuti di durata della sequenza potrebbero essere gli unici due minuti che un potenziale spettatore può o vuole dedicare alla serie. Questi due minuti divengono quindi autosufficienti per questo tipo di visione. Una considerazione di questo tipo non entra necessariamente in contrasto con la precedente riflessione circa la profondità narrativa di *Too Old to Die Young*. Refn ha probabilmente ideato la miniserie in modo che entrambi le tipologie di spettatori (quelli interessati a una visione breve, leggera e fluida, e quelli probabilmente amanti del regista, interessati a una totale immersione nei particolari microcosmi da lui creati) possano fruire piacevolmente di essa. Sta a poi allo spettatore scegliere se fermarsi a contemplare per pochi minuti le composizioni visive associate a una colonna sonora frequentemente ipnotica, come potrebbe fare con un lavoro inerente alla videoarte, o se concedere all'aspetto narrativo di *Too Old to Die Young* più tempo.

Le pause musicali nella miniserie non sono rare, e nel nono episodio è presente una sequenza ancor più estranea alla narrazione, anche se non formalmente un vero e proprio videoclip. In un bar gestito dal cartello di Jesus, una band sta suonando una cover di *Elvis & Marilyn* di Jimmy Angel. La mdp ci mostra in diverse inquadrature fisse la band mentre si esibisce, Alfonso canticchiare la canzone,

Jaime, Jesus e Yaritza osservarli impassibili. Alla fine dell'esibizione, Alfonso è l'unico ad applaudire. Il testo della canzone, che nostalgicamente ricorda miti statunitensi anni '50, richiama il successivo dialogo tra i soldati del cartello e il monologo distruttivo di Jesus, che li esorta a non considerarsi americani, arrivando a profetizzare la distruzione degli Stati Uniti. Seppur vi sia un collegamento tematico, la sequenza, che dura quattro minuti come la canzone, non è del tutto giustificata a livello narrativo. Sarebbe bastato vedere l'esibizione dell'ultimo ritornello e il conseguente applauso di Alfonso per legare tematicamente la sequenza a quella successiva, ma Refn sceglie di dilatare i tempi e concedere tutto lo spazio disponibile a una nuova sospensione musicale, che nuovamente si inserisce perfettamente in un approccio fluido alla visione della serie.

Un differente esempio di videoclip inserito nella narrazione è presente nel secondo episodio. In questo caso, la messa in scena di una sequenza puramente narrativa viene costruita come fosse un video musicale. La sequenza, seppur si presenti apparentemente come un videoclip, non ha molto senso presa a sé stante, ma funziona nel contesto della narrazione. Crea un momento di pausa, ma non di estraniamento come l'esibizione della band o l'inseguimento autostradale. Alla fine di una sequenza di dialogo tra Jesus e Yaritza, udiamo l'inizio della traccia *Until She's Destroyed*, parte della soundtrack originale composta da Cliff Martinez per la serie. Una carrellata laterale in slow motion mostra l'interno di un bar, illuminato a intermittenza da luci magenta, blu e rosse. Le persone all'interno del bar sembrano manichini, rigide e immobili senza vita. La mdp si sofferma su Jesus, Yaritza e Miguel seduti su un divanetto. Miguel si alza, e la mdp segue i suoi passi in una carrellata a sinistra, compiendo il percorso opposta a quella iniziale. Miguel si ferma a un tavolo dove sono sedute alcune donne, probabilmente prostitute vittime del traffico di esseri umani del cartello. Miguel costringe una delle donne ad alzarsi e la trascina con sé. L'azione dell'uomo segna anche un cambio radicale nella traccia, che da un impulso ritmico martellante passa ad accordi sospesi e allungati. Miguel e la donna vengono seguiti dalla mdp che compie nuovamente una carrellata a destra. Poco dopo l'uscita dei due dall'inquadratura, ritorna l'impulso ritmico, questa volta accompagnato da cori femminili. Poco dopo essersi soffermata brevemente su Yaritza e Jesus, la mdp mostra Miguel su un palco, mentre tiene la donna per i capelli. I due sono illuminata da una luce blu, mentre lo sfondo, un tendone coperto di lustrini, è illuminato di rosso. L'impressione che ci si trovi in un'altra dimensione, in un limbo dominato solo da musica e colori, dove parole e narrazione non hanno alcuno spazio, viene accentuato dal fatto che Miguel in questo momento inizia a parlare, perché vediamo la sua bocca muoversi in slow motion, ma non udiamo alcun suono uscire da essa. Nella soundtrack gli accordi e la pulsazione ritmica fanno spazio a suoni distorti e acuti più o meno in corrispondenza di diversi controcampi di Yaritza, che osserva attenta ciò che sta accadendo, mentre il suo volto viene illuminato di rosso dalla luce del bar. Miguel dice ancora

qualcosa che non udiamo, e la mdp ricomincia una carrellata verso sinistra. Mentre vediamo gli uomini del cartello camminare verso il palco, nella musica compaiono vibrazioni basse e distorte, che accompagnano gli accordi sospesi apparsi poco prima. La mdp si ferma davanti al tavolo dove era seduta la donna poco prima. La sospensione della sequenza si interrompe quando, inquadrato in primo piano, Miguel chiama Yaritza, e le spiega che dovrà assicurarsi che tutto vada al meglio quando venderanno quella donna ad un altro cartello, la sera stessa dopo averla violentata. La traccia, che aveva continuato a scorrere in secondo piano rispetto alle parole di Miguel, si conclude all'inizio della sequenza successiva. Yaritza poi libererà la donna uccidendo il membro del cartello rivale venuto a comprarla e il soldato del cartello di Jesus. Questa sequenza, pur non abbandonando la narrazione, mette da parte una messa in scena convenzionale per adottarne una particolarmente adatta a un videoclip, in cui le immagini abbandonano il realismo per rincorrere la musica, amalgamarsi ad essa, visualizzando i suoi accordi sospesi e il suo ritmo nelle lente carrelate slow motion e nell'intermittente cambio di luci. La luce stessa del bar, scarsamente illuminato, sembra essere generata dalla musica, che sembra anche sospingere quel poco movimento visibile durante la sequenza, le cui persone visibili sembrano figure di un diorama dalla composizione perfetta, ma senza vita.

Un'altra sequenza narrativa impostata come fosse un videoclip, anche se più surreale che sospesa, è quella della sparatoria di Viggo alla fine del nono episodio. Il brano *Tannhäuser Overture* di Richard Wagner accompagna il montaggio ritmico dei vari soggetti a cui Viggo spara. Il fatto che le sue pallottole riescano a far esplodere interi camper ed edifici ci fa cogliere il senso metaforico della sequenza, accentuata anche dal fatto che alcune persone a cui spara sono letteralmente immerse in un vuoto sfondo nero, sospese in un'altra dimensione (probabilmente quella mentale di Viggo stesso). La messa in scena della sequenza, presa a sé stante, potrebbe far pensare ad un videoclip concettuale. La messa in scena di una distruzione di simboli, palesemente metaforica anche senza considerare il contesto narrativo, ben si adatta a un videoclip concettuale a tema politico o satirico, in cui l'utilizzo della musica classica, in stridente contrasto con la violenza delle immagini presentate, rinforza ancora di più il messaggio critico.

8. Conclusione

L'analisi tematica ed estetica degli ultimi lavori del regista permette di cogliere una consapevolezza programmatica emersa in *Drive* e compiutasi pienamente in *Too Old to Die Young*, tanto da sfiorare, secondo alcuni critici, i confini dell'auto-parodia.⁷⁷⁰ «[*Too Old to Die Young*] è un prodotto singolare che offre a un pubblico minoritario tutto ciò che ama di Refn e a un pubblico maggioritario tutto ciò che odia di lui: la violenza, l'infallibile nichilismo, la cacofonia delle luci al neon, insieme alla deliziosa colonna sonora del collaboratore Cliff Martinez».⁷⁷¹ Così Miles Surrey, nella recensione scritta per il web magazine *The Ringer*, descrive la miniserie, individuando gli elementi chiave del cinema di Refn, divenuti da *Drive* in poi direttrici di un manifesto mai scritto ma perfettamente visibile nella sua messa in scena. I “sette principi disorganizzativi” individuati da Vicari sono secondo diverse modalità rilevabili in tutta la filmografia del regista, anche in quella successiva alla pubblicazione della monografia in cui essi sono delineati, riconfermando la coesione e la coerenza tematiche parallele a quelle estetiche nel cinema del regista.

Il tema della sfiducia, del rifiuto dell'autorità e delle gerarchie artificiali che Vicari ricollega al rigetto del termine “regista” nella sua concezione anglosassone da parte di Refn è riscontrabile esplicitamente in *Drive*, in cui il protagonista non riconosce alcuna autorità nelle uniche figure del film a cui è assegnata una posizione di potere, ovvero Bernie e Nino. Driver al contrario si pone in opposizione ad esse, ergendosi a protettore degli individui per cui quelle due figure rappresentano un pericolo, e facendolo si affida unicamente a un proprio rigido codice etico-morale, rifiutandosi di riconoscere qualsiasi potere impersonato da un individuo. In *Solo Dio perdona* Julian accetta invece l'autorità di Chang, presentato come anziano ex-poliziotto, ma che diviene progressivamente una figura che acquista tratti sempre più divini e mistici, tanto da renderlo riconducibile come parte stessa dell'inconscio del protagonista. Una figura quindi non parte di una gerarchia artificiale, che permette a Julian di emanciparsi dalla vera figura autoritaria negativa del film, ovvero la madre Crystal.

In *The Neon Demon* la questione diviene più sfuggente, aprendosi a diverse letture. Jesse è circondata da agenti e fotografi intenzionati a sfruttarla per il proprio tornaconto economico, che le aprono la strada che la conduce ad essere vittima delle colleghe più mature e con più esperienza desiderose di annientarla. Da un lato si potrebbe affermare che in questo caso la protagonista soccomba alle figure autoritarie che la circondano, percorrendo un lungo processo verso il martirio finale. Allo stesso tempo però Jesse detiene un potere innegabile, più volte ribadito dal testo filmico, che non rinuncia ad attribuirne qualità magiche. Potrebbe quindi essere la stessa protagonista la vera

⁷⁷⁰ B. Talerico, *Ivi*.

⁷⁷¹ Miles Surrey, *Too Young to Die Binge-Watching 'Too Old to Die Young'*, in <https://www.theringer.com>

figura autoritaria del film, consapevole o meno. Diviene vittima del suo stesso ego, metafora del potere che divora e rigurgita sé stesso? O è sconfitta da Sarah, Gigi e Ruby, che in questo caso diverrebbero provocatoriamente le vere eroine del film? L'ambiguità narrativa del film, forse il più oscuro e impenetrabile di tutta la filmografia del regista, non consente di dare una risposta definitiva.

Too Old to Die Young mette in scena il sistema autoritario criminale, in modo non dissimile da come avviene già in *Drive* e *Solo Dio perdona*, incarnato da Damian e Jesus. A loro viene contrapposta la polizia di Los Angeles, di cui inizialmente il protagonista Martin fa parte. Diventa però chiaro fin da subito che la vera lotta avviene nichilisticamente solo tra le due figure rappresentanti il mondo criminale, le uniche che sembrano detenere davvero il potere sul territorio. Il corpo di polizia viene denigrato, relegato a siparietti comico-grotteschi decontestualizzati rispetto alla trama, incapace di portare a termine qualsiasi indagine o operazione. Il percorso di Martin è avviato dagli ordini del suo superiore, che lo incarica di indagare sulla morte dell'uomo ucciso da Viggo, ma progressivamente diviene autonomo, fino all'abbandono del distintivo. Il nichilismo prevale totalmente quando apprendiamo che, tra le due figure criminali, a uscirne vittoriosa è la più spietata e crudele, ovvero Jesus. Rispetto a *Drive* e *Solo Dio perdona*, *Too Old to Die Young* acquista una piega più pessimista. Il finale aperto lascia spazio al dominio incontrastato di Jesus, pronto a dare inizio a una vera e propria guerra, senza alcuno scrupolo. La visione di Diana sembra conferire profeticamente a Yaritza il ruolo dell'eroina destinata a contrastare il dilagare di questo male, ma il vuoto lasciato dal finale sospeso apre le porte a una crepa, a un dubbio che viene dissolto in *Drive* e *Solo Dio perdona*, in cui le figure negative vengono eliminate.

Un altro tema centrale che Vicari lega a quello del rifiuto dell'autorità è la riflessione morale sulle conseguenze delle azioni. I due lavori in cui questo tema diviene il nodo centrale dello sviluppo narrativo sono *Solo Dio perdona* e *Too Old to Die Young*. In entrambi si assiste a un'escalation di atti violenti (perlopiù omicidi), il cui teatro è un contesto sociale in cui non vige legge se non quella dell'occhio per occhio. Il fiume di sangue viene però arrestato e cauterizzato dal taglio (metaforico o letterale) delle mani di Julian in *Solo Dio perdona*. In *Too Old to Die Young* non trova invece soluzione, destinato forse a ripetersi ottusamente all'infinito.

L'altro nucleo tematico individuato da Vicari è la messa in scena cruda, senza filtri della violenza, inevitabilmente legata alla frequentazione in giovane età del regista dei cinema *grindhouse*, destinati alla proiezione di pellicole horror, splatter ed exploitation. Una violenza che racchiude qualcosa di profondo, legata alla costruzione di un mito moderno. Sottolinea Vicari, l'utilizzo della violenza nella narrazione lascia spazio a una temporalità sospesa, un presente senza fine, bloccando il flusso narrativo. In tutti i lavori di Refn qui analizzati le sequenze violente sono sempre trasferite

in una messa in scena lenta (se non addirittura in *slow motion*), fredda, chirurgica, mai risolta con montaggi frenetici. Le sequenze si sviluppano in campi totali o medi, come fossero messe in scene teatrali catartiche. In *Drive* vediamo chiaramente lo sfondamento del cranio del sicario da parte di Driver nell'ascensore, preceduto e seguito da due sequenze in *slow motion* che esaltano la temporalità sospesa della scena. Vediamo ogni goccia che sgorga dalle vene tagliate di Shannon, e la vendetta che si scatena su Bernie e Nino conseguente a ciò è mostrata senza filtri, da un mdp sufficientemente vicina per farci cogliere la concretezza dell'atto ma non troppo da perdersi nei dettagli, permettendo allo spettatore di distaccarsi dalle immagini.

In *Solo Dio perdona* la violenza mostrata esplicitamente aumenta, di pari passo con una messa in scena più stilizzata che ne esaspera i contenuti. Assistiamo a un crescendo di atti violenti che culminano in una cruda scena di tortura, quella di Byron, a cui Chang infilza braccia, ginocchia, occhi e orecchie con degli spilli. Sempre Chang squarcia il torace di uno dei sicari di Crystal e della donna stessa. Del primo vediamo chiaramente le costole mentre si piega cadendo a terra, della seconda il sangue che sgorga dall'ampia ferita, mentre la mdp indugia sul suo corpo morto. L'escalation di violenza si scioglie nell'amputazione delle mani di Julian, che non viene mostrata direttamente.

In *The Neon Demon* la messa in scena grottesca e dettagliata della violenza di *Solo Dio perdona* scompare. Non assistiamo direttamente al consumo e all'occultamento del corpo di Jesse, ma Refn mostra in un diluito *slow motion* il bagno nel suo sangue di Ruby e la doccia per pulirsi da esso di Sarah e Gigi. Oltre al sangue, l'unico altro frammento del corpo della protagonista che vediamo è il suo occhio, vomitato da Gigi e ingerito da Sarah in una lenta sequenza in cui vengono inquadrare dalla mdp in campo totale e mezzo busto, accentuando il distacco teatrale da questa messa in scena grottesca. La violenza in *The Neon Demon* non è mostrata lucidamente come in *Drive* e *Solo Dio perdona*, ma lasciata all'immaginazione dello spettatore, stimolata dalla vista dei frammenti di Jesse.

In *Too Old to Die Young* lo scorrere della violenza avviene secondo molteplici modalità, in una commistione con quelle presenti nei precedenti film del regista. Nel corso dei 10 episodi, assistiamo a omicidi mostrati senza filtri, come nel caso di Magdalena e Janey, di cui vediamo il volto attraversato da una pallottola. Altre vittime uccise da degli spari sono un gruppo di poliziotti messicani, che nel secondo episodio vengono disposti in fila e in ginocchio nel deserto da Jesus, che li uccide uno a uno. La sequenza è mostrata interamente in uno *slow motion* che indugia sul sangue che esplode dal cranio, e sui cadaveri che si accasciano a terra. Una violenza più cruda ed efferata, di cui vengono mostrati i postumi ma non il suo scatenarsi, è quella che si rivela sul volto di Damian, torturato dai sottoposti di Jesus. Le tumefazioni che deformano il suo volto sofferente

ricordano quelle di Julian dopo l'incontro sul ring con Chang. A un destino simile a quello di Damian va incontro anche Martin, di cui vediamo il corpo insanguinato e inerme per le frustate inflitte da Jesus. Non vediamo mai direttamente le ferite generarsi sulla schiena del protagonista ma solo Jesus muovere furiosamente la frusta. Infine, la rappresentazione della violenza sessuale in *Too Old to Die Young* è relegata al solo potere suggestivo delle parole. La sequenza in cui essa è più palpabile è quella iniziale del quinto episodio, in cui Stevie descrive al ragazzo intervistato cosa andrà a subire. Più evanescente, solo suggerita, è quella che emerge nei dialoghi tra Janey e suo padre, e nei brevi istanti in cui Martin, assunto il ruolo di Kevin, lascia trasparire qualcosa del suo passato.

Vicari associa il ruolo che Refn affida alla violenza nel suo cinema alla sua assunzione del ruolo di *mythmaker*. Secondo l'autore, il mito è necessario in una società occidentale che, pur attraversando costanti cambiamenti tecnologici e sociali, ha completamente perso fiducia nel ruolo di esso. La rappresentazione della violenza, che nel mito avviene con meno o senza filtri rispetto alla narrativa classica, ha una capacità rigenerativa, che permette alla società in cui esso è prodotto di non sperimentare ogni cambiamento come uno shock irreparabile. Il cinema è stato, ed è ancora oggi secondo Vicari il miglior mezzo di comunicazione di massa per veicolare la creazione e rigenerazione di nuove mitologie, la cui ragion d'essere più profonda è il venire a patti con un mondo già trasformato o in corso di trasformazione. Secondo questa lettura di Vicari i protagonisti dei film di Refn assumerebbero il ruolo di eroi tragici, portatori del peso che il trauma del cambiamento sociale porta con sé. Driver, pur battendosi per la protezione dei più deboli, è condannato a rimanere emarginato, incapace di integrarsi in una comunità in grado di restituirgli affetto. In *Solo Dio perdona*, Chang emerge come figura eroica imponente, intoccabile, dispensatrice di giustizia vendicatrice. Questo eroe funge da figura paterna dell'eroe tragico più debole, Julian, destinato dalla nascita a subire la violenza della madre. Julian va incontro a un processo di purificazione, non prima di essere punito, subendo la stessa brutalità che ha contribuito a creare nel mondo criminale su cui domina assieme alla sua famiglia. Il ruolo di Jesse è invece ambivalente. Potrebbe essere vista sia come un'eroina tragica, orfana sperduta inserita in un processo di martirizzazione da un mondo marcio e corrotto che non può tollerare la sua genuinità, che come elemento antagonista, portatore di un male che necessita di essere estirpato. In *Too Old to Die Young* ci imbattiamo in una serie di figure che potrebbero essere definite come eroiche, anche se la loro rappresentazione è molto più ambigua rispetto a quella di Driver o Julian. Martin sembra inizialmente accostabile a Driver, dedicato alla protezione dei deboli, ma progressivamente la narrazione rivela i suoi lati oscuri, come la sua relazione con Janey ancora minorenni o l'impulso di morte che lo spinge a farsi veicolo di giustizia, piuttosto che una vera fiducia idealistica in essa.

Viggo si rivela essere la figura più simile a quella di Driver, e in un certo senso una sua esasperazione. Entrambi dediti alla difesa dell'innocenza, Viggo ne è talmente ossessionato che ciò lo porta a una totale alienazione, che lo induce a udire ordini da voci incorporee e lo conduce a una prigione pulsionale, che si scatena nella sequenza ambientata nel parcheggio dei camper. Anche Yaritya si erge come difensore dei deboli, in questo caso specifico delle donne. La sua prossima vicinanza e apparente indulgenza nei confronti di Jesus, principale elemento antagonista della narrazione, mette però in discussione il suo status eroico che, seppur predetto da Diana non trova davvero conferma dato il finale sospeso. Per lo stesso motivo, non è possibile attribuire concretamente uno status eroico nemmeno a Diana, che comunque si limita ad agire dietro le quinte senza rischiare mai veramente la vita come fanno Martin e Viggo. A un processo di martirizzazione simile a quello di Jesse sembra andare incontro Janey, forse la vera eroina tragica di *Too Old to Die Young*. Vittima degli abusi sessuali del padre, subisce la prematura scomparsa della madre. Il dolore del lutto e il desiderio di fuggire la portano a cercare rifugio nella discutibile relazione con il protagonista. Questa relazione, a causa della pericolosa situazione in cui si ritrova Martin, la trascinerà tragicamente verso la sua morte.

La lettura che Vicari propone del cinema di Refn come generatore di nuovi miti, popolati da contemporanee figure eroiche, si ricollega alla lettura sociopolitica che Featherstone fa dell'ultima filmografia di Refn. Featherstone fornisce un'interpretazione più pessimistica rispetto a quella avanzata da Vicari, che parla di Refn come *mythmaker* prima dell'uscita di *The Neon Demon* e *Too Old to Die Young*. In *Drive* e *Solo Dio perdona* si intravede un sentore ottimista, uno spiraglio di luce nel bacio tra Driver e Irene, nel perdono che Chang concede a Julian. Featherstone scrive però *The letting go: the horror of being orphaned in Nicolas Winding Refn's cinema* dopo l'uscita di *The Neon Demon*, che nonostante le molteplici possibilità interpretative sembra aver oscurato del tutto quella luce che traspariva dai film precedenti. Una lettura del film come progressivo annientamento della protagonista da parte di un contesto sociale corrotto, che contemporaneamente la desidera e non la può tollerare, non lascia respiro o spazio per la fiducia nel futuro. Anche se si scegliesse di adottare una lettura che vede in Jesse il seme di un male estirpato, l'impassibilità di Sarah davanti al corpo morto di Gigi e la successiva ripresa di una figura femminile in uno spazio deserto lasciano trasparire solo gelo, una rigidità che sembra ammettere la sconfitta di fronte a qualcosa che le protagoniste del film forse non possono davvero affrontare, perché troppo universale.

Featherstone coglie già in *Drive* l'imperante alienazione a cui saranno condannati i protagonisti dei film di Refn, inseriti in una civiltà urbana post-moderna, non autoritaria ma allo stesso tempo non in grado di fornire loro nessuna protezione e nessun modello di riferimento, destinandoli a essere prigionieri delle loro pulsioni, unica via di fuga per non confrontarsi con la realtà che li circonda. In

Drive compaiono delle figure in grado di fornire affetto e solidarietà incondizionati al protagonista, ovvero Irene, Benicio e Shannon. Questo tipo di figura sparirà totalmente a partire da *Solo Dio perdona* o sarà relegata ai margini della storia. Chang si pone come figura salvifica e paterna ma a costo della sofferenza di Julian. Dean, unico amico di Jesse, verrà allontanato da lei stessa verso la fine del film. La protagonista cadrà vittima di una finta figura protettiva, Ruby, che sfrutta l'ingenuità e l'isolamento della ragazza per diventare sua amica e quindi condurla nella villa dove si consumerà l'omicidio rituale.

In *Too Old to Die Young* alienazione e isolamento trovano la loro massima espressione, rafforzata dalla mancanza di comunicazione dilagante tra i personaggi, rappresentata in primis da Martin e il suo mutismo alternato al tic nervoso che lo porta a sputare per terra. Rigidi, silenziosi e riflessivi, i personaggi della miniserie navigano in un labirinto senza uscita, senza nessuna possibilità di salvezza. Non esiste davvero innocenza se non quella astratta e impalpabile evocata dalle parole di Diana e Viggo, forse solo un falso idolo che permette loro di avere uno scopo, un obiettivo per cui lottare senza arrendersi al male che li circonda. Ogni personaggio qui è in qualche modo legato al mondo criminale, ha commesso crimini o ne ha subiti. Non c'è nessuno spazio per figure salvifiche e intoccabili come Chang, o sinceri rapporti affettivi in grado di offrire anche solo un sollievo momentaneo dalla disperazione dilagante. La relazione tra Martin e Janey è disturbata, una via di fuga dal passato di abusi di entrambi. Quella tra Diana e Viggo viene relegata solo alla loro missione, in cui entrambi hanno un ruolo preciso, senza essere mai mostrati in situazioni affettive disinteressate. La più inquinata è la relazione tra Yaritza e Jesus, in cui la prima manipola il secondo sfruttando la sua debolezza psicologica, plagiata dagli abusi incestuosi compiuti dalla madre.

In *Too Old to Die Young* arrivano a trionfare tutti gli elementi pessimistici colti da Featherstone in *Drive*, *Solo Dio perdona* e *The Neon Demon*, che qui si moltiplicano fino a implodere su sé stessi in un finale che, risolvendosi in un bagno di sangue, sembra sancire la definitiva impossibilità di spezzare il ciclo della violenza e risanare il mondo.

Vicari, nel soffermarsi sull'influenza che *Non aprite quella porta* (Tobe Hooper, 1974) ha avuto nella formazione cinematografica del regista, individua gli elementi chiave che domineranno l'estetica della sua filmografia da *Drive* in poi. Vicari sostiene che *Non aprite quella porta* abbia trasmesso a Refn il potere dell'aspetto puramente visivo del cinema, le modalità attraverso cui le immagini riescono ad esprimere un'emotività che le parole non possono cogliere. Nel film di Hooper, che abbandona la narrazione per divenire cinema di puro suono e pura immagine, il frame racchiude in sé tutti i contenuti in modo autoreferenziale. Il racconto subisce momenti di arresto sovraccaricando le immagini, concentrandosi su dettagli, pattern e texture. Refn sembra aver assorbito anche l'uso del sonoro nel film, che presenta frequentemente un rumore di fondo drone di

origine sconosciuta disorientante, che conferisce un senso di oppressione. Secondo Vicari, Refn assorbe e rivendica questa costruzione estetica in modo fresco, introducendo nel suo cinema una coscienza teatrale, distanziando e disarmonizzando il rapporto tra spettatore e immagini. Il confronto sistematico tra le riflessioni critiche emerse circa le modalità di messa in scena cinematografica di Refn e le delineazioni dell'estetica del nuovo cinema digitale dimostrano le considerazioni di Vicari e soprattutto la consapevolezza del regista verso l'universo audiovisivo contemporaneo. Come lui stesso dichiara in diverse interviste, è perfettamente a proprio agio nei confronti di una ridefinizione cinematografica che subisce la diretta influenza del web e dei nuovi linguaggi audiovisivi. Questa consapevolezza porta con sé una lucidità critica che si esprime attraverso la messa in scena dei tre film e della miniserie qui analizzati. L'estetica intensificata del nuovo cinema digitale, individuata da Bordwell e da Vernallis ricondotta all'influenza formale del video musicale e del web, che, come evidenziato precedentemente, si esprime attraverso l'utilizzo di lunghezze focali ai poli opposti, il frequente utilizzo di inquadrature ravvicinate, diversi e più elaborati movimenti di camera e il montaggio rapido, non è la modalità attraverso cui Refn elabora la sua estetica. Da *Drive* in poi il regista sembra costruire un discorso programmatico che supera le modalità di messa in scena del cinema contemporaneo, manifestato attraverso un'estetica sempre più autoriale, autoreferenziale e brandizzata, che va di pari passo con le sue dichiarazioni contraddittorie e provocatorie circa le questioni morali attraversate nelle sue opere. La pura composizione visiva assume il ruolo guida in una narrazione sempre più sciolta, scandita da continue ellissi, in cui silenzio e musica surclassano i dialoghi, scarni e spesso frammentati da lunghe pause. Questa estetica si pone in netta contrapposizione a quella intensificata del nuovo cinema digitale, arrivando ad aprire inevitabilmente uno squarcio riflessivo sulle motivazioni alla base dell'adozione di essa. L'impostazione ieratica, esasperata degli ultimi lavori di Refn, che si manifesta in parte in *Drive* ma si dispiega totalmente a partire da *Solo Dio perdona* in poi, sembra rimandare non tanto ai moduli estetici del cinema digitale, ma alla considerazione che avanza Vernallis sull'immagine e suono dei video musicali come "partner", che si alimentano uno dell'altro in una relazione di compresenza, in grado di riflettere reciprocamente i propri parametri individuali come narrativa, armonia, timbro, ritmo. Questa relazione vede l'assunzione di una posizione dominante, aggressiva, da parte della musica, che arriva a plasmare la forma delle immagini a propria somiglianza. Il fiume musicale synth di Martinez, che rimanda inevitabilmente al ronzio drone onnipresente di *Non aprite quella porta*, attraversa i film di Refn con fasce sonore diluite, accompagnando sequenze lente, sviluppate quasi sempre in inquadrature in campo totale e mezzo busto, ribadendo la coscienza teatrale individuata da Vicari. Questo distacco della mdp, che raramente avanza in primissimi piani facendo luce sull'interiorità dei protagonisti o indietreggia in

campi lunghi conferendo maggior respiro alla messa in scena, si ricollega alla costruzione del mito, che conferisce alle immagini una qualità teatrale, necessaria per permettere un distanziamento riflessivo nello spettatore.

La costruzione estetica di Refn ha portato i critici a parlare di sconfinamenti nel territorio del videoclip e della videoarte, confermando la piena consapevolezza del regista nei confronti del linguaggio audiovisivo, tanto da spingere il proprio cinema oltre i confini del cinema stesso. Come rilevato in *The Neon Demon* e *Too Old to Die Young*, questo sconfinamento arriva a produrre veri e propri videoclip musicali espansi, potenzialmente autonomi, all'interno dei film stessi.

La pura ricerca formale non sembra però essere il principale obiettivo di Refn. L'estetizzazione estrema permette il distanziamento necessario dello spettatore, che difficilmente potrà empatizzare con i personaggi e immedesimarsi personalmente nella narrazione, aprendo la strada a una riflessione critica sui temi narrativi.

La messa in scena adottata da Refn si colloca secondo modalità oppostive rispetto alla fluida realtà mediale contemporanea, in cui la velocità e l'immediatezza comunicativa regnano sovrane. Il regista non disperde le informazioni in un montaggio rapido e incalzante, ma le concentra in fermi immagine ieratici scanditi uno dopo l'altro, che necessitano di una pausa riflessiva per essere assorbiti e compresi. Questa impostazione lascia trasparire però anche molte ambiguità, come è stato rilevato osservando le differenti interpretazioni di *The Neon Demon* che i critici hanno avanzato. Nel suo non scritto manifesto estetico, Refn sembra mirare a una riflessione profonda, anche attraverso l'uso delle provocazioni, che traspaiono sia nei temi del suo cinema che dalle sue stesse parole nelle interviste, spesso contraddittorie.

Con *The Neon Demon* e *Too Old to Die Young* si riconferma ciò che Vicari osserva già nel 2014, ovvero come il cinema di Refn sia difficilmente delimitabile nel suo essere e nei suoi contenuti, difficile da definire precisamente. Secondo l'autore, l'operato di Refn testimonia ed è figlio della rivoluzione digitale del nuovo millennio, che ha cambiato i rapporti tra media e pubblico, soprattutto grazie allo streaming. Refn riesce a cogliere, in modo critico, unico e personale, i mutamenti e le condizioni incerte che la nuova realtà mediale conferisce al consumo dell'audiovisivo. Prodotto di questa consapevolezza è la brandizzazione del suo cinema, la cui autoreferenzialità accompagna uno sguardo sempre più pessimista nei confronti della realtà sociale contemporanea, rappresentato dai silenziosi e alienati protagonisti del suo cinema, intrappolati in labirinti marci e corrotti da cui non possono scappare.

9. Immagini citate nel testo



Immagine 1

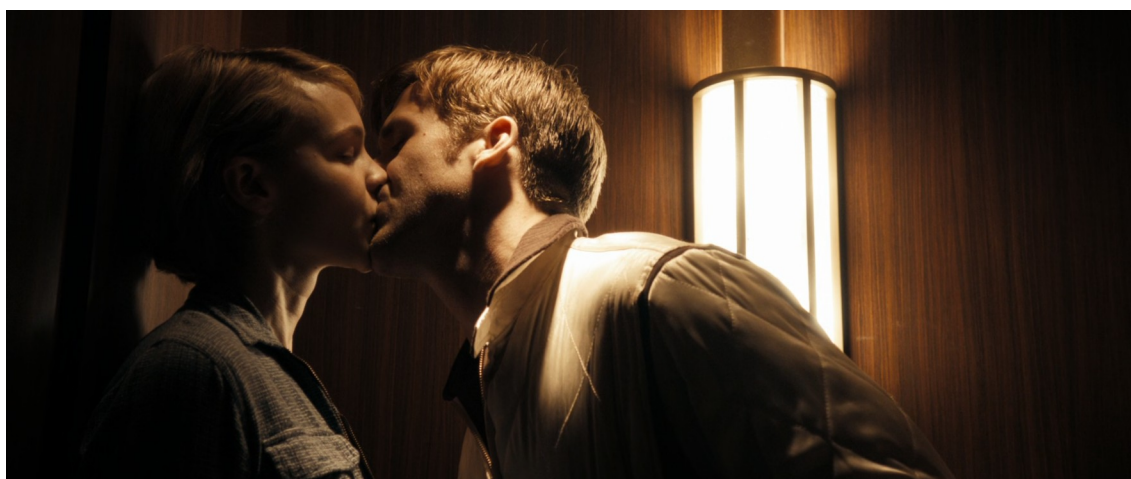


Immagine 2



Immagine 3



Immagine 4



Immagine 5

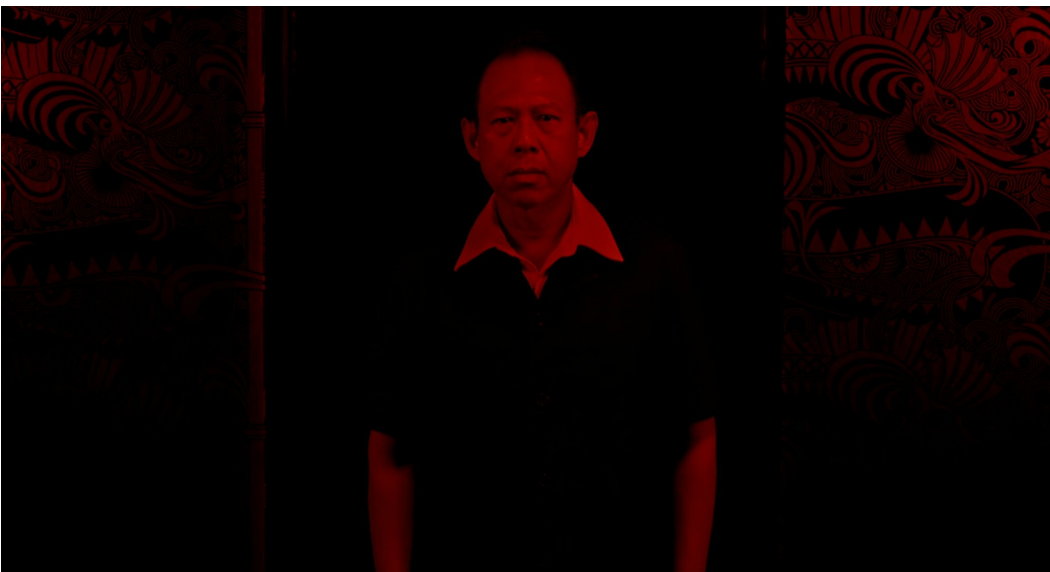


Immagine 6



Immagine 7



Immagine 8



Immagine 9



Immagine 10



Immagine 11



Immagine 12



Immagine 13



Immagine 14



Immagine 15



Immagine 16

10. Bibliografia

Testi monografici su Nicolas Winding Refn

Riviste e articoli

C. Bartolini (a cura di), *Inland. Quaderni di Cinema: Nicolas Winding Refn*, N. 4, Bietti, 2017

M. Featherstone, *The letting go: the horror of being orphaned in Nicolas Winding Refn's cinema*, in «Journal for Cultural Research», Vol. 21, N. 3, 2017

Libri

F. Tadolini, *Demon Driver – Il cinema di Nicolas Winding Refn*, Shatter Edizioni, s. l., 2020

J. Vicari, *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art – A Critical Study of the Film*, McFarland, North Carolina, 2014

Video Musicale: storia, forme ed estetica di un medium ambiguo

Riviste e articoli

C. Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, in «Popular Music», Vol. 7, N. 3, 1988

Libri

G. Arnold, Daniel Cookney, K. Fairclough-isaacs, M. Goddard (a cura di), *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media*, Bloomsbury USA Academic, New York City, 2017

L. Berton, *Videoclip. Storia del video musicale dal primo film sonoro all'era di YouTube*, Mondadori, Milano, 2007

R. Bresson, *Note sul cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2008

D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkely, 2006

R. Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia, 2010

M. Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine al cinema*, Lindau, Torino, 2017

S. Ejzenstejn, *Il montaggio*, Marsilio, Venezia, 1986

L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, MIT Press, Cambridge, 2001

B. Di Marino, *Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga*, Meltemi, Roma, 2018

B. Osborn, *Interpreting Music Video: Popular Music in the Post-MTV Era*, Routledge, Londra, 2021

D. Railton, *Paul Watson, Music Video and the Politics of Representation*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2011

F. Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Codice Edizioni, Torino, 2013

G. Sibilla, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Rai-ERI, Roma, 1999

M. Shore, *The Rolling Stone Book of Rock-Video*, Sidgwick & Jackson, Londra, 1985

C. Vernallis, *Unruly Media: YouTube, Music Video and the New Digital Cinema*, Oxford University Press, New York, 2013

NWR: traiettorie del cinema di Nicolas Winding Refn

Riviste e articoli

A. Iocola, *Bronson, nemico pubblico numero uno*, in *Guida al cinema di Nicolas Winding Refn*, M. Cacioppo (a cura di), in «Nocturno», n. 163, 2016

Marco Marchetti, *Pusher trilogy*, in *Guida al cinema di Nicolas Winding Refn*, M. Cacioppo (a cura di), in «Nocturno», n. 163, 2016

Brett Martin, *How to look like a movie star*, in «GQ», Gennaio 2011

Libri

T. W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, Verso, Londra, 2002

J. Black, *The Aesthetic of Murder*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1991

L. Bouzereau, *Ultraviolent Movies*, Citadel, New York, 2000

R. W. Fox, T. J. J. Lears, *La cultura del consumo*, Pantheon, New York, 1983

M. Kaufman, *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power, and Change*, Oxford University Press, Toronto, 1987

E. Levy, *Outsiders: The Rise of American Independent Film*, NYU Press, New York, 1990

M. Testoni, *Musica e visual media. La colonna sonora e i suoi protagonisti: dal compositore al music supervisor, dal sound designer al consulente musicale*, Dino Audino Editore, Roma, 2016

C. C. Thomson, *Northern Constellations: New Readings in Nordic Cinema*, Norvik Press, Londra, 2006

S. Willis, *Disputed Territories: Masculinity and Social Space*, in *Male Trouble*, C. Penley (a cura di), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993

Drive

Riviste e articoli

D. Bordwell, *The art cinema as a mode of film practice*, in «Film Criticism», Vol. 4, N. 1, 1979

A. B. Rogers, M. Kiss, *A Real Human Being and a Real Hero: Stylistic excess, dead time and intensified continuity in Nicolas Winding Refn's Drive*, in «New Cinemas: Journal of Contemporary Film», Vol. 12, N. 1 & 2, Giugno 2014

G. Calzoni, *Drive. Nicolas Winding Refn – Trasfigurazioni di genere*, in «Cineforum», Vol. 508, 2011

P. Debruge, *Drive*, in «Variety», Vol. 423, N. 3, Maggio-Giugno 2011

S. Miceli, *Analizzare la musica per film: Una riproposta della teoria dei livelli*, in «Rivista Italiana di Musicologia», Vol. 29, No. 2, 1994

Jon. D. Wittmer, *Road Warriors*, in «American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques», Vol. 92, N. 10, Ottobre 2011

Libri

R. Dyer, *Pastiche*, Routledge, Londra, 2006

P. Hardy, *The BFI Companion to Crime*, University of California Press, Pittsburgh, 1998

C. Jung, C. Kerényi, *The science of mythology*, Routledge, Londra, 2001

D. Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity. Identity: Narrative Time in National Context*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2006

L. Pacilio, *Il videoclip nell'era di YouTube. 100 videomaker per il nuovo millennio*, Bietti, Milano, 2014

L. Rickels, *The case of California*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991

J. Tabbi, *Postmodern Sublime*, Cornell University Press, Ithaca, 1996
Melanie Klein, *The psycho-analysis of children*, Vintage, Londra, 1997

Solo Dio perdona

Riviste e articoli

K. Newman, *Gods and Monsters*, in «Sight and Sound», Vol. 23, N. 8, Agosto 2013

L. Rossi, *Solo Dio Perdona*, in «Cineforum», Vol. 53, N. 6, Luglio 2013

N. Pinkerton, *Only God Forgives*, in «Sight and Sound», Vol. 23, N. 9, Settembre 2013

S. Pizzello, *Bangkok Dangerous*, in «American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques», Vol. 94, N. 9, Settembre 2013

The Neon Demon

Riviste e articoli

P. Armocida, *The Neon Demon*, in «Il Giornale», 7 Giugno 2016

E. Aspren, *Magic Naturalized? Negotiating Science and Occult Experience in Aleister Crowley's Scientific Illuminism*, in «Aries», Vol. 8, N. 2, Gennaio 2008

A. Bitel, *The Neon Demon*, in «Sight and Sound», Vol. 26, N. 8, Agosto 2016

F. Ferzetti, *The Neon Demon*, in «Il Messaggero», 21 Maggio 2016

C. Newland, *The Beauty Myth*, in «Sight and Sound», Vol. 26, N. 7, Luglio 2016

J. Oppheimer, *Looks that Kill*, in «American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques», Vol. 97, N. 7, Luglio 2016

N. W. Refn, *Moving Pictures*, in «American Cinematographer - The International Journal of Film & Digital Production Techniques», Vol. 97, N. 7, Luglio 2016

F. Tassi, *Specchio delle mie brame*, in «Cineforum», N. 556, Agosto 2016

Libri

C. Baudelaire, *Opere*, Mondadori, Milano, 1996

J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Cortina Raffaello, Milano, 1996

J. Baudrillard, *Della seduzione*, SE, Milano, 1997

J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Roma, 2008

Too Old to Die Young

Riviste e articoli

A. Pasquale (a cura di), *Bianco e nero. Rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia*, Vol. 594-595: *Netflix e oltre*, 2019

M. Sansone, *Too Old to Die Young – Silence is sexy*, in «Cineforum», Vol. 59, N. 7, Agosto-Settembre 2019

Libri

E. Corvi, *Streaming Revolution*, Dario Flaccovio Editore, Milano, 2020

A. Jodorowski, M. Costa, *La via dei tarocchi*, Feltrinelli, Milano, 2014

11. Sitografia

Articoli e interviste

S. Abrams, *Art is an act of violence: An interview with Nicolas Winding Refn*, in <https://www.rogerebert.com/>

G. Ariola, *Nicolas Winding Refn: sfiorare l'essenza (violenta) dell'eroe*, in <https://www.ffettonotteonline.com/news/index.html>

M. Arnoldi, *Portrait of a Provocative Mind*, in www.iofilm.co.uk

S. Axmaker, *Nicolas Winding Refn: I Don't Make Crime Films*, in www.greencine.com

L. Croce, *Solo Dio perdona – Incontro con il regista Nicolas Winding Refn*, in <https://blog.screenweek.it/>

J. Diderich, *2016 Cannes Film Festival: Elle Fanning Courts Controversy in 'The Neon Demon'*, in <https://wwd.com/>

E. Douglas, *Exclusive: Nicolas Winding Refn on Valhalla Rising*, in www.comingsoon.net

T. Gilchrist, *Interview: Valhalla Rising Writer- Director Nicolas Winding Refn*, in www.moviefone.com

J. Giroux, *Interview: Fetish Filmmaker Nicolas Winding Refn*, in www.filmschoolrejects.com

J. Giroux, *Interview: Nicolas Winding Refn on Violent Men, Valhalla and Pretty Woman*, in www.filmschoolrejects.com

B. Goldsmith, *Danish Director Refn Splatters Cannes Festival with Violence*, in <https://www.reuters.com/>

T. Grater, *Nicolas Winding Refn: "Cinema is dead, but filmmaking is very much alive"*, in <https://www.screendaily.com/>

S. Indrisek, *Valhalla Rising: A Q & A with Filmmaker Nicolas Refn*, in www.artinfo.com

L. McGillicuddy, *Intervista a Nicolas Winding Refn, il regista di Drive*, in <https://www.vice.com/it>

J. Newton, *Coming soon to a cinema near you: Grim film featuring murder, cannibalism and lesbian necrophilia that even shocked Cannes is now set for British screens*, in <https://www.dailymail.co.uk/home/index.html>

F. Pasculli, *#Cannes2019 – Too Old to Die Young. Incontro con Nicolas Winding Refn*, in <https://www.sentieriselvaggi.it>

F. Pontiggia, *Nuovo cinema Refn*, in www.cinematografo.it/

M. Puliatti, *#Venezia75 – Masterclass con David Cronenberg*, in <https://www.sentieriselvaggi.it/>

E. Rappe, *Ryan Gosling Will 'Drive' Instead Of Hugh Jackman*, in <http://news.moviefone.com>, archived in <https://web.archive.org/>

S. Sherwin, *Boy Wonder Nicolas Winding Refn Grows Up*, in www.bbc.co.uk

P. Snow, *Narcissism Is Freedom: Nicolas Winding Refn On The Neon Demon*, in <https://thequietus.com/>

P. Sobczynski, *Interview: Nicolas Winding Refn on 'Drive'*, in www.hollywoodbitchslap.com

S. Tobias, *Nicolas Winding Refn*, in www.avclub.com

B. Travers, *Nicolas Winding Refn Doesn't Care If You Watch All 13 Hours of 'Too Old to Die Young'*, in <https://www.indiewire.com>

M. Triolo, *Nicolas Winding Refn su Donald Trump, "Una bomba a mano di follia"*, in <https://www.film.it/>

J. Yanick, *Nicolas Winding Refn parla delle sue colonne sonore*, in <https://www.vice.com/it/noisey>

Z. Wigon, *Drive: Knife, Fights, Car Chases, and... Art Cinema?*, in www.tribecafilm.com

Recensioni

A. Baratti, *The Neon Demon*, in <https://www.spietati.it>

S. T. Collins, *'Too Old to Die Young' Episode 9 Recap: A Fantasy of Violence*, in <https://decider.com>

S. Emiliani, *The Neon Demon, di Nicolas Winding Refn*, in <https://www.sentieriselvaggi.it/>

R. Harrison, *Too Old to Die Young first look: Nicolas Winding Refn depopulates the small screen*, in <https://www.bfi.org.uk/>

R. Meale, *Solo Dio perdona*, in <https://www.radiocinema.it/>

M. Marelli, *The Neon Demon*, in <https://www.spietati.it>

V. Sammarco, *The Neon Demon*, in <https://www.cinematografo.it/>

G. Sangiorgio, *The Neon Demon*, in <https://www.spietati.it>

M. Surrey, *Too Young to Die Binge-Watching 'Too Old to Die Young'*, in <https://www.theringer.com>

B. Talerico, *Nicolas Winding Refn Delivers Distinct Vision of Too Old to Die Young*, in <https://www.rogerebert.com/>

C. Valeri, *Too Old to Die Young, di Nicolas W. Refn*, in <https://www.sentieriselvaggi.it/>

Altro

J. Bhat, *Attention Spans in the Age of Technology*, in <https://nami.org/home>

L. Ceci, *La Madonna che fa l'inchino ai narcos*, in <https://www.treccani.it/magazine/atlante/>

C. Parks, *Iggy Azalea Gets 'Fancy' For Clueless-Inspired Music Video*, in <https://www.huffpost.com/>

S. Pezzani, *Aleister Crowley. Vita e opere dell'occultista che stregò il '900*, in <https://www.ilgiornale.it/>

M. Piva, *Il "montaggio verticale" audiovisivo: analisi sequenza Alexandr Nevskij*, in
<https://coccodrilloluminoso.blogspot.com/>

