

LUCA MARANGOLO

*Mito e tragedia nell'era del post-mediale
L'evoluzione narrativa dell'audiovisivo
e il caso di Animali notturni*

1. Nocturnal Animals

Con il tramonto delle grandi estetiche filosofiche e dopo le due grandi rivoluzioni critiche del secondo Novecento, culturalista e strutturalista, è sempre più scivoloso ricercare criteri oggettivi per attribuire valore estetico a un testo. Ciò che mi sembra ormai imprescindibile per compiere un'operazione del genere, però, è pensare alla forma d'arte come una reazione a dei mutamenti profondi, contestualizzarla in essi¹. Tenterò un'operazione del genere su *Nocturnal Animals* (*Animali notturni*, 2016) di Tom Ford; il film è tratto dal capolavoro letterario di Austin Wright *Tony and Susan* (*Tony e Susan*, 1993) ed è dotato di una forma narrativa molto singolare²: di seguito proverò a interpretarla intessendo un parallelo strutturale con una narrazione antichissima, la tragedia greca.

Sul piano dell'immediato sensazionalismo in cui spesso indulgono le recensioni giornalistiche, ha subito avuto un peso la sequenza iniziale³. È l'esibizione grottesca di corpi obesi di *majorettes* che danzano sospese su di un fondo nero; la musica, suadente e conturbante, risalta subito in contrasto con la vista

aberrante dei loro corpi degradati. Come scopriremo subito di seguito, nella sequenza iniziale queste danzatrici non sono altro che un'installazione di arte contemporanea nella galleria della protagonista, Susan Morrow (Amy Adams). La dimensione allegorica di questi titoli, per essere letta, dovrà attendere almeno metà film: il film di Ford è un film sull'America e sulle sue contraddizioni interne e polarità, girato però non con fini di denuncia esplicita, bensì idiosincratici, se non addirittura intimistici⁴. Se le *majorettes* ci introducono nella vita di Susan e la tematizzazione dell'arte attraverso di essa andrebbe approfondita: qui ci limiteremo a dire che fa da gancio all'espedito principale del film. Scopriamo da subito, infatti, gli elementi disforici da cui prende avvio la trama: Susan è in profonda crisi esistenziale e relazionale con il suo secondo marito Hutton (Armie Hammer), e la chiave di tale infelicità è rappresentata allegoricamente da un'altra opera d'arte, il libro del primo marito Edward (Jake Gyllenhaal). Sempre sulla linea degli aspetti meta-riflessivi sull'arte, è cruciale notare l'importanza fondamentale che il film dà ai valori plastici delle inquadrature, non solo in sé, ma anche con uno scopo all'interno della struttura drammaturgica. La seguente inquadratura (FIG. 1) mostra molto bene il nesso fra la sfarzosa costruzione della lussuosa vita di Susan e l'evolvere della sua storia, una sovrapposizione per contrasto metonimico, sottolineata da un lieve eccesso nella rappresentazione:



FIG. 1 – Amy Adams in *Animali notturni*.

Sembra quasi che il regista ci stia comunicando che il dramma da camera della vita va avanti a prescindere dallo sfondo che ne risulta un pesante e inutile guscio vuoto⁵. Queste considerazioni acquisiscono pregnanza semantica se viste alla luce di un altro importante passaggio visivo, di grande complessità. Si tratta del momento in cui Susan si immerge nella lettura: in questo istante si sovrappone visivamente l'immagine di Amy Adams che si con quello di Ellie Bamber, l'attrice che interpreta India, la figlia di Tony (FIGG. 2 e 3). Ma se abbiamo idea, anche dalla dedica in calce al libro, che esso è un'allegoria della vita passata di Susan, perché la sovrapposizione, fra l'altro della durata innaturale di ben quattro secondi, non è con l'immagine di Isla Fisher, che nel libro interpreta il suo *alter ego*, altrettanto somigliante, e che comparirà pochi minuti dopo? Perché l'esigenza di confondere ancora le carte? La sovrapposizione, di fatto, prima ancora che rimarcare l'allegoria – attraverso un vero e proprio doppio movimento – enfatizza lo spaesamento legato al fatto che l'innesto di una nuova storia sospende nettamente i valori semantici messi in gioco nella parte che abbiamo visto fin ora.



FIG. 2 – Amy Adams in *Animali notturni*.

In tal modo la sovrapposizione sul piano plastico delle due inquadrature implica un'altra sovrapposizione, di carattere



FIG. 3 – Ellie Bamber in *Animali notturni*.

metalinguistico, fra quello che lo strutturalismo chiamava la “semantica fondamentale” e il piano della “narratività di superficie”. È del resto noto che, nell’elaborare la sua teoria della narrazione, lo strutturalismo avesse implicato come ogni testo sia, in quanto narrativo, attraversato da una tensione, che Greimas (1997) chiamava “tensività forica”, in una certa misura essenziale al procedere dell’emozioni stesse lungo la storia. L’innovazione strutturalista sarebbe stata quella, insomma, di aver piegato l’analisi strutturale del racconto alla semantica. Perché possa svilupparsi una storia, insomma (perché un cavaliere possa salvare una principessa, per sintetizzare lo schema narrativo classico) devono essere chiari i valori di riferimento semantici, che si definiscono sul piano del senso. È dalla tensione fra questi valori semantici profondi che emerge, per la semantica strutturale, il piano attanziale. Ora, possiamo dire che ciò che distingue le strutture narrative da altri tipi di strutturazioni discorsive è esattamente il fatto che il discorso narrativo implica una subordinazione del piano attanziale a quello del senso. Mentre nelle altre strutture discorsive il senso è subordinato ad altre sfere della referenzialità (accuratezza nel caso di articoli scientifici o giornalistici, chiarezza argomentativa nel caso di una spiegazione didattica) nel caso della narrazione, la tensione fra gli ele-

menti di semantica profonda che generano la narrazione (bontà dell'eroe contrapposta alla crudeltà del Drago, e così via) sono le sfere di senso convenzionalmente connotate – i paradigmi comuni – che danno luogo al racconto. Tenendo presente questi principi senza dubbio comprendiamo il valore di densità di questa sovrapposizione visiva. La *mise en abyme* della storia di Edward in *Animali notturni* parte da principi che, seguendo tale schema strutturale, ci sembrano antieconomici: la storia, fin al punto in cui arriva questa sovrapposizione, è evoluta seguendo poste narrative molto chiare, se prescindiamo dai titoli di testa. L'originalità del film deriva dal fatto che la storia incastonata nella storia di Susan stravolge le premesse di senso della narrazione iniziale. Facciamo qualche ulteriore considerazione di carattere narratologico. Abbiamo detto che la storia di Susan parte da premesse che si rivelano, esplicitamente, disforiche: in modo simmetricamente opposto, la vicenda Tony ci viene presentata in condizioni di statica normalità, moderatamente euforica; non abbiamo alcuna nozione o indizio che ci possa permettere di interpretare il nesso, pur dichiarato esplicitamente, fra il viaggio che sta per intraprendere e la situazione disforica vissuta da Susan all'inizio. Ciò rende ancor più forte e insensata la *abduction scene* (scena del rapimento), che è costruita totalmente attraverso un senso di tensione continua e una generazione di angoscia profonda: l'angoscia è, di per sé, tradizionalmente, un sentimento che non ha cause, così come il panico provato dalla famiglia sembra non poter essere realizzabile. Questo crea l'effetto di acuire profondamente la rottura del nesso usuale fra i valori semantici da cui parte tutta la narrazione e lo svolgimento basato sulla tensione forica. Questo lavoro sulla semantica fondamentale fatto all'inizio del film permette poi, progressivamente, di recuperare e infine completare i valori del film attraverso un procedimento anaforico, che porta alla luce l'allegoria, il cui apice è esemplificato dal fatto che il volto di Edward e il volto

di Tony coincidono, quanto simmetricamente quello di Susan e quelli di India e Laura, la moglie di Tony, sono difformi. Il film procede secondo la trama gialla di un *rape and revenge*, e nulla meglio di un impianto thriller può mettere in scena gli aspetti strutturali e di senso della parte dello svolgimento di una storia, caratterizzata dalla tensione della semantica fondamentale, proprio in una fase in cui i fondamenti comuni che l'hanno generata vacillano: è quella che Heidegger (2017) chiamava con un termine aristotelico *diathesis*⁶, la sensazione – tipica, anche, del nostro essere nel mezzo di una storia – in cui siamo spinti da impulsi semantici di cui non abbiamo chiari fino in fondo i termini (ed a maggior ragione in un film come questo) e non sappiamo dove ci porteranno. Perché, con l'espedito di incorniciare una storia dentro l'altra, l'esigenza di portare alla luce questo dispositivo semantico in modo così esplicito? Esemplare per la nostra argomentazione è il finale, se brevemente analizzato. La storia del *rape and revenge* si interrompe bruscamente dopo che Tony ha ammazzato Ray, il capo degli assalitori, ed è stato accecato da quest'ultimo in punto di morte.



FIG. 4 – Jake Gyllenhaal in *Animali notturni*.

Il serrato montaggio che sovrappone Tony che cade, mentre vaga nel deserto, e Susan che subisce l'effetto catartico della vicenda (FIGG. 4 e 5), ha due effetti consequenziali: sostiene anco-



FIG. 5 – Amy Adams in *Animali notturni*.

ra una volta la lettura per cui una storia è un'allegoria dell'altra e poi, soprattutto, ci sprona naturalmente a leggere un completamento della storia di Tony nella storia di Susan, riallacciando deliberatamente il nesso fra valori e struttura profonda della narrazione che ci erano stati negati all'inizio.

Perché, con l'espedito di incorniciare una storia dentro l'altra, l'esigenza di portare alla luce questo dispositivo semantico in modo così esplicito? Una prima, parziale, risposta la possiamo trovare nella biografia dell'autore, omosessuale cresciuto nel Texas violento che ben si adatta al tema cinematograficamente classico dell'*exploitation* il quale, come dicevamo all'inizio, mette in scena intimamente le contraddizioni e le profonde connessioni di mondi distanti ma politicamente connessi degli Stati Uniti. In più interviste⁷, del resto, il regista ha lasciato trasparire quanto il film possa essere letto come una trasfigurazione di ansie personali profonde l'ansia dell'abbandono, della perdita: e la doppia trama film, il suo doppio *setting*, è già di per sé una riflessione sui mondi e i luoghi da lui abitati, su come il retaggio di un'infanzia difficile passata nel Texas venga trasfigurato in un incubo sull'abbandono. Il riferimento biografico però è un punto di riferimento importante per un'interpretazione più ampia. La questione si fa, oltretutto, interessante, se consideriamo il fatto che nel romanzo *Tony and Susan* le due

narrazioni non sono incorniciate l'una nell'altra, ma crescono di pari passo, alternandosi, senza ricercare effetti stranianti né giochi visivi semanticamente così complessi. La tesi che cercherò di avanzare e che ciò deriva da un indebolimento delle possibilità referenziali della narrazione audiovisiva nell'era postmediale.

2. *Mito, tragedia, postmedialità*

Dai pochi elementi di analisi che ho riportato, possiamo agevolmente ritrovare alcuni elementi di affinità fra *Animali notturni* e una tendenza del cinema contemporaneo postmodernista, individuata da Thomas Elsaesser nei *Mind-Game Film* (2009). La cosa che caratterizza questi film è, per Elsaesser, la attitudine generale a mettere in discussione le convenzioni della narrazione cinematografica. Sono tutti film in cui, in una certa misura, la consistenza ontologica del mondo raccontato viene protestata (*The Matrix*, *Matrix*, L. & A. Wachowsky 1999; *Vanilla Sky*, *Id.*, Crowe 2001), facendo sì che l'eroe apprenda l'esistenza di una realtà più complessa attraverso un'indagine (*The Silence of the Lambs*, *Il silenzio degli innocenti*, Demme 1991; *The Truman Show*, *Id.*, Weir 1998) che ponga allo spettatore essenzialmente questioni di carattere epistemologico e indiziario sul mondo che sta percependo. E, come in molti *mind-game films*, anche *Animali notturni* intreccia più filoni narrativi diversi spiazzando lo spettatore, riconfigurando l'orizzonte di ciò che lui percepisce. Tuttavia mi sembra più interessante mettere in luce alcuni aspetti che *non* lo rendono in linea con questo 'genere'. C'è soprattutto una questione macro-tematica che mi appare di rilievo: la mancanza totale di un protagonista che operi la messa in discussione del valore della rappresentazione nel testo filmico. Più sottilmente, possiamo rilevare che la sovrapposizione fra i due filoni narrativi che si intrecciano in *Animali notturni* non è minimamente tematizzata. Non ci sono riflessioni ontologistiche o gnostiche e, soprattutto, la

struttura binaria del film non è esplicitata, sottolineata o rilevata da uno sconvolgimento epistemologico in atto, ma anzi viene messa in conto nel film, che la sfrutta per un effetto sorpresa, che non è però mai finalizzato a squalificare una delle due realtà. Al contrario, quel che mi sembra interessante è che i due filoni narrativi si completano, piuttosto che contraddirsi l'un l'altro. Sintetizzando quanto detto, potremmo dire che la storia di Susan esprime dei *valori* narrativi, su cui interrogarsi, una serie di punti di riferimento visivi, cognitivi e di significato che ci permettono di individuare delle tensioni semantiche; la vicenda di Edward invece propone dei fatti che noi interpreteremo alla luce di questi valori quando, di colpo, solo nella conclusione, ritorneremo alla vicenda di Susan. La tesi che avanzerei è, sostanzialmente, che questo film diverge perché *porta a compimento*, in una certa misura, il processo di messa in discussione delle convenzioni filmiche messo in luce dal postmodernismo dei *mind-game films*, e ciò è indicato sostanzialmente dal fatto che mostra una forma che *già si è adattata*, al punto che la doppia paradigmatica delle narrazioni, congiunte su di un unico asse sintagmatico, completa il senso del film. Un indizio per decodificare la natura e l'origine di questo processo ce lo offre lo stesso Elsaesser:

The twentieth/twenty-first century may come to be seen as having effected a similarly epochal shift in these representational systems, around the computer, wireless telephony, and digitization. Even if the philosophical implications and political consequences of this shift are not yet as clear as those of the Renaissance and Humanist Enlightenment, it is safe to say that fixed perspective and the "window on the world" of easel painting (and cinema) is competing with the multiple screen/monitor/interface (2009: 23).

Elsaesser qui descrive la cosiddetta condizione postmediale: una nuova relazione con il mondo dei media, implicita nell'interazione semantica che essi intrattengono fra loro. Al contra-

rio di quel che sembra semplicisticamente implicare la formula – impostasi nel dibattito critico a partire dall’opera di Rosalind Krauss (2006) – non si tratta di un impoverimento del sistema dei media dal punto di vista dell’interazione e della complessità comunicativa. Per spiegare tale condizione, e per spiegare successivamente il nesso con la struttura di questo film, non si può fare a meno di tenere in considerazione la logorata ma fortunatissima formula di Marshall McLuhan (2010) per cui il *medium* è il messaggio. Ciò che rende il nostro rapporto con il sistema dei media “postmediale” è infatti l’impoverimento progressivo delle strutture pragmatiche implicite nel dispositivo che garantivano un legame robusto fra il *medium*, inteso come messaggio, ovvero come struttura enunciazionale specifica, e il sistema di comunicazione nel suo insieme. Come sintetizzerebbe icasticamente Niklas Luhmann (1992): i media sono la memoria della nostra civiltà; sono degli strumenti attraverso i quali il sistema culturale riproduce la propria identità e rende coesa la percezione di sé stesso. Se di postmedialità si può parlare, essa deve esser intesa come la rottura o, se si preferisce un termine più evocativo, la *va-porizzazione* del sistema dei media come struttura *autoreferenziale* in grado di amplificare, anche attraverso i codici dell’audiovisivo, le strutture discorsive su cui si basa la società. Questo modello, con l’avvento dei nuovi media, è entrato di fatto in crisi: il progressivo livellarsi delle forme di medialità ha portato a un indebolimento di questo nesso culturale, ravvisabile nelle nuove forme di enunciazione intermediale e postmediale. Rispetto al parallelo fatto da Elsaesser fra la presente condizione e le rotture epistemologiche del Rinascimento, c’è un altro riferimento storico che mi sembra ancora più pregnante, la cui natura remota la dice lunga sulla portata di questo genere di trasformazione. È cioè il passaggio, proprio dell’età classica, dal mondo autoreferenziale del mito a quello della tragedia e di altri generi letterari nell’antichità classica. Va precisato che questo paragone non

è inedito: è stato già adombrato più o meno esplicitamente da Ruggero Eugeni nel suo *La condizione postmediale*, con un riferimento all'epica. Ciò che mi interessa in questa circostanza è che questo stesso autore, seguendo una struttura argomentativa di tipo concessivo, problematizza la scelta dell'etichetta di genere epico sotto la quale inserire queste – nuove – grandi narrazioni:

Eppure questo massiccio ritorno di narrazioni epiche nella cultura post-mediale contiene un evidente paradosso: l'epica è il genere della totalità conchiusa, della relazione fisica fra narratore e pubblico mentre il presente sembra aver portato alle estreme conseguenze la polifonia, la frammentazione e l'incompiutezza proprie del romanzo (Lukacs, Bachtin) (2016: 36).

Com'è possibile che, in un'era in cui le strutture pragmatiche *mass mediali* (messaggi di massa per *media* di massa) si sono improvvisamente sgretolate con l'avvento di Internet, nascano forme epiche, che di solito rispecchiano invece un sistema chiuso, in cui la prossimità di un retaggio collettivo era fortemente sentita⁷? La risposta di Eugeni mi sembra che faccia tesoro di una collaudatissima, e ancora molto valida, formula teorica propria della critica letteraria, quella per cui un'elaborazione testuale è sempre la risposta, sul piano formale, a un'esigenza di natura sociologica:

Eppure l'epica è ancora qui a rivendicare i propri diritti e la propria funzione all'interno della postmedialità. Come interpretare allora tale presenza insistente? A mio avviso occorre pensare che la condizione postmediale ha bisogno dell'epica proprio per via della polverizzazione dei dispositivi mediatici (2016: 40).

Le narrazioni epiche che vediamo riaffacciarsi di continuo in questa fase di sviluppo dei media – potremmo avventurarci a

rielaborare questa intuizione – svolgono la funzione di una riorganizzazione cognitiva, ristrutturazione secondo un criterio narrativo intellegibile e concluso di un'esperienza ormai polverizzata. L'epica sarebbe, in questa visione, un buon strumento per ridare vigore alla forma della riorganizzazione della società in cui i sistemi mediatici non coincidono più con i sistemi di potere: mentre nelle altre epoche che abbiamo qui brevemente rievocato, l'epica non rinasce tanto per riorganizzare l'esperienza collettiva, quanto per preservarne la memoria, nell'era post-mediale non è interessata alla preservazione dell'esperienza memoriale, è interessata all'epica per i fini della sua nuova, grande narrazione. È un paradosso non da poco, su cui forse val la pena riflettere più a fondo⁹. Man mano che la modernità diveniva più grande e incontenibile, l'epica diventava disfunzionale nel suo fine esemplaristico, ma necessaria per mantenere la memoria collettiva. Nell'epoca che stiamo vivendo, quella post-mediale, della società in rete – è l'inverso. Sorgono due domande: che fine fa la necessità di preservare la funzione di memoria collettiva, possibile che scompaia del tutto all'interno di questo meccanismo? Qual è il destino, in questa nuova era di grandi narrazioni, di cui fanno parte anche le serie televisive, del bagaglio mitico accumulato nell'epoca mediale? Per rispondere a queste domande bisogna ricorrere, a mio modo di vedere, a un modello narrativo (e, soprattutto, in questo caso, estetico) diverso, ma connesso sia al mito, proprio dell'epoca mediale, che all'epica, propria, secondo Eugeni, dell'epoca postmediale. Si tratta del modello formale della tragedia antica, cui *Animali notturni* sembra senza dubbio assimilabile. Secondo Vernant (2001a) la tragedia nasce quando il mito perde di consistenza, e la rappresentazione drammaturgica dei caratteri emerge dallo sfatarsi proprio di questo sistema di credenze¹⁰. L'estetica della tragedia, dunque, come estetica della mimesi, si pone esattamente in una fase intermedia fra tale sistema di

credenze autoreferenziale ed un nuovo modo di organizzare le conoscenze, come quello ad essa contemporaneo¹¹. È proprio da questa necessità di rielaborare – si direbbe, cognitivamente – il retaggio di miti creati nella grande epoca del cinema novecentesco, ed in piena condizione mediale¹², che nasce l'esigenza della costruzione narrativa che abbiamo analizzato. La *mise en abyme* dello svolgimento della trama di vendetta all'interno di un'altra storia che le funge da completamento nell'impianto ermeneutico, dapprima rompendo lo schema paradigmatico al momento del passaggio dal mondo di Susan che esprime i *valori* semantici della struttura profonda della storia al mondo di Tony, che esprime *i fatti* – per poi ricomporlo quando proprio sul finale, lasciando incompiuto il *rape and revenge* – è paragonabile in questo senso al rapporto che intercorreva fra la trama della tragedia e il coro, che non aveva, come credevano i critici influenzati dal neoclassicismo, come lo stesso Hegel (2011: 2857-859) una funzione di introduzione e spiegazione della vicenda, bensì di vero e proprio completamento e di contiguità dello spessore metaforico e referenziale¹³.

Animali notturni sviluppa un impianto analogo, e mette in evidenza netta un aspetto essenziale di questo tipo di soluzione estetica, che si può comprendere agevolmente continuando il parallelo con la forma della tragedia, nel suo essere tradizionalmente una forma che ridefinisce i criteri dell'*epos*. Ancora: la *mise en abyme*, che tende esaltare, come abbiamo visto, la tensione forica del film, è in questo senso assimilabile allo *spannung* cui gli spettatori del dramma erano esposti quando il mito era raccontato a teatro, ed era implicato indirettamente nella volontà inconsapevole del protagonista che muoveva verso la catastrofe¹⁴, il cui significato doveva essere attribuito dal coro che partecipava alle sue sofferenze, un po' come il senso della sofferenza di Tony è spiegato dal senso della sofferenza di Susan, attraverso un unico piano narrativo. Seguendo euristica-

mente questo modello evolutivo che va dal mito alla tragedia, allora, tutte le esperienze del *mind-game* postmoderno¹⁵ descritte da Elsaesser possono essere viste come momenti di progressiva squalificazione delle convenzioni narrative post-classiche, che hanno come motore principale il superamento dell'universo 'mitico' dei sistemi mass-mediatici (autoreferenziali) del secolo passato; e il senso di squalificazione ontologica della realtà rappresentata dal film dalle menti deviate e a volte allucinate dei protagonisti del *mind-game*. In questo genere di film, come nell'universo presocratico e sofistico che precede il dramma, ci si interroga sullo spessore ontologico della realtà rappresentata: *Animali notturni* è significativo perché, esattamente come la tragedia, si trova sul crinale del superamento di questo universo "mitico" e cerca di risolverlo con la sua doppia struttura. Questo perché la forma del mito – mass mediatico o no – *non può distinguere fra semantica fondamentale e struttura narrativa di superficie*, e la tragedia nasce con il coro proprio per problematizzare la natura dei fondamenti del racconto¹⁶. Cercherò di mostrare subito di seguito, infatti, il doppio paradigma narrativo proposto da questa struttura mi sembra esemplificare al meglio alcuni elementi dell'evoluzione del racconto audiovisivo contemporaneo.

3. *La nuova serialità come rinegoziazione dell'esperienza del cinema post-classico*

In un provocatorio ma penetrante intervento del 2007, Jane Feuer fa notare che l'esplosione della tv seriale avvenuta attraverso i nuovi investimenti sulla narrazione audiovisiva di qualità non presenta in realtà tratti strutturali di innovatività nel panorama seriale contemporaneo (Feuer 2007: 147-54). Essa si reggerebbe soprattutto sulle innovazioni del cosiddetto *quality drama*, avvenute già negli anni Ottanta con produzioni che rendono maggiormente complesse per la prima volta la strut-

tura delle serie, fornendo un'ossatura a praticamente tutte le produzioni di successo via cavo, a partire da *The Sopranos* (*I Soprano*, HBO 1999-2007) fino, potremmo aggiungere noi, alle produzioni più recenti come *Stranger Things* (*Id.*, Netflix 2016-). La forza di queste serie reggerebbe, continua Feuer, sull'alternanza paradigmatica di due o più filoni, che permette di conciliare narrazioni consolidate nella serialità, anche in quella lunga, come le *soap opera*, e moduli narrativi o estetici provenienti dal grande cinema post-classico. Questo fenomeno è stato giustamente e lungamente ormai analizzato attraverso i meccanismi televisivi che lo hanno generato, quali la maggiore libertà creativa e la mancanza di vincoli ai dati dell'ascolto (Rossini 2016). Sebbene questi fattori di ordine produttivo sono cruciali, non mi sembra implausibile ipotizzare che la stessa esplosione del dispositivo seriale vada vista proprio come una rinegoziazione narrativa della struttura autoreferenziale e ideologica del cinema post-classico *a partire dall'orizzonte postmediale*¹⁷. Il dispositivo del *cliffhanger* espone, del resto, formalmente e strutturalmente lo spettatore a un'interruzione della tensione forica della narrazione, esattamente come avviene in *Animali notturni*¹⁸, quando si passa dal *rape and revenge* alla storia di Susan e al suo incontro mancato con Edward. Il modo in cui Ford riorganizza la trama del romanzo, usando gli espedienti del thriller per esaltare la scomposizione di questi elementi della struttura profonda della narrazione – ricompattando i poli strutturali della storia in uno schema assai meno dilazionato e più coeso drammaturgicamente rispetto al romanzo di Wright – a mio modo di vedere transcende le esigenze di minutaggio dell'adattamento, ma nasce proprio dal bisogno di esaltare e rinegoziare, attraverso la forma della sceneggiatura, l'autosufficienza semantica della vicenda tramite la sovrapposizione delle due storie, come avviene fra coro e tragedia. Nel suo *Le serie tv*, Gianluigi Rossini (2016: 85) mette già in evidenza come questo

genere di narrazione sia particolarmente esposto al fenomeno – tipico, come noto, dell’era postmediale – della convergenza culturale degli strati società di massa attraverso i nuovi media, descritta, già da vari anni ormai, da Henry Jenkins (2007). È per questo che, argomenta Rossini, come al cinema, anche le narrazioni della serialità televisiva vivono sempre di più di un universo espanso che prosegue in rete, che va oltre la mera produzione seriale di *network*. Tuttavia credo che il legame fra la nuova serialità contemporanea e le intuizioni formali di Feuer sul doppio paradigma del *quality drama* contemporaneo vadano ascritte, *ex ante*, proprio alla rottura della struttura autoreferenziale dei media novecenteschi. Ad una struttura mediatica autoreferenziale corrisponde, mi sembra, tendenzialmente un racconto audiovisivo autonomo; è dalla sua crisi che nasce l’innovazione di molte delle serie tv, che consiste proprio nel rinegoziare costantemente la tensione forico-narrativa ottenuta grazie ad esperienze del cinema con un orizzonte paradigmatico più vasto e etero-referenziale. Tony Soprano non è solo un boss sul celeberrimo modello cinematografico, ma è anche un padre di famiglia che, a differenza di Marlon Brando, viene mostrato alle prese con una trama che ha più il sapore del realismo quotidiano che non della saga mafiosa. *Stranger Things* è il tentativo di far rivivere le grandi suggestioni del cinema fantascientifico di Spielberg e Zemeckis attraverso la lente ermeneutica di un *high school drama*, genere in ascesa negli stessi anni Ottanta e in auge, con diverse trasformazioni, per tutti gli anni Novanta. I due paradigmi, quello del cinema post-classico e quello del *quality drama*, si intrecciano e si completano a vicenda nello stesso modo in cui le vicende altoborghesi di Susan Morrow completano sull’asse paradigmatico le vicende di Tony Hastings: la vastità del paradigma dei *quality drama* crea in molti casi uno straniante *effet de réel* delle suggestioni provenienti dal cinema di genere americano come in *Breaking Bad*

(*Id.*, AXN 2008-2013), o in taluni casi dal grande cinema d'*auteur* modernista. Penso soprattutto a un capolavoro come *Mad Men* (*Id.*, AMC 2007-2015), che è sostanzialmente una grande riflessione socioculturale sulla vita degli anni Sessanta attraverso stilizzazioni plastiche, rielaborazioni estetiche delle suggestioni del grande cinema *highbrow* degli anni Cinquanta e Sessanta su un modello ad impianto drammaturgico melodrammatico come *The Best of Everything* (*Donne in cerca d'amore*, Negulesco 1959). Alla luce di queste considerazioni, dunque, il grande *quality drama* odierno, grazie alla elasticità e alla flessibilità della sua struttura paradigmatica, va visto come una riflessione cognitiva sulla struttura autoreferenziale del sistema dei media novecentesco, attraverso la rielaborazione della struttura autonoma del cinema in esso prodotto. Per questo a fare da *pendent* a questo assorbimento dell'estetica – e della semantica – del cinema postclassico nella narrativa seriale televisiva infatti c'è, mi sembra, una relativa – ma più che palese – crisi proprio della struttura autonoma. Ciò avviene sia *ex post factum* con la produzione seriale delle saghe superomistiche di massa, che cercano, con risultati ambivalenti, di replicare il godimento della vastità del paradigma narrativo seriale moltiplicando i *sequel*; sia, cosa forse ancora più interessante dal punto di vista strutturale, *ante factum*, perché in sala si moltiplicano sempre di più *sequel*, *prequel* o *remake* di opere cinematografiche del passato, che ripropongono in modo calligrafico forme e temi *vintage* per il gusto di farlo: ultimo degli esempi eccellenti e più recenti potrebbe essere il seguito di *Blade Runner* (*Blade Runner 2049*, *Id.*, Villeneuve 2017). Mi sembrano i segnali sistemici della difficoltà di creare una forma paradigmaticamente autonoma che risulti valida, che crei nuovi paradigmi che siano condivisi dal pubblico senza doversi appoggiare al bagaglio del passato. La crisi o, quanto meno, la problematicità di questa struttura auto-riferita mi pare proprio evidenziata, magnificamente, sia da

una ormai consacrata narrazione tragica dell'era post-mediale come *Mulholland Dr.* di Lynch – che, come noto, doveva essere una serie televisiva – sia dall'elegante thriller di Ford, tratto dal capolavoro letterario di Austin Wright.

NOTE

¹ Segnalerei almeno due punti di riferimento per costruire una teoria “della reazione estetica”: il primo è *L'atto della lettura* di Wolfgang Iser (1992) e l'altro è *Semiotica ed Estetica* di Emilio Garroni (1976) entrambi questi saggi hanno la caratteristica di pensare in modo univoco all'opera d'arte sia dal punto di vista della creazione che della ricezione come ad una “comune” esperienza di senso. A livello profondo una operazione del genere è postulabile solo pensando, con questi autori, all'estetica filosofica come a una esperienza del senso pre-discorsiva.

² La trama del film segue abbastanza fedelmente quella del romanzo da cui è tratta. Susan (Amy Adams) è una gallerista che vive un'infelice e lussuossissima vita a Los Angeles insieme ad Hutton, giovane affarista algido e fedifrago (Armie Hammer); un mattino riceve un pacco dal suo ex marito, Edward, che contiene il primo romanzo di lui, dedicato a lei. Susan inizia a leggerlo e noi, con lei, veniamo catapultati all'interno della vicenda romanzesca. Protagonista ne è Tony (Jake Gyllenhaal), che viaggia nel deserto del Texas occidentale assieme alla moglie e alla figlia (Isla Fisher ed Ellie Bamber). La famiglia viene assalita da tre giovani, Ray, Turk e Lou (Aaron Taylor Johnson, Robert Aramayo e Karl Glusman), brutali e malintenzionati, che dopo crudeli intimidazioni convincono Edward e famiglia a scendere dalla propria vettura e fanno salire le due donne nella loro auto, lasciando l'uomo da solo nel deserto. I tre ritorneranno a cercarlo e lui si troverà preso dalla codardia, non riuscirà ad affrontarli per salvare le donne. Vagando nel deserto, alla fine arriverà alla polizia e, dopo una notte di attesa, scopriremo che le due sono state rapite, e l'auto di Tony è stata abbandonata. È a questo punto che si innestano una serie di flashback che approfondiscono la storia passata di Edward e Susan suggerendo in modo sempre più stringente di leggere il romanzo come un'allegoria di questa. In primo luogo scopriamo che il volto di Edward è lo stesso di quello di Tony; poi, però, mentre le indagini proseguono, scopriamo assieme a Tony e al detective che segue il caso, Bobby Andes (Michael Shannon), che madre e figlia sono state stuprate e uccise. Lo

spettatore non potrà che collegare questo evento con la scoperta di Edward che Susan aveva abortito dopo averlo abbandonato per Hutton. Andes si trasforma in un giustiziere al di fuori della legge – che non ha nulla da perdere perché ammalato di cancro – e simboleggia il risentimento di Edward, cattura prima Lou e poi Ray offrendo a Tony la possibilità di vendicarsi. Il finale ha un ruolo strutturalmente importante: è la resa dei conti, mentre Tony sta per sparare il colpo di grazia a Ray, quest'ultimo, un attimo prima di morire, lo acceca con una spranga. Tony vaga disperato per il deserto nei dintorni della baracca dove si è svolto il crimine, simboleggiando presumibilmente un desiderio di vendetta che non ha sanato mai le proprie ferite. Tuttavia non scopriremo mai cosa sta per accadere a Tony: di colpo la vicenda ritorna quella di Susan, che nel frattempo ha preso accordi con Edward per un incontro pacificatore; la sete di vendetta di Edward/Tony si placcherà solo quando lascerà Susan sola al ristorante a rimpiangere le scelte del passato.

³ La linea di molti recensori è stata quella di ritrovare una certa qual forma di ipocrisia nel sostenere una critica alla società americana da parte di Tom Ford, che è anche a capo di una multinazionale di moda: non si comprende l'obiezione, soprattutto alla luce di una lunghissima tradizione, in primo luogo marxista, che a partire dalla celeberrima formula di Engels "il trionfo del realismo sull'ideologia" coniata per Balzac, ritiene proprio i luoghi di principale espressione del capitalismo quelli in cui vi si produce la critica più feroce (cfr. Baxandall, Morawski 1973: 103).

⁴ Qui entriamo già in un primo aspetto che riguarda esplicitamente l'estetica del film. In un recente libro di grande successo, Jacques Rancière definisce l'esperienza estetica come qualcosa di intrinsecamente politico, poiché effettua una divisione, una separazione culturale fra i suoi fruitori (2016: 27). La tematizzazione dell'arte andrebbe approfondita, qui ci limiteremo a dire che fa da gancio all'espedito principale del film. Il film si può leggere anche come una grande riflessione sul rapporto profondo sull'espressione estetica e le strutture sociali e discorsive che la producono.

⁵ Ma proprio sull'estrema attenzione ai valori plastici del film si gioca anche la riflessione, latente in *Animali notturni*, sull'estetica e su come, frutto dello spazio politico, essa imprigiona corpi e menti. Come mostra icasticamente questa sequenza, ma anche, ad esempio, la scena della cena, in cui la *mise en scène* pesante e lievemente sopra le righe, tematizza implicitamente il ruolo dell'estetica nella ri-definizione delle vite dei protagonisti.

⁶ Heidegger usa il termine *diathesis* per indicare la condizione fenomenologica proprio del senso di grettezza e di pre-disposizione (*Befindlichkeit*) che noi proviamo quando siamo nel mezzo di una forte esperienza emotiva. In questo senso trovo estremamente interessante che non solo la vicenda di

Tony sia introdotta da uno spaesamento della nostra possibilità di comprendere i valori semantici che definiscono la storia, sia ottenuta, o comunque notevolmente amplificata proprio da una scena volta a provocare angoscia come l'*abduction scene*, la scena del rapimento moltiplica la nostra angoscia e che deriva proprio dalla perdita di punti di riferimento causati da questo stato d'animo pre-cognitivo (Heidegger 2017: 43).

⁷ Il legame con la vicenda biografica del regista è ribadito in più interventi pubblici; ne riporto un paio: per la BBC: <<https://www.youtube.com/watch?v=XzsfhKQu0IE>> e una lunga intervista per BUILD Series: <<https://www.youtube.com/watch?v=HZDznUNgt6g>>. In entrambi gli interventi viene ribadito il nucleo di ispirazione della *cautionary tale* contro l'abbandono dei legami affettivi.

⁸ Andrebbe precisato che Franco Moretti, in *Opere mondo* (1994: 47) sovverte radicalmente la famosa tesi di Bachtin (1976) richiamata da Eugeni nella nostra citazione; è interessante notare che Moretti assegna al romanzo ottocentesco le caratteristiche del monologismo e all'epica quelle della polifonia. Andrebbe aggiunto che la nozione di epica e la sua relazione con il romanzo ritorna ciclicamente per descrivere testi di estremo valore culturale canonico – per non dire accademico – dal *Faust* di Goethe in su, e che progressivamente entrano in una condizione di ambivalenza con il romanzo, ciò accade sia nel primo ottocento del *Faust*, sia lungo la temperie modernista, sia lungo quella post-moderna. Questo perché, com'è noto, l'epica ha sempre avuto la funzione di accompagnare la memoria culturale dell'uomo, di preservarla, e riemerge proprio per dar vita a questa necessità sia nel primo ottocento che in epoca modernista, sia in una fase postmoderna, e la lontananza dalla sua funzione di narrazione effettiva.

⁹ Va pure considerato che, come la tragedia, anche l'epica è notoriamente di per se già una sorta di rielaborazione poetica orale di un mito ancestrale, ma non nel senso della messa in discussione della verità ontologica dei fatti raccontati; piuttosto l'epica si relaziona al mito come una sistematizzazione del suo patrimonio conoscitivo e culturale (*ethos*).

¹⁰ Per la precisione, in una certa misura, Vernant definisce la nascita della tragedia "un falso problema" (2001a: 14) probabilmente nel senso che più che sul processo genetico in senso stretto, per comprenderne il valore della sua forma andrebbe posto l'accento sulla forma come risultato di un momento di crisi, di passaggio, come quello dal mito al mondo della città.

¹¹ È ovvio che il parallelo risulta funzionale fino a un certo punto: quando nasceva la tragedia, nel quinto secolo, l'epica faceva già ampiamente parte del patrimonio comune e non era un genere vivo, un po' come il poema eroico cinquecentesco per i romanzieri dell'Otto e Novecento.

¹² Non c'è autore che, più di Roland Barthes, nel suo *Mythologies* (1997), ha legato la comunicazione mass mediatica alla creazione di miti, intesi come narrazioni in cui le strutture significanti si sovrappongono e prevalgono sui significati. L'eredità dei mass media sono proprio i miti descritti da Barthes, che sono i tropi e gli stereotipi attraverso cui il mito novecentesco collega struttura profonda e struttura superficiale delle proprie narrazioni.

¹³ Allo stesso tempo alcuni registi contemporanei dalla spiccata sensibilità estetica optano, per uscire, da un lato, dall'impasse di un'impraticabile trasparenza che sembra inaridire l'esperienza del cinema e lo statuto dell'immagine, ma al contempo anche di un'impraticabile opacità carica del raggio "mitico" dell'era autoreferenziale del cinema dall'impianto melodrammatico dell'era mediale, o sentono l'esigenza di elaborare un sistema in cui tendono a mettere a confronto i due periodi e le due estetiche del cinema. Prima e ancor più del film di Tom Ford, mi riferisco ad esempio a *Mulholland Dr.* (Lynch 2001), capolavoro su cui si è scritto tantissimo, il cui mirabolante impianto formale consiste proprio nel rievocare costantemente la densità semantica delle immagini evocate facendole collidere costantemente sul piano paradigmatico attraverso una innovativa costruzione strutturale della vicenda che, non a caso, coinvolge anche in questa circostanza due narrazioni che si completano a vicenda. Pur non avendo la stessa complessità strutturale e compositiva, in un'epoca in cui, come quella post-mediale in atto, le strutture pragmatiche e referenziali fornite dai grandi media sono in crisi, anche in *Animali notturni* c'è l'esigenza di rinegoziare il piacere estetico del cinema e la sua capacità di raccontare la realtà metaforicamente. *Mulholland Dr.*, a mio modo di vedere, non può che essere visto come una sorta di summa cinematografica che, in una qualche misura, riassume la forza e la potenza visuale del cinema del Novecento e, in qualche modo, forse, la compie anche, portandola al tramonto.

¹⁴ Così ad esempio nell'*Edipo re* ritroviamo, per bocca del coro, espedienti di spaesamento simili alle inquadrature che giocano sui valori plastici del film; esse vogliono esattamente mettere in guardia la collettività sul doppio statuto della narrazione cui si sta assistendo: le *ekonta* sono le malefatte, e *akon*, invece vuol dire "suo malgrado" (Sofocle 2012). Il poeta ci sta, attraverso il gioco di parole, avvertendo di come il re Edipo è responsabile delle proprie azioni, ma in un certo senso non lo è: è abitato da forze di carattere divino, ma è lui che è stato punito per l'assassinio di Creonte (cfr. Vernant 2001c: 65). Del resto è noto che in questa contraddizione interna alla trama del dramma c'è proprio il senso del passaggio dalle leggi del mito a quelle del mondo civico (ancora Vernant, 2001b: 21). Il senso di spaesamento e, ancora, heideggerianamente, di *diathesis* che prova il pubblico nel vedere un'a-

zione in cui i *fatti* sono i chiari, ma i *valori* semantici no, è credo che potremmo immaginare l'essenza del *pathos mathos*, l'apprendimento per via della sofferenza, cioè dell'esigenza di costruire degli elementi emotivo-valutativi nella coscienza a partire dalla problematizzazione del mito.

¹⁵ È qui che mi sembra più interessante la differenza fra il modello del *mind-game film* e il lavoro di Ford. Scrive Elsaesser:

This may explain why mind-game films are at once so popular and give rise to such a flurry of hermeneutic activity. The films are experienced as pleasurable, but also perceived to be relevant. What is, however, remarkable is that this relevance is not mimetic (based on "realism") or therapeutic ("cathartic" in Aristotle's sense). We noted the extraordinary diversity of the commentators, from internet fan communities to philosophers, from literary scholars to trend-analysts, from high theory to social analysis: not only does everyone have something to say, they say it at a meta-level (2009: 35).

La tensione speculativa cui ci spinge *Animali notturni* è piuttosto limitata: essa è legata al tempo breve dello scioglimento degli eventi e della capacità dello spettatore di tenere insieme i due assi su cui si regge il racconto. Ciò che è più importante è, in un senso diametralmente opposto, la capacità dell'intreccio fra trame di inspessire il dramma e di dare forza al momento catartico costituito dal finale, come somma dei due piani. Questa ricerca dell'effetto catartico mi sembra una prova cogente del fatto che, ancora una volta come la tragedia per il mito, questa narrazione sia il frutto di un processo di squallificazione ontologica del racconto, cui essa vuole trovare *rimedio*, piuttosto che proseguitarla (cfr. Vernant 2001a).

¹⁶ Così ci sembra, continuando il parallelo euristicamente fecondo con la tragedia, anche la valenza politica del film e la sua ispirazione in qualche modo sono congiunte alla sua sperimentazione formale che ricalca l'origine del dramma: il teatro antico, è cosa nota, è teatro politico, ma lo è nel senso che attraverso la mimesi fa comprendere allo spettatore aspetti di realtà del mito che egli non aveva preso in considerazione, o sotto una luce diversa (Vernant 2001a: 15). In un certo senso è la stessa cosa per la valenza politica delle due storie che si intrecciano semanticamente a vicenda in *Animali notturni*: la violenza del Texas selvaggi e la metropoli iper-civilizzata statunitense.

¹⁷ Come noto Elsaesser e Buckland definiscono la struttura del cinema post-classico come una continua rielaborazione della forma narrativa del cinema classico. Quest'ultimo mette in scena una perfetta coincidenza referenziale fra le istanze della struttura narrativa profonda – curiosamente definita "narrazione edipica" – e il piano delle relazioni logiche e attanziali della

narrazione. Postclassico invece è quel cinema in cui la coincidenza fra piano dell'azione e piano semantico profondo deve sempre essere rinegoziato. Così ad esempio in *Die Hard*, un caso di scuola, questioni di natura ideologica interferiscono con la linearità della struttura attanziale, che varia, si adatta e si deforma per accoglierle (Elsaesser, Buckland 2010: 88).

¹⁸ Gianluigi Rossini, ad esempio, sul finire di un suo recente saggio, spiega come *Mad Men* può ripensare al modo di rappresentare questioni ideologiche problematiche sfruttando la lunghezza del racconto, e adombra un confronto con un film ambientato nello stesso periodo come *Far from Heaven* (*Lontano dal paradiso*, 2002) di Todd Haynes (Rossini 2013: 22).

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michail (1974), *Estetica e romanzo, Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura*, trad. it. a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001.
- Barthes, Roland (1970), *Mythologies*, trad. it. a cura di Lidia Lonzi, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1975.
- Baxandall, Lee; Morawski, Stefan, eds. (1973), *Marx and Engels on Literature and art. A selection of writings*, Saint Louis, Telos press.
- Eugeni, Ruggero (2005), *La condizione post-mediale*, Milano, Orso blu.
- Elsaesser, Thomas (2009), "The Mind-Game Film", *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. Warren Buckland, Oxford, Wiley-Blackwell: 13-41.
- Elsaesser, Thomas; Buckland, Warren (2002), *Studying Contemporary American Film*, trad. it. di Daniela Pedrazzani, *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Roma, Bietti, 2010.
- Feuer, Jane (2007), "HBO and the concept of quality tv", *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Janet McCabe, Kim Akass, eds., London-New York, I.B. Tauris: 146-57.
- Fontainelle, Jacques; Greimas, Algirdas (1991) *Semiotique des passions, des états des choses aux états d'ame*, ed. e trad. it. a cura di Isabella Pezzini e Francesco Marsicani, *Semiotica delle passioni, dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani, 1996.

- Garroni, Emilio (1968), *Semiotica ed estetica, il linguaggio cinematografico come eterogeneo*, Roma-Bari, Laterza.
- Greimas, Algirdas (1970), *Du Sense*, trad. it. a cura di Stefano Agosti, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Hegel, Georg Frederich (1835), *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. it. a cura di Francesco Valagussa, *Estetica*, Milano, Bompiani, 2011.
- Heidegger, Martin (1922), *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, trad. it. a cura di Mark Michalski e Giovanni Gurisatti, *I concetti fondamentali della filosofia aristotelica*, Milano, Adelphi, 2017.
- Iser, Wolfgang (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, trad. it. a cura di Rodolfo Granfei, *L'atto della lettura*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Jenkins, Henry (2006), *Convergence culture: where old and new media collide*, trad. it. a cura di Vincenzo Susca e Maddalena Papacchioli, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- Luhmann, Niklas (1992) *Die Realität der Massenmedien*, trad. it. a cura di Elena Esposito, *La realtà dei Mass media*, Milano, Franco Angeli, 2000.
- Moretti, Franco (1994), *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Rancière, Jacques (2010), *Partage du sensible*, trad. it. a cura di Francesco Caliri, *La partizione del sensibile*, Milano, DeriveApprodi, 2016.
- Rossini, Gianluigi (2012) *Le serie tv*, Bologna, il Mulino.
- (2014) "Menti opache. Rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV", *Between*, IV: 2-25.
- Krauss, Rosalind (1999) *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, trad. it. a cura di Barbara Carneglia, *L'arte nella condizione post-mediale, il caso di Michael Broodheaters* Milano, Postmedia, 2005.
- Sofocle, *Edipo re – Edipo a Colono – Antigone*, ed. e trad it. a cura di Dario Del Corno, Milano, Mondadori, 2006.
- Vernant, Jean-Pierre (1972), "Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques conditions sociales et psychologiques", *Mythe et*

- tragedie en Grece Ancienne*, di Jean-Pierre Vernant; Pierre Vidal-Naquet, Paris, La decouverte, 2001a: 14-17.
- (1972), “Tensions et ambiguité dans la tragédie greque”, *Mythe et tragedie en Grece Ancienne*, di Jean-Pierre Vernant; Pierre Vidal-Naquet, Paris, La decouverte, 2001b: 21-40.
- (1972), “Ebauches de volonté dans la tragédie greque”, *Mythe et tragedie en Grece Ancienne*, di Jean-Pierre Vernant; Pierre Vidal-Naquet, Paris, La decouverte, 2001c: 44-74.
- Wright, Austin (1993), *Tony and Susan*, trad. it. a cura di Mario Biondi, *Tony e Susan*, Milano, Rizzoli, 1994.

FILM E SERIE TELEVISIVE CITATI

- The Best of Everything (Donne in cerca d'amore)*, Dir. Jean Negulesco, USA, 1959.
- Blade Runner – 2049 (Id.)*, Dir. Denis Villeneuve, USA, 2017.
- Far from Heaven (Lontano dal paradiso)*, Dir. Todd Haynes, USA, 2002.
- The Matrix (Matrix)*, Dir. Larry e Andy Wachowski, USA, 1999.
- Mulholland Dr. (Id.)*, Dir. David Lynch, USA, 2001.
- Nocturnal Animals (Animali notturni)*, Dir. Tom Ford, USA, 2016.
- The Silence of the Lambs (Il silenzio degli innocenti)*, Dir. Jonathan Demme, USA, 1991.
- The Truman Show (Id.)*, Dir. Peter Weir, USA, 2001.
- Vanilla Sky (Id.)*, Dir. Cameron Crowe, USA, 2001.
- Breaking Bad (Id.)*, AXN, USA, 2008-2013.
- Mad Men (Id.)*, AMC, USA, 2007-2015.
- The Sopranos (I Soprano)*, HBO, USA, 2007-2010.
- Stranger Things (Id.)*, Netflix, USA, 2016- .

