

Rudi Capra

NICOLAS WINDING REFN

La vertigine del fato

FALSOPIANO



FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

Rudi Capra

NICOLAS WINDING REFN

La vertigine del fato

Dentro la vertigine

di Roberto Lasagna

p. 9

Introduzione

p. 12

1. *Pusher e Bleeder*

p. 17

2. Lo stile di NWR: note su *Fear X*

p. 31

3. *Pusher II, Pusher 3*

p. 42

4. *Bronson e Valhalla Rising*

p. 51

5. *Drive*

p. 68

6. *Solo Dio perdona*

p. 81

7. *The Neon Demon*

p. 95

8. *Too Old To Die Young*

p. 114

9. *Maniac Cop & Beyond*

p. 132

Bibliografia

p. 155

Ringraziamenti

Il ringraziamento più sentito va alla ciurma di *OndaCinema*, con la quale ho condiviso lunga parte di quel viaggio avventuroso che è la critica.

Due dediche in particolare: la prima ad Antonio “Antonius Block” Pettierre, mentore e compagno di filibusta, per la generosità e i consigli. La seconda a Lorenzo “Da Arabia” Baldini, per la meravigliosa ostinazione con cui contesta i miei giudizi riuscendo spesso volte nell’impresa di far cambiare idea a un testardo durante le lunghe sfide notturne a *Crash Team Racing*.

Dentro la vertigine

Roberto Lasagna

La vertigine del fato s'inerpica nella vicenda cinematografica di un regista ormai di culto: Nicolas Winding Refn, classe 1970, danese come Lars Von Trier e Thomas Vinterberg ma mai coinvolto nell'esperienza di Dogma 95, fa esperienza all'American Academy of Dramatic Arts di New York e poi alla Danish Film School ma si trova presto a dover continuare da solo, ritrovandosi in rotta con le scuole e senza la formazione professionale classica abitualmente richiesta. Affetto da daltonismo, con un carattere non facile, Refn, dopo un primo cortometraggio, è artefice a soli venticinque anni di un film, *Pusher*, primo momento di un'immersione nei bassifondi della società e nella malavita che darà avvio ad una trilogia il cui stile si caratterizza per un racconto sulla violenza calato tra luci ed ombre, dove il realismo asseconda uno sguardo già molto personale.

Rudi Capra, nell'introdurre in chiave eschiliana il suo metodo d'indagine nell'universo in evoluzione del regista danese, mette in evidenza le sue chiavi interpretative nella consapevolezza di affrontare un cineasta mai domo né facilmente etichettabile, che sin dal suo apparire si annuncia portatore di echi orientati a stimolarne la moltiplicazione di letture. Dalla società ai margini di *Bleeder*, dove la violenza e l'amore non escludono l'ironia e in cui si colgono diversi registri narrativi, al surreale biopic *Bronson* ("il più violento prigioniero britannico vivente"), dalla saga vichinga di *Valhalla Rising* al premio alla regia al festival di Cannes per *Drive* – adrenalinico noir sulla vicenda di un individuo impenetrabile, action movie ipnotico con un protagonista silente capace di gesti folli – tutto il cinema di Refn, anche il più recente, diviene occasione di una lettura in cui convergono le direttrici plurime

sorvegliate dall'analisi attenta del critico.

Il quale, destreggiandosi tra le diramazioni di senso del cinema di Refn, si mette alla ricerca delle influenze, ordinando nella sua ricognizione raffinata il fatalismo e la mitologia che contestualizzano e aprono le porte alla rappresentazione di una violenza che non è mai cinema della redenzione come comunemente inteso, né strettamente cinema del reale, piuttosto occasione di immersioni abbacinanti in una dimensione inventiva dalla vocazione allegorico-morale. E nel suo essere un titolo molto evocativo, *La vertigine del fato* è propriamente la definizione di quel magnetismo attraente che trascina lo spettatore dentro le vicende del cinema di Refn.

Con la sua scrittura sicura e raffinata, il giovane critico ci conduce tra le diramazioni della visione di un autore dall'impatto espressivo robusto, e il libro non è l'abituale prontuario cinefilo ma un saggio articolato tra le radici e i motivi storici, antropologici, e soprattutto filosofici di un'estetica cinematografica. Come Refn, anche Rudi Capra ci porta sul crinale di un cinema a cui non siamo (più o ancora) abituati, e che reclama la sua urgenza fascinosa in titoli differenti di cui risaltano, tante volte, l'originalità e la coerenza narrativa.

Il critico è consapevole delle asperità del suo compito interpretativo e non si arrende dinanzi all'ambizioso tentativo di cogliere le molte correnti che attraversano l'opera di Winding Refn, restituendo con il suo libro un lavoro propedeutico, ma anche di approfondimento, suscettibile di offrire momenti intriganti, come un invito alla visione stimolante e senza complessi di inferiorità. Lo stesso autore presenta il testo come un *corallo*, secondo un'immagine davvero fulgida in grado di restituire il proposito critico come un impulso anch'esso estetico, la cui necessità è tutto un programma interno che richiede coinvolgimento e passione da parte del lettore.

Un libro come una *concrezione mineraria*, che metabolizza e lascia scorgere le luci e le ombre artistiche, ontologicamente deputato a ri-

produrre significativamente la molteplicità di dimensioni e trasformazioni dell'universo del cineasta.

Segnando un percorso che parte da Eschilo e dalla necessità di mettere in relazione il cinema di Refn con i concetti di necessità, violenza, colpa, vendetta e giustizia, viene rimarcato come proprio la violenza non è qualcosa di semplicemente agito o subito nell'universo analizzato, ma si palesa nella sua funzione di percorso, per il recupero di un equilibrio infranto e perduto, a cui la mitologia e il fato rendono il tono epico tragico, raccolto tra le "vertigini" del cinema di Refn. Sono quindi i personaggi ad essere i punti di forza e i depositari delle più vibranti attenzioni di un cineasta consapevole di vivere in un mondo in cui la violenza è istinto ma anche espressione, e la stessa forma d'arte si palesa, nell'universo filmico del regista danese, come "un atto di violenza", cioè come un fatto mai fine a sé stesso, ma calato e compreso in una dimensione espressiva sfaccettata che il libro analizza nelle sue ombre tragiche e nelle sue immagini illuminanti.

Un'ultima puntualizzazione: per ragioni di tempo, l'autore non ha potuto inserire in questo volume una sezione dedicata a *Copenhagen Cowboy*, la serie Netflix di 6 episodi che Nicolas Winding Refn ha recentemente presentato in anteprima a Venezia.

Introduzione

Anankes sterrais dinais (ἀνάγκης στεροῦς δίναις) si può tradurre come “la ferrea vertigine del fato”, ma anche “il duro gorgo della necessità”, “la crudele ruota del destino” e così via. Il verso eschileo, tratto dal *Prometeo Incatenato*, consta di tre elementi distinti.

Ananke nella mitologia greca è il fato, la necessità, il destino, una legge superiore agli stessi dei, che la rispettano e la temono. La medesima tragedia di Eschilo suggerisce che a “timonare” *ananke* siano da una parte le Moire, simpaticamente ritratte nel Disney *Hercules* (John Musker e Ron Clements 1997) con forbici affilate e un solo occhio per sei orbite, e dall’altra le Erinni, divinità della vendetta, note anche come Eumenidi o, come titola un celebre romanzo di Jonathan Littell, *Le Benevole*.

Il secondo termine è *sterrais*, dativo plurale da *sterros*, che significa rigido, solido, retto, squadrato, e per estensione crudele, duro, ferreo. Il terzo è *dinaiis*, dativo plurale da *dine*, che significa mulinello, gorgo, e per estensione rotazione, movimento circolare, spiraliforme. In questo verso troviamo un ossimoro poetico, ovvero l’accostamento di due opposte semantiche: l’una che rimanda alla durezza, al poligono, alla rigidità, alla fermezza, l’altra che evoca la plasticità, il cerchio, la flessibilità, il movimento.

Sia per Eschilo che per Winding Refn il destino incarna questo ossimoro, manifestandosi come una legge ciclica e inflessibile che ha per fine la giustizia e per mezzo la violenza. Descrivere il cinema di Winding Refn come un cinema eschileo significa quindi metterlo in relazione con i concetti di necessità, violenza, colpa, vendetta e giustizia.

In questo percorso la violenza non è mai fine a sé stessa, si configura come lo strumento necessario per la restaurazione di un equilibrio perduto.¹ Analoga funzione riveste nelle opere di Winding Refn, spesso

cronache di vendette annunciate. La linearità cristallina dell'intreccio sposa un'audiovisualità convoluta, che sfrutta il ritorno di motivi simbolici in una cornice decadente. La linea e il circolo si trovano quindi anche qui sintetizzati, l'una nella narrazione stilizzata e rigorosamente cronologica, l'altro nella ripetitività di tracce visuali, musicali e cromatiche.

Il presente volume mima questo duplice movimento analizzando ciclicamente sette traiettorie interpretative che caratterizzano in maniera essenziale e profonda l'opera di NWR. Il risultato, un po' per necessità e un po' per civetteria, ricorda *Le città invisibili* di Italo Calvino, la cui struttura combinatoria permette a sua volta una lettura lineare, cronologica, oppure tematica, circoscritta, o ancora desultoria e casuale.

Nello stesso spirito, a ogni opera non verrà dato eguale spazio. L'arte non è democratica, ricorda piuttosto una cerchia aristocratica in cui alcuni membri hanno un peso maggiore di altri, come l'assemblea degli Achei in apertura dell'Iliade, tanto per rimanere in Grecia: Agamennone che vale due Achille che vale cento Tersite... questo il motivo per cui *The Neon Demon* ha cinque sezioni e *Pusher* e *Bleeder* ne dividono quattro in due.

Compito principale di questa introduzione sarà allora introdurre le sette categorie che, come sette paia di lenti, orientano l'analisi, l'interpretazione e la lettura.

1. Fatalismo

In greco, il fato è a livello etimologico “ciò che non si piega.” Una forza inflessibile, dura, persino cruenta nel suo incedere.

2. Mitologia

Nell'ottimo studio critico di Justin Vicari, *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art*, l'autore sostiene che “la funzione del mito è scoprire e indicare la via attraverso cui una speranza collettiva diventa una verità collettiva” (2014, 146).² Un approccio affascinante ma poco per-

suasivo, per due ragioni.

La prima è che una larga parte dei miti trattano di delitti, castighi, deformità, rapporti incestuosi e altre amenità che difficilmente si possono configurare come speranze collettive, anche se è certamente vero che il mito coglie qualcosa di profondamente vero e profondamente vago.

La seconda è che la stessa nozione di mito riflette una classificazione arbitraria di matrice settecentesca, più suggestiva che esaustiva.³ Gli antichi non avevano una categoria a parte per quelli che oggi chiamiamo miti, né è chiaro in assoluto cosa sia un mito. Forse un mito è solo quello che rimane di una religione quando muore. Forse è una categoria di soggetti, credenze e storie finzionali. In fondo anche Amleto e Darth Vader sono personaggi mitici.

Si potrebbe obiettare che nessuno ha mai creduto nell'esistenza di Amleto e Darth Vader, ma chi oggi sarebbe disposto a credere che la donna sia derivata dalla costola di un uomo? Chi crede ancora all'Eden, al rettile parlante?

Non per questo il mito non ha alcuna attinenza con l'opera di Winding Refn. Ma qui il mito è inteso piuttosto come un racconto in cui verità inconsce prendono la forma di figure collettive.⁴

3. Feticismo

Com'è noto, il termine deriva dal portoghese *feitiço*, a sua volta dal latino *facticius*, "artefatto" o "artificiale." In origine designava gli oggetti rituali impiegati nelle pratiche religiose delle tribù africane. Il feticcio ha insomma una connotazione soprannaturale, in quanto manufatto capace di convogliare le energie immateriali, generative e distruttive, che permeano l'universo.⁵ Il feticismo religioso consiste nella manipolazione di queste energie attraverso i feticci, stabilendo un contatto diretto tra mondo naturale e soprannaturale che viene permesso e mediato dal feticcio.

In secondo luogo, "feticismo" ha assunto il senso di sviluppare una fissazione ossessiva per un oggetto. Ogni feticcio si compone dunque di

un elemento materiale e uno mentale, perché implica un investimento psicologico oneroso (quella che Freud chiamerebbe “catessi” – *Besetzung*). Il feticista cerca compulsivamente un contatto con il feticcio allo scopo di esorcizzare certe ansie o paure.⁶ In questo senso il feticismo apre alla più ampia questione del rapporto fra ciò che chiamiamo “mente” e ciò che chiamiamo “cosa”, assumendo i contorni di una relazione caratterizzata da venerazione e voyeurismo.

In terzo luogo, sempre mutuato dall’analisi freudiana, troviamo nel feticismo un terzo significato che descrive la tendenza a trovare gratificazione sessuale nel sesso extra-genitale.⁷ In altre parole, il feticcio si sostituisce ai genitali come oggetto del desiderio erotico, vincolando al proprio utilizzo la possibilità del godimento.

4. Cinefilia

Come si tenterà di dimostrare nelle prossime pagine, l’immaginario refniano sintetizza temi e stilemi tipici di *b-movie* horror, noir, thriller, e tecniche tipiche di autori oggi accomunati dall’etichetta e dalla genealogia dello Slow Cinema.

5. Immaginario

L’immaginario è simultaneamente il luogo in cui nascono le immagini e che nasce dalle immagini. Uno stile, un gusto, un ordine di suggestioni tematiche, visive, cromatiche.

6. *Civitas*

Sotto questa etichetta convergono i concetti di città, civiltà, legge, convivenza, norma, tabù, luogo, non-luogo, distopia, confine, frontiera... Solo per rimanere al primo termine, nella filmografia refniana troviamo una Danimarca marcescente, un Canada purgatoriale, un Nuovo Mondo ostile e sanguinario, una Los Angeles demoniaca, una Bangkok esotica, e l’Inghilterra latebrosa e invisibile della comunità carceraria.

7. Violenza

Violenza come istinto, come espressione, come alfabeto, come metafora, come giustizia, come creazione, come ricreazione, come rigene-

razione, come bellezza, come forma d'arte perché la stessa arte “è un atto di violenza.”⁸

Infine, una parentesi sulle parentesi quadre: [0]. All'interno si trova un numero, il numero indica un'immagine, e le immagini si trovano, corredate ciascuna di un puntuale commento, sia sul profilo Facebook che sul blog personale dell'autore.⁹

Questo perché il presente volume non ha la pretesa vana di fungere da bacino destinato a raccogliere la vastità fluviale di tutte le correnti tematiche, ermeneutiche, musicali, visuali, che percorrono l'opera di Winding Refn.

Piuttosto ambisce allo statuto di un corallo, concrezione minerale destinata a moltiplicare il numero e la foggia delle proprie ramificazioni, colorazioni, trasformazioni, dimensioni, direzioni, popolazioni, nel *mare magnum* di una critica ormai irrimediabilmente liquida e crossmediale.

Bologna, 16 gennaio 2022

1. *PUSHER E BLEEDER*

Pusher – L'inizio (1996) e *Bleeder* (1999) sono uniti dalla presenza folgorante e mesmerica di Kim Bodnia, protagonista di entrambi i film. Il secondo rappresenta sotto varie luci una ideale prosecuzione del primo. Condividono anche il senso di opprimente fatalismo, di repressione emotiva, di violenza endemica e autodistruttiva, la sessualità ansiogena, irrisolta e infine il realismo autodafé, la cinematografia granulosa e i viraggi forti, retaggio di quel cinema americano underground, low-budget e fieramente periferico, gli irripetibili anni di Karel Reisz, Tobe Hooper, Martin Scorsese, John Cassavetes, William Lustig...

Fatalismo I. *I have a shit job, a shit flat and a family incoming*

La battuta è pronunciata da Leo, protagonista di *Bleeder*, giovane operaio che non sembra esattamente entusiasta della prospettiva familiare. È la battuta che più di ogni altra trasmette il peso soffocante di un destino destinato inesorabilmente a compiersi, sorte che accomuna sia Leo (Kim Bodnia) che Frank (sempre Kim Bodnia), protagonista di *Pusher*. Il fatalismo si percepisce già dagli ambienti, anch'essi comuni alle due pellicole. Le vicende si svolgono a Nørrebro, quartiere multietnico di Copenaghen che il regista trasfigura in una periferia disagiata e violenta. A differenza delle borgate pasoliniane e dei vicoli di Algeri ritratti dal neorealista Pontecorvo (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo 1966), modello dichiarato, la Nørrebro malavitosa è una fervida invenzione. Serve a Winding Refn per comporre un *cinema falsité* dalla vocazione allegorico-morale, con interessi diversi ma risultati analoghi al primo Scorsese (*Chi sta bussando alla mia porta*, 1967; *Mean Streets*, 1973). [1]

Sia Frank che Leo sognano una vita migliore.

Frank la simula nelle serate mondane che frequenta con l'escort/fidanzata Vic, ma rimane un modesto spacciatore di quartiere, messo in ombra dall'ingombrante figura paterna di Milo (Zlatko Burić), boss della malavita, in una desolante parodia del lusso criminale tipico dei gangster movie.¹⁰

Leo invece patisce con crescente frustrazione la paternità incombente. Suggestionato da oscure intuizioni (ci torneremo sopra più avanti) e antieroi cinematografici, Leo fa abortire a calci la compagna e innescando col fratello di lei una faida dagli esiti sanguinosi. Il destino è segnato, ogni possibilità di riscatto preclusa.

Il fato non permea soltanto le azioni e gli ambienti, ma percorre e agita i personaggi dall'interno. Con la forza pulsante e invisibile di una corrente, attinge alle falde dell'inconscio e li traghetta verso un destino violento. I due Kim Bodnia sono analfabeti emotivi, il cui destino è già iscritto nelle loro debolezze.

Anche l'architettura contribuisce a evocare un'atmosfera oppressiva, claustrofobica. [2]

In *Pusher*, le stamburate punk-rock dei Prisoner inchiodano gli abitanti alle penombre acide di scantinati, pub, palestre, cessi, club underground, tagliate da viraggi verde fluo, rosso shocking, blu neon, in aloni foschi e granulosi reminiscenti di una cinematografia anni '70 popolata da allibratori cinesi e delinquentelli in abito gessato.¹¹

In *Bleeder*, l'intrigo si sdipana lungo le strozzature di appartamenti, scantinati, librerie, cucine, caffetterie e il dedalo simbolico della videoteca in cui Winding Refn colloca il proprio alter ego, il giovane Lenny (Mads Mikkelsen), protagonista di un racconto di formazione trasognato e sentimentale in un arco narrativo parallelo alla cupa epos di Leo.

La fuoriuscita graduale e difficoltosa di Lenny dal grembo onirico e fantasmatico delle sue fascinazioni cinematografiche costituisce l'ideale controcampo della cruenta catabasi di Leo, scalciando e premendo "in

moto onirico tra i *Clerks* di Kevin Smith (1994) e *I vitelloni* di Federico Fellini (1953)” (Meale 2017, 51-2).¹²

La superficie però non deve ingannare.

Questo cinema punk-rock non è cinema del reale né della redenzione, ma metodicamente appuntato sui personaggi, come uno spillone sull’album dell’entomologo. A interessare Winding Refn è la vulnerabilità:

Non ero interessato alle droghe o alla violenza. [...] Ero interessato alla vulnerabilità dei personaggi. [...] L’ambiente di criminalità e droghe era un guscio, e il punto era cosa volessi mettere in quel guscio. Trovo la vulnerabilità delle persone molto più pericolosa del pericolo fisico, del comportamento psicotico, o del fatto che sono strafatti dalle droghe o quant’altro. La loro vulnerabilità è in realtà molto più spaventosa.¹³

Nørrebro funge da rettilario che serve a Winding Refn per sperimentare sui personaggi, per indurre alla germinazione il seme della vulnerabilità (e dunque della violenza) già insito in ognuno di loro. Il nucleo drammatico è lo stesso che muove i personaggi tragici, una scatola nera che racconta lo scontro fatale tra il loro ecosistema e la loro identità.

Mitologia I. Amleto

Se si parla di identità tragica, la figura da chiamare in causa è quella di Amleto, personaggio che ha ormai uno statuto mitologico. Come ho scritto altrove,

La crisi identitaria di Amleto (*To be or not to be*) consiste nel non sapersi risolvere a interpretare il ruolo di erede al trono, il ruolo di vendicatore o nessuno dei due. Amleto non sa o non vuole sottrarsi all'onere della scelta tra due alternative egualmente invise; in ritorno, l'indecisione si ripercuote sul personaggio scatenando una crisi latente sin dall'inizio del dramma, che infatti si apre con un'urgente richiesta di identificazione (*Who's there?* 1.1.1-2).¹⁴

Dunque un conflitto tipicamente shakespeariano, quello che separa il desiderio individuale dal profilo socialmente accettabile. *Pusher* e *Bleeder* ruotano intorno a questo conflitto tragico, anche se in maniera opposta.

Pusher è la storia di un pusher e delle sue relazioni catastrofiche. Quella con il gangster Milo, il cui affetto paterno svanisce rapidamente nel momento in cui i debiti di Frank diventano troppo voluminosi per poterli nascondere sotto il tappeto. Quella con l'amico Tonny (Mads Mikkelsen), massacrato in una sinfonia di botte per una soffiata alla polizia. Quella con la escort Vic (Laura Drasbaek), unica creatura in tutta la storia a mostrargli un po' di umana *pietas* e trattata per tutta risposta di malagrazia: ignorata quando va bene, ingiuriata quando va male, scaraventata dall'altra parte della stanza se è in cerca d'affetto. [3]

Come ogni forma di rabbia, la frustrazione cronica di Frank sorge dalla paura. Frank manifesta una solitudine e un'angoscia tipiche di una personalità abbandonica, ovvero un individuo che abbandona perché teme di essere abbandonato. Sindrome solitamente derivata da un trauma infantile, nel caso di Frank probabilmente il padre (anche se lo vediamo utilizzare la madre come un Bancomat).

Ma c'è anche una questione sessuale. L'incompetenza emotiva che Frank mostra con Vic, con la quale ha un rapporto esclusivamente platonico, deriva innanzitutto dallo statuto di indegnità che, in quanto escort, si vede attribuire da una comunità patriarcale agitata da una vio-

lenta competizione fallica in cui droga e violenza si configurano rispettivamente come sistema valutario e retributivo.

Il disprezzo verso il genere femminile di cui Vic è un oggetto primario si può ricondurre a un'omosessualità latente e repressa, sulla falsariga di quanto Wood scrisse a proposito di *Toro scatenato* (Martin Scorsese, 1980): come Jake LaMotta, Frank non è capace di relazionarsi in maniera matura con le donne; alterna violenza e volgarità, mentre l'aggressività verso il genere maschile potrebbe segnalare la difesa contro il ritorno dell'omosessualità repressa, secondo un tipico schema freudiano – “io non lo *amo*, io lo *odio*” (Wood 1987, 269).

Il vero indizio in questo senso giunge in apertura, un bacio breve ma intenso tra Frank e Tonny in cui è il primo a prendere l'iniziativa, e a compiere, per la prima e unica volta nel film, un gesto d'affetto. La differenza appare ancora più netta se paragonata al quasi-bacio con Vic, che lei cerca e lui respinge. [4]

L'indole anaffettiva e violenta di Frank deriverebbe dunque dall'impossibilità di palesare la propria identità sessuale in un patriarcato tossico (e tossicomano). Il fatto che *Pusher* sia un dramma identitario viene confermato dalla scena in cui Frank danza con un teschio in mano, evidente citazione amletica. Una fragilità che la sola Vic, nella sua disperata innocenza, pare non solo comprendere ma anche condividere: “*I could be whatever I want, I just don't feel like it.*”

Il caso di *Bleeder* è analogo ma differente. Mentre Frank non accetta la propria identità di genere, Leo non accetta la propria identità di padre. Feticisticamente attaccato a poche inutili carabattole come espressione di una libertà mai realmente goduta, che vendica le frustrazioni delle proprie speranze disilluse sulla moglie che sposta, rimuove i feticci: *This is my life! / Aren't I your life too?* E segue il violento pestaggio che la porterà all'aborto. In queste battute si condensa il dramma, così come in quella seguente: *I was never asked. Fuck, I don't want a kid in this shitty world*, quasi una *contre-plongée* in cui l'intera stanza, sotto l'ef-

fetto delle lenti anamorfiche, pare curvarsi, ripiegarsi su sé stessa. [5]

Leo è una Medea al maschile o più adeguatamente, per rimanere in un universo greco, eschileo, un'incarnazione contemporanea dei padri violenti della mitologia, Saturno, Crono, che uccidevano o mangiavano i figli, consapevoli del fatto che la generazione di un figlio sancisce biologicamente, psicologicamente, metaforicamente, la trasmissione della vita, della gioventù, del potere.

Ma c'è di più.

Sfuggita quasi a tutti, la chiave di volta dell'intero film è una breve scena che inizia a 25:39, in cui Louis si reca a casa della sorella Louise con un trapano per appendere uno specchio. Comincia con un campo medio in cui vediamo Louise al centro della scena, in un angusto rettangolo tra i muri del suo appartamento, quasi fossimo dall'altra parte dello specchio. [6]

Lei: "Che ne pensi?"

Lui: "Va bene qui. Andava bene nella *lounge*, andava bene in cucina [...]"

Lei: "Mettilo qui."

Sempre lei: "Cosa pensi che dirà Leo?"

Lui: "A Leo andrà bene."

[...]

Poi lui appende lo specchio e dice, "Ora ho fatto anche questo."

Lei: "Due persone diventano tre."

Lui: "Non vedo l'ora."

Lei: "Davvero?"

Lui: "Sì, baby."¹⁵

Il dialogo ha un chiaro sottotesto incestuoso. Se consideriamo anche la fallacità del trapano e la funzione simbolica dello specchio in quanto dispositivo non solo rivelatore ma formativo dell'identità, deduciamo

che Louise è incinta del fratello Louis.¹⁶

Leo, sessualmente inattivo e angosciato dalla gravidanza, sembra essere almeno oscuramente consapevole, se non altro per gli sforzi profusi per contrastare il desiderio materno di Louise. Agendo da cuculo, Louis opera nel microcosmo familiare di *Bleeder* come una vigorosa legge paterna, che feconda la donna e assegna all'uomo una funzione paterna, ma lo fa violando la legge fondamentale per eccellenza – il tabù dell'incesto.¹⁷ Anche qui, a Leo non resta che scegliere se assumere la funzione amletica di nolenteroso vendicatore o accettare un nido inquinato dalla presenza di un zio usurpatore, abietto come il re Claudio shakesperiano.

E ora sì, si può dire, c'è del marcio in Danimarca.

Violenza I... e Linguaggio

Emotivamente castrato, Frank il pusher non è capace di relazionarsi che attraverso una scala di violenze, fisiche o psicologiche, dirette indirette, serie o simulate: il wrestling con Tonny, le ingiurie a Vic, la freddezza verso la madre, e ancora spintoni, pugni, mazzate, spari, badilate in fronte con la tavoletta del cesso. La violenza è l'unico linguaggio di cui dispone.

Non siamo ancora giunti all'istrionismo di Charlie Bronson, enne-simo alter ego del regista che firmerà in maniera più nitida di ogni altro personaggio la calligrafia della violenza che illustra il discorso refniano. Per Frank la violenza segnala piuttosto un ammanco di competenze espressive, compensate da una forza persuasiva ineguagliabile in quanto la violenza “non necessita di alcuna traduzione e non lascia aperte domande” (Sofsky 1998, 13).

Tuttavia, Frank non è pronto ad assumere la portata eroica che l'esercizio della violenza porta con sé. Ribellatosi a Milo, non ha la determi-

Rudi Capra



3-4. Nicolas Winding Refn, *Pusher - L'inizio*, 1996

nazione per buttarlo giù dal piedistallo. Incastrato Radovan, ha un rigurgito di pietà (anche grazie allo sguardo innocente dell'amante di Radovan). Poi si astiene anche dalla fuga. E nella vana ricerca della benevolenza di Milo, probabilmente firma la propria condanna.

È lui stesso a ostruirsi l'unica possibile via di uscita, una romantica fuga in Spagna con Vic ("*The hell would I do in Spain?*"). Nessun miraggio esotico alla *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1969), alla *Carlito's Way* (Brian De Palma, 1993), nessuna redenzione. In chiusura il montaggio alterna la fuga in taxi di Vic e la preparazione dell'agguato ordito da Milo a una serie di primi piani statuari, incombenti, con Frank immerso in una luce inacidita. [7]

In *Bleeder* invece, la lenta vertigine della violenza trascina Leo e poi Louis. Leo viene incatenato e appeso in un magazzino abbandonato (sentito omaggio a Tobe Hooper, *Non aprite quella porta*, 1974), gli viene iniettato del sangue sieropositivo, quindi viene slegato. Al risveglio si incammina verso un orizzonte aperto, luminoso, tra i pochi campi lunghi di un film giocato prevalentemente in interni, e prevalentemente angusti.

È un segnale: dopo avere lungamente aspirato alla dimensione eroica, prefigurata dalla clip di *Vigilante* (William Lustig, 1982), Leo, vittima dei propri demoni come il protagonista di un'altra clip, *Maniac* (*Id.*, 1980), viene trasfigurato in un nuovo essere, ennesimo aspetto prefigurato da una clip (*Il mostro è in tavola... Barone Frankenstein*, Paul Morrissey, 1973). Dopo l'iniezione, e la metaforica resurrezione, Leo finalmente è capace di esprimersi con un mezzo diverso dalla violenza, ma è troppo tardi. Telefona a Louise e le dichiara il proprio amore, quindi cosparge Louis del proprio sangue infetto (*bleeder*, appunto) e si uccide con un colpo di pistola. [8]

Un vampirismo al contrario: lo spargimento di sangue corrompe l'individuo, trasmette un fatalismo analogo all'*ananke* eschilea, una legge ancestrale di feroce simmetria che esige occhio per occhio, dente per

dente attraverso i confini e le generazioni, ribattendo al sangue con il sangue in una spirale inarrestabile che mira infine, mediante un gesto sproporzionato e irrevocabile, a restaurare una parvenza di giustizia.

Cinefilia I. *Il mostro è in tavola... Barone Frankenstein*

È soprattutto in *Bleeder* che le suggestioni cinefile di Winding Refn si manifestano a livello spaziale, nel dedalo della videoteca, e auditivo, nel vertiginoso elenco di registi che vale come un biglietto da visita per il laconico e timido Lenny (come detto, alter ego del regista). Dal cinema però si passa subito al porno, catalogo di una sessualità feticizzata, diversificata, smisurata, registrata, labellata, venduta in una interminabile ed esilarante elencazione:

...sesso pubblico, lesbiche, fighe col piercing, tipo che si succhia l'uccello, rasare la figa, figa rasata, tipo che mangia la figa, donne pelose, e qui giù pelle e lacca, *schwanger*, incinta, settimo mese, ottavo mese, nono mese.

Anche la parabola di Leo è riassunta, come scritto poc'anzi, dalla diade Lustig-Morrissey. Il gioco cinefilo non si esaurisce negli inserti di spezzoni e nella nominazione, contagia in *Bleeder* la totalità del linguaggio filmico nelle sue componenti atomiche, a cominciare dai titoli di testa, poi la luce, l'onomastica (Leo-Lea-Lenny-Louis-Louise), la colonna sonora e ovviamente l'enfasi sul colore (a compensare il daltonismo di Winding Refn):

Ogni personaggio è segnato da una particolare fotografia che lo inserisce in un contesto luministico differente: per l'asociale e malinconico Lenny, commesso di videoteca, è una scala di grigi

e penombre; per la donna che ama, la silenziosa Lea, il blu e spiragli di luce bianca; per l'aggressivo operaio Leo, il rosso e l'abisso cupo del nero; per sua moglie Louise, il giallo e i pastelli che colorano le sue speranze acerbe. (Leonardi 2016, 59)

Ancora acerbo, certo, ma l'autore è già proteso bambinescamente verso la scatola-cinema, la solleva, la scuote, la sbatte, la mordicchia, la capovolge, alludendo soprattutto alla sua natura primigenia di lanterna magica, caleidoscopio di suggestioni e suoni, immaginari e immagini. [9]

Inoltre, l'esibizione del poster di *Idioti* (Lars von Trier, 1998) apre già un dialogo inter-cinematografico, o meglio un dibattito, dato che la citazione è più uno sberleffo che un omaggio, una rivalsa contro un Dogma (solo ipotizzato, praticamente mai messo in pratica, a ulteriore scherno delle paratie stagne della critica internazionale) che minava le basi ludiche, soprattutto "fantastiche", della settima arte. (Meale 2017, 51)

Una poetica che gioca sul fato, gioca sulla violenza e gioca anche sulla vertigine, ciò che in Eschilo sarebbe *dine* – rotazione, ciclo, spirale, gorgo, mulinello, vertigine. Innanzitutto come senso di accerchiamento, dalla combinazione di una *handicam* balzellante e un labirinto di anditi angusti, dominati da viraggi contrastivi. [10]

Vertiginosa è anche la spirale di cause ed effetti che scaturisce dalla psiche individuale, e conduce a tragedie collettive. È difficile non sovrapporre la parabola di *Pusher* a un altro spettacolare personaggio del cinema anni '70, il James Caan protagonista di *The Gambler* (Karel Reisz, 1974).¹⁸ Caan interpreta Axel Freed, un professore universitario di letteratura inglese affetto dal vizio del gioco. Come Frank, Axel si sottomette a una legge più ferrea e profonda della razionalità, quel circuito (ancora una volta una dimensione ciclica, incarcerante) ormonale

Rudi Capra



12. Paul Morrissey, *Il mostro è in tavola... Barone Frankenstein*, 1973



12.2. Nicolas Winding Refn, *Bleeder*, 1999

di dopamina, adrenalina e serotonina che accompagna il gioco d'azzardo. Soltanto il pericolo sembra capace di donare senso a un'esistenza opaca, imputridita: "Nostra vita a che val? Solo a spregiarla/Beata allor che ne' perigli avvolta" canta Leopardi. Ogni giocatore è felice dell'esistenza soltanto in prossimità della sua estinzione: "Beata allor che il piede/Spinto al varco leteo, più grata riede."¹⁹ [11]

L'epilogo è comune a entrambi i film, un inquietante primo piano. L'uno grondante sangue davanti allo specchio, narcisisticamente orgoglioso della traccia che gli solca il volto, che è soprattutto una traccia dei passi che lo hanno riportato indietro dal *varco leteo*. L'altro catturato da una carrellata circolare, asfissiato dalla luce cruda e giallastra dei neon. Due primi piani che testimoniano l'implacabile discesa di un uomo trascinato dalle pulsioni.

Una discesa che ha la forma e la traiettoria di una catabasi. Esperienza che in *Bleeder*, come nell'*Odisea*, guadagna anche una dimensione generativa: Leo è solo il primo di una lunga serie di personaggi che risorgono attraverso una discesa agli inferi, schema archetipico in svariate mitologie. A morire non è l'(anti)eroe ma il suo ego, ovvero l'impulso ad agire egocentricamente in difesa e a profitto di un'immagine di sé. Come se la prossimità con la morte estinguesse una parte dell'identità, quella in cui è più radicato l'istinto di auto-conservazione, quella abituata a operare contestualmente in funzione del calcolo e del compromesso.²⁰

Ma come insegna la parabola di Euridice, chi viene rubato alla morte non può che ritornarvi. Il rapporto tra Louis e Leo ricalca quello tra Frankenstein e la Creatura ne *Il mostro è in tavola... Barone Frankenstein*. Attraverso il sangue sieropositivo Louis forgia un nuovo Leo, infetto e condannato, ormai privo di interessi personali, che agisce nell'interesse della comunità: l'eliminazione di Louis, gangster violento e incestuoso, che trasgredisce le leggi della civiltà e della natura. [12]

Louis finisce come il barone Frankenstein (Udo Kier), morto per avere ingannato la morte e per mano della sua Creatura, che ha per

madre la natura e per padre il barone. E come la Creatura, a Leo non resta altra scelta che uccidersi dopo avere ristabilito la giustizia attraverso un parricidio metaforico, cucendo colpa e castigo in una compiuta e cruenta circolarità.

Rudi Capra
NICOLAS WINDING REFN
La vertigine del fato

© Edizioni Falsopiano

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

Prima edizione - Ottobre 2022