



Sotto analisi

Il corpo dello Stato

The Wrestler e la fine del superomismo americano

L'attacco al World Trade Center dell'11 settembre 2001 ha provocato un cambiamento di enorme rilevanza culturale a livello mondiale, diffondendo una condizione di paura e incertezza che ha segnato il clima sociale e politico (inter)nazionale di inizio secolo¹. A un Paese e, più generalmente, a un Occidente ferito e traumatizzato, bisognoso di sicurezza e protezione quanto di incoraggiamento e reattività, rispondeva un'ideologia nazionalpopolare rilanciata dai media e specialmente dal cinema di genere, da sempre importante mezzo di rappresentazione di una società, capace d'influenzare – attraverso forme narrative canonizzate, efficaci e accattivanti – credenze, valori e costumi, orientando in maniera più o meno diretta l'opinione pubblica².

Nei primi anni Duemila, con il Presidente Bush, il suo atteggiamento, la sua politica e l'immagine mediatica promossa³, tornava in auge il (super)uomo tipico degli anni Ottanta. Come con Reagan gli Stati Uniti ri-vedevano nell'estero (e in particolare nel mondo arabo come un tempo nell'Unione Sovietica) una minaccia da controllare e contrastare. Il modello di uomo e americano era quindi nuovamente l'eroe patriottico, impavido, virile, legato ai valori tradizionali, pronto a intervenire per *la* giusta causa e per questo sempre vittorioso. La sua incarnazione cinematografica si ritrovava nei muscoli, nel coraggio e nella forza bruta di Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis e Sylvester Stallone, vent'anni prima emblemi della mascolinità a stelle e strisce⁴ e non a caso ora protagonisti di nuovi capitoli delle rispettive saghe di riferimento: *Terminator 3: le macchine ribelli* (*Terminator 3: Rise of the Machines*, Jonathan Mostow, 2003), *Die Hard – Vivere o morire* (*Live Free or Die Hard*, Len Wiseman, 2007), *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006) o *John Rambo* (*Rambo*, Sylvester Stallone, 2008).

Ma spesso il cinema è riuscito anche a ribaltare tali elementi nazionalistici allo scopo di riflettere e far riflettere sulla condizione dell'uomo (americano) contemporaneo e sulle condizioni della sua Nazione dopo la catastrofe⁵. *The Wrestler* (Darren Aronofsky, 2008) in particolare ha destrutturato il modello superomista sopra descritto, "emblema [di un Paese] che preferiva alla sfida del cambiamento la rappresentazione mediatica dell'illusorio e autoconsolatorio trionfo sul nemico"⁶, facendosi sentore di quella rottura culturale (evidentemente già presente nel tessuto comunitario) che si sarebbe manifestata di lì a poco con la nuova America – almeno temporaneamente – più adulta, matura e riflessiva promossa (e promessa) dalla politica di Obama. Attraverso la storia di Randy "The Ram" Robinson, Aronofsky ha costruito uno dei più sentiti e veritieri ritratti degli Stati Uniti di quegli anni, che – sconvolti e segnati dagli eventi – si erano

lasciati (nuovamente) sedurre dal mito di un determinato tipo di corpo come emblema dello spirito del Paese, per ritrovarsi poi a constatare la naturale fragilità insita nell'essere umano.

Per fare questo il regista ha giocato contemporaneamente sul piano iconico e su quello narrativo, con un lavoro sul rapporto realtà/finzione dentro e fuori dal film che arricchisce l'opera di significati ulteriori. Sin dalle prime inquadrature, l'autore costruisce un interessante legame con il passato, offrendo allo spettatore – nel tempo dei titoli di testa – le informazioni necessarie per entrare nel vivo della vicenda. Assistiamo a un rapido susseguirsi di materiale promozionale e ritagli di giornale, accompagnato da commenti fuori campo di cronisti, il tutto sulle note di *Bang Your Head* dei Quiet Riot, noto gruppo *heavy metal* degli Ottanta. Dissolvenza al nero. La scena si riapre vent'anni dopo sui gravi colpi di tosse del protagonista, seduto nell'angolo di uno spogliatoio con le spalle alla macchina da presa. L'organizzatore del *match* appena conclusosi gli dà il denaro guadagnato scusandosi per l'esiguo incasso: risulta evidente che il protagonista è un malconcio campione di wrestling, ora sul viale del tramonto.

Ne *Il mondo del catch*, Roland Barthes definiva tale attività “uno spettacolo eccessivo”⁷, nel quale non importa “quello che [si] vede ma quello che [si] crede”⁸, dove, come nel teatro antico o nella Commedia dell'arte, “ogni tipo fisico esprime all'eccesso la parte che è stata assegnata al lottatore”⁹, i cui atti risponderanno perfettamente all'essenza del personaggio espressa sin da costumi e atteggiamenti¹⁰. Viene così a inscenarsi l'ennesima variante dell'arcaica lotta tra il Bene e il Male in America, una lotta “di natura para-politica, il cattivo lottatore venendo sempre ritenuto un ‘Rosso’”¹¹ che ha il fine di “mimare un concetto puramente morale: la giustizia”¹², per cui alla fine il Bene, nonostante la sua apparente (iniziale) sconfitta, ha sempre la meglio. Questo spettacolo sportivo (o sport spettacolare, come dir si voglia) una ventina di anni fa trovava, grazie alla televisione via cavo, il suo canale di diffusione ideale, ottenendo un'incredibile successo e facendosi forma di intrattenimento popolare per antonomasia, i cui attori/personaggi non erano che la personificazione perfetta dell'ipertrofismo esasperato e dell'eccesso esibito a tutti i costi tipici di quel decennio¹³, e che si rivelava non troppo lontana dai modelli estetici cinematografici citati in precedenza.

Non è dunque casuale che Aronosfky abbia scelto per la parte di “The Ram” Mickey Rourke, *sex symbol* ribelle e dannato della Hollywood patinata di circa vent'anni fa, che l'aveva consacrato a stella con ruoli passati alla storia per il suo (presunto) conturbante richiamo per l'immaginario femminile, “effigie ruvida [...] di un sesso forte in grado di gestire i propri fantasmi [...], di sconfiggere i cattivi [...] e di sottomettere la femmina”¹⁴, come ne *L'anno del dragone* (*Year of the Dragon*, Michael Cimino, 1985), *9 settimane e 1/2* (*9½ Weeks*, Adrian Lyne, 1986) o *Angel Heart – Ascensore per l'inferno* (*Angel Heart*, Alan Parker, 1987). Ma Rourke è anche e soprattutto il segno evidente di un cortocircuito nella logica divistica tipica del cinema statunitense. Il presunto uso di droghe, alcol e vari processi portarono su di lui l'attenzione di un'industria dello spettacolo – e di un'America – ancora castigata e castigatrice: nei primi anni Novanta la sua carriera ebbe così un tracollo e l'attore tornò a coltivare la sua vecchia passione per il pugilato, in una forma di autodistruttivo sfogo di rabbia e frustrazioni da tempo celate dietro alla maschera del suo “personaggio”, venendo in tal modo a porre fine alla sua immagine mediatica. Deturpato dalla violenza dello sport praticato, Rourke torna a far parlare di sé come attore con *Animal Factory* (Steve Buscemi, 2000) nel ruolo di un galeotto culturista gay, e con *Sin City* (Frank Miller, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino, 2005), “ora visibile per ciò che è, una bestia gigantesca, spaventosa, [...] un *elephant man* che non si nasconde (più)”¹⁵, risposta alla “mania hollywoodiana [e non solo] di dissimulare i corpi e le età sotto spessi strati di gomma”¹⁶ o di altre “maschere” di tipo digitale¹⁷, che con *The Wrestler* si presenta in tutta la sua scioccante schiettezza.

Quello esibito sullo schermo è “un ultra-corpo *mancato* che fatica a trovare posto nei meandri di una società che accetta molto poco volentieri i *dropout*, che ti chiede di tornare alla norma, che ti obbliga a fare i conti con regole ben prestabilite, di ferro”¹⁸. Attore e personaggio vengono così a farsi un tutt'uno perché essenzialmente inscindibili, inseparabili. Dice bene infatti Mauro Caron:

entrambi i personaggi hanno avuto una ventina di anni fa un momento di massimo splendore [...]; entrambi hanno poi attraversato un periodo di declino e di oblio [...]; entrambi hanno il viso e il corpo sfigurati dalle prove a cui si sono sottoposti; entrambi ora sono di fronte alla propria seconda occasione: per Rourke di rientrare come stella di prima grandezza nel firmamento del cinema [...], per Randy sdoppiata in un'inconciliabile alternativa: riconsacrare vent'anni dopo il proprio mito sconfiggendo di nuovo lo storico avversario ["Ayatollah", controparte antagonista aggiornata alla situazione americana contemporanea, essendo di origini mediorientali], sfidando la morte per infarto, oppure, sfidando la vita, rifondare la propria esistenza sul rapporto con gli altri [...], sull'amore per una donna, sull'affetto per una figlia [da sempre] negato¹⁹.

Mickey Rourke quindi è Randy Robinson, ma ancora di più Randy Robinson è Mickey Rourke, "un pezzo di carne maciullata", come si definisce il lottatore, che si dà in pasto al pubblico, (s)offrendo ogni volta un personale martirio fisico quanto morale, in un doloroso auto-riscatto alla faccia di chi lo ritiene (o lo vorrebbe) finito, ma destinato comunque a perdere, a rinunciare a qualcosa per salvare il resto. A differenza dell'Harvey Milk di Gus Van Sant (*Milk*, 2008) o del Walt Kowalski eastwoodiano di *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008)²⁰, per i quali il sacrificio rivela il suo senso nell'offerta del proprio corpo per gli altri²¹, "The Ram" si immola per se stesso, per restare quello che è (stato): una leggenda nel suo campo, un campione che ancora vive delle grida del pubblico, a cui – da uomo di spettacolo quale è Randy Robinson/Mickey Rourke – non sa e non vuole rinunciare, a costo di mettere a repentaglio la sua stessa vita²². Tale dimensione semi-cristologica²³ viene richiamata esplicitamente nel film da Pam, la più che amica del lottatore che, viste le sue cicatrici orgogliosamente esibite, lo definisce un "ariete sacrificale", paragonandolo al Gesù de *La passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004)²⁴.

Il personaggio femminile è una figura centrale nella pellicola. Non solo è il motore che scatena in Randy l'iniziale desiderio di abbandonare il *ring* una volta ripresosi dall'infarto, ma viene anche a incarnare un'immagine uguale ma contraria del protagonista. Come "The Ram" anche lei ha una doppia "identità": di giorno madre *single* acqua e sapone, di notte spogliarellista di nome Cassidy in uno *strip-club*. Pam impersona cioè il mito maschile della donna per eccellenza: bella, seduttiva e generosamente offrentesi, un modello coltivato dall'industria dello spettacolo – e in particolare, da più di vent'anni a questa parte, dalla televisione²⁵ – a cui però ormai non riesce più a rispondere, a causa dell'età che avanza e che lascia i segni sul corpo, come per Randy strumento del proprio lavoro, oggetto "offerto al *voyerismo* e al desiderio (di violenza o di sesso, comunque di potere)"²⁶. In maniera provocante, Cassidy si aggira per il locale cercando di abbordare i clienti, vedendosi però regolarmente preferire colleghe più giovani; l'unico momento in cui riesce ancora ad attirare su di sé gli occhi del pubblico è quando sale sul palco (come "The Ram" sul *ring*), ingaggiando l'ennesima battaglia contro un tempo che, se una volta credeva di poter controllare e fermare, ora le si presenta in tutta la sua inesorabile caducità. Anche lei in definitiva, come Randy, è un relitto del suo tempo, di cui ha assunto su di sé i modelli e i riferimenti, dei quali ora si trova a dover constatare la fallimentare fine, salvo che nei ricordi nostalgici della propria giovinezza. Questo aspetto si delinea chiaramente nel dialogo tra i due al bar durante il loro primo incontro di giorno, dopo che Pam si è offerta di accompagnare Randy a cercare un regalo (non a caso in un negozio *vintage*) per la figlia con cui lui vuole riconciliarsi. Seduti al banco i due intonano *Round and Round* dei Ratt (altro gruppo *heavy metal* anni Ottanta) e rivangano i nomi dei propri musicisti preferiti di un tempo²⁷. Al che Randy constata, ricevendo una risata di consenso da lei: "Poi quel frocetto di Cobain ha rovinato tutto. L'ho odiata, quella merda degli anni Novanta!". Ed è in questa risata che si rivela lo scarto tra i due, che pone chiaramente le rispettive condotte di vita e identità in opposizione l'una all'altra. La donna vive due vite parallele, che non si sovrappongono mai: ha infatti posto un confine invalicabile tra la vita sul palco e quella vera, e proprio per questo motivo inizialmente respinge Randy che la vorrebbe al suo fianco²⁸. "Diversificata, multiforme, camaleontica, Cassidy gioca su più tavoli e vince, perché è riuscita a fare della schizofrenia – la

strategia esistenziale tipicamente post-moderna – una netta giustapposizione di ruoli da cui entrare e uscire in maniera funzionale ai suoi scopi e ai suoi obiettivi”²⁹. A differenza di lei, “The Ram” si dimostra incapace di scindere la vita vera da quella fittizia; egli vive in un tutt’uno con il suo personaggio, “in una sorta di egocentrismo cieco che segna la radicale incapacità di ‘vedere’ i bisogni degli altri”³⁰. Non per niente porta in macchina la sua *action-figure*³¹, gioca assieme al figlio di un vicino con un Nintendo anni Ottanta a un videogioco di wrestling nella parte di se stesso e, dovendo scegliere un regalo per la figlia, compra ciò che piace a lui. Al di fuori di sé non sa essere assolutamente nessun altro, tanto che, durante i turni di lavoro in un supermercato come commesso al settore rosticceria³² – impiego necessario per sbarcare il lunario –, “nascostosi” dietro la divisa con un cartellino che riporta il suo vero nome³³, viene comunque riconosciuto da un cliente suo fan. Ormai sconfitto sui vari fronti della vita, Randy, moderno telamone, vive (rin)chiuso in una casa-roulotte ai margini della città, al riparo dal mondo e da un tempo ormai in direzione opposta alla sua, che non riesce ad accettare perché dovrebbe accettare il fatto di perdere la propria aura mitica. Resta dunque così, in attesa dell’occasione di tornare, al suono della “sua” *Sweet Child O’ Mine*³⁴, sul quadrato – l’unico posto dove non si faccia del male –, per dimostrare (a sé dopo l’infarto e agli altri dopo vent’anni) di essere ancora quello di allora, in un rischioso passo nel vuoto verso un destino inevitabile – come per ogni *loser* che si rispetti³⁵ – e ovviamente ignoto. Un salto nel buio come quello che chiude *The Wrestler*, da cui emergono solo i titoli di coda sulla straziante omonima ballata di Bruce Springsteen, la cui scelta come brano di chiusura merita una riflessione.

Il musicista del New Jersey è noto per essere da quarant’anni a questa parte uno dei più significativi cantori di orientamento democratico della *working class* americana, figura di spicco della “contro-cultura” nazionale, narratore di un Paese sempre più complesso e contraddittorio di quello che la maggioranza continua a voler (far) credere che siano gli Stati Uniti. La sua *The Wrestler*, scritta appositamente per il film, ne racchiude in sintesi il significato³⁶. Come lo stesso Springsteen sosteneva in un commento (<http://www.youtube.com/watch?v=qh9NihyBLhI>) che accompagnava l’*iTunes Package* del pezzo:

troviamo la nostra identità nel dolore arrecatoci, nelle ferite e nei posti dove ci sono state inflitte, e trasformiamo tutto in una medaglia, e questo è molto pericoloso. Tutti guardiamo alle cose e alle ferite con un certo orgoglio, sono medaglie per ciò che abbiamo superato. Ma il vero orgoglio non sta tanto nel guardare a questo, ma nel superarlo veramente.

Così la canzone – in cui il protagonista si descrive attraverso una serie di metafore che esprimono un senso di orgogliosa sconfitta³⁷ – si fa manifesto di un preciso stile di vita: il suo è un lottatore incapace di rinunciare alla sfida, che continua la sua battaglia quotidiana non sicuro della vittoria ma spinto dalla necessità di non arrendersi e dalla fede cieca che lo tiene in vita e lo porta a rimettersi in gioco ogni volta, a “bussare a ogni porta”, andarsene “sempre con meno di quello con cui sono venuto”, capace però di far ridere quando “il mio sangue schizza sul pavimento”. Una fede dolorosa e materiale, fisica, fatta di “ossa rotte e lividi da mostrare”, ferite di cui andare fieri, palesi dimostrazioni di una tendenza non a un nichilistico autolesionismo, bensì a rialzare sempre la testa in vista di un ulteriore combattimento, che potrebbe essere l’ultimo ma che, inevitabilmente, va comunque giocato. Il brano è stato inserito – dopo la distribuzione come singolo promozionale – in *Working On a Dream* (2009) uscito a due anni di distanza dalla parentesi pessimista di *Magic*, incentrato sulla denuncia dell’illusoria realtà americana proposta da Bush. Nel disco del 2009, Springsteen racconta una Nazione diversa, capace di guardare al passato e fare meglio i conti con esso per tornare a coltivare più consapevolmente i propri sogni personali e collettivi, motori di un presente che si proietta senza certezze, ma con speranza nel futuro. Un Paese di cui il suo wrestler – come quello di Aronofsky – fa parte, con il suo bagaglio di delusioni e sconfitte e il desiderio vitale di proseguire la sua strada, di “lavorare al (proprio) sogno” appunto, ovunque esso porti.

Il sentore di rottura con la tendenza culturale precedente, descritta in apertura di questo

scritto, torna nuovamente a delinearli. Nel novembre dello stesso anno, Obama veniva nominato alla carica di nuovo Presidente americano. Il cerchio (il “ring”) è così chiuso.

Lapo Gresleri

¹Per uno sguardo d’insieme, ironico e dissacrante, cfr. Michael Moore, *Stupid White Men*, Milano, Mondadori, 2004.

²Risulta qui doveroso il rimando all’indispensabile lavoro di Franco La Polla, in particolare *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Torino, Il Castoro, 2004. Sul cinema americano dopo l’11 settembre, cfr. Andrea Bellavita (a cura di), “Filming (in) America. Raccontare gli Stati Uniti dopo il 9/11”, *Segnocinema*, n. 146, luglio-agosto 2007, pp. 16-32; Andrea Fontana (a cura di), *Il cinema americano dopo l’11 settembre*, Rottofeno, Morpheo edizioni, 2008; Leonardo Gandini, Andrea Bellavita (a cura di), *Ventuno per Undici. Fare cinema dopo l’11 settembre*, Genova, Le Mani, 2008; Roy Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Genova, Le Mani, 2010.

³Si rimanda al provocatorio quanto pungente saggio di Susan Faludi, *Il sesso del potere*, Milano, ISBN Edizioni, 2008.

⁴Si veda in questo senso “Riscoperta del corpo: il ‘fantasy’” in F. La Polla, *op. cit.*, pp. 309-313. Il corpo diventa così una delle dominanti del cinema americano degli anni Ottanta; non a caso uno dei registi più significativi del decennio è David Cronenberg, il cui cinema – più volte definito appunto “corporale” – ha offerto interessanti riflessioni, seppur di valore opposto alle concezioni dominanti, su questo tema e su quello dell’identità (*Videodrome*, 1983; *La mosca*, *The Fly*, 1986 o *Inseparabili*, *Dead Ringers*, 1988).

⁵Si pensi ad esempio a come proprio gli stessi Stallone, Schwarzenegger e Willis siano ormai relegati alle testosteronespaccate delle autoparodie: *I mercenari – The Expendables* (*The Expendables*, Sylvester Stallone, 2010) e *I mercenari 2* (*The Expendables 2*, Simon West, 2012). Oppure, con uno sguardo più ampio, al recente cinema supereroistico e alla rilettura che fa dell’icona del supereroe. Cfr. in merito Andrea Fontana, “Il genere super-eroistico: un sentire fantapolitico?”, in A. Fontana (a cura di), *op. cit.*, pp. 117-128. Su casi specifici, cfr. Lapo Gresleri, “Lotta di una minoranza per la propria affermazione sociale – La trilogia *X-Men* alla luce dell’11 settembre”, *Fermenti*, n. 238, 2012, pp. 431-441 oppure le acute riflessioni di Roberto Escobar in merito alla nuova (e inedita) fragilità del Batman di Christopher Nolan: “Batman il populista”, *Il Sole 24 Ore*, n. 270, 30 settembre 2012, p. 39.

⁶Mauro Caron, “*The Wrestler*”, *Segnocinema*, n. 157, maggio-giugno 2009, p. 37.

⁷Roland Barthes, “Il mondo del catch”, in Id., *Miti d’oggi*, Torino, Einaudi, 1994, p. 5.

⁸*Ibidem*.

⁹*Ivi*, p. 6.

¹⁰*Ivi*, pp. 6-7.

¹¹*Ivi*, p. 13. Si pensi in questo senso all’emblematico Nikolai Volkoff, lottatore di origini croate che negli anni Ottanta impersonava il russo comunista cattivo (con tanto di colbacco nero con stella rossa), passato poi tra i “buoni” a fine decennio, con la conclusione della Guerra Fredda.

¹²*Ivi*, p. 11.

¹³Basti pensare a Hulk Hogan, Ted DiBiase, Tiger Mask, “Macho Man” Randy Savage, Mr. T, Hacksaw Jim Duggan, Brutus “The Barber” Beefcake, Ultimate Warrior, Shawn Michaels o Marty Jannetty.

¹⁴Pier Maria Bocchi, “Mickey Rourke: la bestia è fuori”, *Cineforum*, n. 483, aprile 2009, p. 19.

¹⁵*Ivi*, p. 20.

¹⁶Michele Guerra, “*The Wrestler* e *Gran Torino* – I corpi e i film del cinema di adesso”, *Cineforum*, n. 487, settembre 2009, p. 46.

¹⁷Ci si riferisce qui alla tecnica del *motion/performance capture* che, se da una parte aumenta le potenzialità tecniche del cinema digitale (come hanno dimostrato gli avatar di James Cameron), dall'altra si fa sintomo dell'attuale tendenza a ricercare esasperatamente una sempiterna bellezza e giovinezza. Si veda l'interessante articolo di Cristina Jandelli su questa tecnica nel film di Cameron: "Avatar", *Segnocinema*, n. 162, marzo-aprile 2010, p. 76.

¹⁸Maurizio Inchingoli, "The Wrestler", *Filmcritica*, n. 594, aprile 2009, p. 203.

¹⁹M. Caron, *op. cit.*, p. 37.

²⁰Film comparabili a *The Wrestler* per la riflessione e rappresentazione di un corpo *altro*, lontano dalle logiche hollywoodiane contemporanee e il concetto di sacrificio, di immolazione che hanno in comune. Si veda, ad esempio, M. Guerra, *op. cit.* e Silvia Colombo, "The Wrestler", *Panoramiche*, n. 48, 2009, pp. 40-41.

²¹Milk per la comunità gay americana, Kowalski per il giovane Thao e la sua famiglia (ed estendendo il discorso, per un'America più tollerante), segni entrambi di una discrepanza dai riferimenti culturali maggioritari di quegli anni, sentori della necessità di cambiamento ormai diffusa nel Paese sul finire del primo decennio del nuovo secolo.

²²Come gli si palesa chiaramente in una delle scene più strazianti del film, al raduno di vecchie stelle del wrestling. Qui Randy, seduto a un anonimo tavolino nella non casuale sede dell'American Legion a firmare foto per i fan in cambio di pochi dollari, in una serie di rapide soggettive sofferma lo sguardo sui colleghi "caduti", sciancati o semi-paralizzati rottami di un sogno americano ormai andato perduto, che come reduci militari (del Vietnam, del Golfo, dell'Afghanistan o di altre guerre non fa differenza), constatano tragicamente la loro sconfitta, forse non ideologica, ma certamente fisica e morale.

²³Jonny Costantino ne offre un'interessante analisi a livello metaforico e iconografico nel suo "Passione d'un corpo glorioso", *Cineforum*, n. 483, aprile 2009, pp. 16-18.

²⁴La versione più corporale (e *splatter*) dell'episodio evangelico, portato sullo schermo proprio da un altro simbolo della mascolinità anni Ottanta.

²⁵Un esempio per tutti, le italianissime ragazze Fast-Food – calchi perfetti delle maggiorate americane – di *Drive In* (Italia 1, 1983-1988).

²⁶M. Caron, *op. cit.*, p. 37.

²⁷Che compongono una colonna sonora più che azzeccata, ricca com'è di quelle musiche "fuori dal tempo, testosteroneiche, gonfiate a dismisura, ultra-eccessive, di gruppi dello stantio rock degli anni '80 ormai passati di moda" (M. Inchingoli, *op. cit.*, p. 203), tra cui i Rhino Bucket, gli Slaughters, gli Scorpions e i già nominati Quiet Riot e Ratt.

²⁸"Nessun contatto coi clienti" gli ripete, pur sapendo che Randy è qualcosa di più.

²⁹S. Colombo, *op. cit.*, p. 41.

³⁰*Ibidem.*

³¹Che regala poi al figlio di Pam, ennesima dimostrazione del suo legame con la propria immagine/icona.

³²Quindi manipolatore di altra "carne maciullata".

³³Non Randy bensì Robin, in inglese anche "pettiroso", a contrastare il suo nome d'arte e la sua possente mole.

³⁴Va sottolineato che Rourke usava lo stesso pezzo dei Guns N' Roses per accompagnare il suo ingresso durante la sua carriera pugilistica. Da sempre fan del gruppo americano, l'attore rende evidentemente omaggio all'amico cantante Axl Rose con l'acconciatura scelta per il film, così come, nel già citato dialogo con Pam al bar, quando lei nomina i Mötley Crüe – band rivale degli autori di *Sweet Child O' Mine* – lui replica: "i Guns non si battono".

³⁵Il rimando al protagonista di *Una faccia piena di pugni* (*Requiem for a Heavyweight*, Ralph Nelson, 1962) è evidente.

³⁶Come già fatto in passato per *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993).

³⁷“A one trick pony in the field so happy and free”, “a one-legged dog makin’ his way down the street”, “a scarecrow filled with nothing but dust and weeds”, “a one armed man punchin’ at nothing but the breeze”, “a one legged man tryin’ to dance his way free”.