

Agostino Cera

Due di uno

Fenomenologia della riscrittura
cinematografica



Giannini Editore

Tasselli

11

ISBN-13: 978-88-7431-512-3

Copyright © 2011 Giannini Editore
Via Cisterna dell'Olio, 6/B – 80134 – Napoli – tel 081.5513928
www.gianninispaspa.it; direzione@gianninispaspa.it

Agostino Cera

DUE DI UNO

FENOMENOLOGIA DELLA RISCrittURA CINEMATOGRAFICA



Giannini
Editore

*Introduzione**

Il presente lavoro propone la comparazione di quattro coppie di film, organizzate secondo altrettante stazioni. Il nesso – in primo luogo concettuale, ma che non escluderà implicazioni di ordine estetico ed eventualmente etico – strutturante le singole coppie è quello della riscrittura.

Pur non volendo occultare la natura occasionale che ha inizialmente motivato l'intrapresa di questo percorso¹, preme allo stesso tempo precisare che la concreta esecuzione di esso risulta invece improntata al perseguimento di un consapevole obiettivo: la restituzione, nella sua totalità, di un ordito il più possibile coerente. Più precisamente, ciascuna coppia di opere filmiche verrà proposta alla stregua di una esplicazione/incarnazione per una tipologia possibile, e possibilmente esemplare, di riscrittura (peraltro spendibile in riferimento sì precipuo, ma non esclusivo allo spazio filmico). Nell'ordine, le quattro stazioni illustreranno le seguenti tipologie:

* Scrivere qualcosa in vista di una pubblicazione è un ottimo pretesto per dire grazie a qualcuno che lo merita. Il solo caso, verosimilmente, in cui sentirsi in debito risulta piacevole e il pensiero di estinguerlo suona addirittura lieto. Del tutto lietamente, allora, desidero "sdebitarmi" con: mia sorella Maria, il prof. Eugenio Mazzeola, la prof.ssa Maria Teresa Catena, il prof. Nicola Russo, Gianni Cipriano, Felice & Maria Lida, Marina Romano, Giorgio Sena.

¹ Percorso che nasceva nell'ambito del più generale progetto di un seminario interdisciplinare da tenersi presso la Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università Federico II di Napoli e che avesse appunto per tema la riscrittura, affrontata di volta in volta secondo specifiche prospettive e competenze (storiche, filologiche, scientifiche, etc.). Malgrado il fatto che il progetto sia poi rimasto soltanto un progetto, è qui doveroso formulare un ringraziamento al dottor Gennaro Ferrante, responsabile di quel felice pretesto da cui è scaturito il presente lavoro.

- stazione 1 (*Bowling a Columbine* ed *Elephant*): riscrittura come *restituzione*, *evocazione*;
- stazione 2 (i due *Scarface*): riscrittura come *rifacimento*, *riattualizzazione*;
- stazione 3 (i due *Psyco*) e stazione 4 (i due *Funny Games*): riscrittura come *clonazione*. Rispettivamente: *eteroclonazione* ed *autoclonazione*.

Senza avanzare alcuna pretesa di esaustività, le quattro stazioni nel loro insieme tesseranno una trama complessiva a carattere ascensionale, piramidale per meglio dire: da una base (stazione 1) in cui i vincoli della riscrittura si presentano piuttosto blandi ed addirittura esterni rispetto ai due testi filmici presi in esame, passando per la modalità canonica della riscrittura cinematografica (quella del *remake*), per culminare in un vertice nel quale il gesto di riscrittura si iscrive a sua volta all'interno di una cornice dai tratti letteralmente claustrofobici, assumendo con ciò la forma, nonché le istanze, della pura duplicazione, della clonazione appunto². In altri termini: quanto più si palesa la dialettica canonica di qualsiasi riscrittura – ovvero, quanto più nettamente vengono a delinearsi le polarità di “modello/originale” e “copia” con l'annessa, rispettiva interazione – tanto meno diventano scontate (e per questo vieppiù bisognose di una giustificazione) le ragioni di un tale gesto. Se, insomma, c'è ben poco da spiegare il senso di un'operazione, compiuta per di più quasi in contemporanea, come quella di *Bowling a Columbine* ed *Elephant*, diventa altresì necessario comprendere il motivo che può aver spinto un autore quanto meno non sprovveduto come Michael Haneke a “rigiocare gli stessi giochi” a dieci anni di distanza, dando vita ad un paradossale fenomeno di auto-

² Intendendo inoltre la riscrittura anche come fattispecie del più ampio orizzonte della ripetizione (imitazione, rappresentazione, etc.), la sfida ermeneutica di fondo consisterà nello “stanare” gli elementi differenziali (in prima istanza quelli celati o addirittura inconsapevoli) che, stagliandosi su di un tale sfondo mimetico (ripetitivo, indifferente), sanciranno la pregnanza, insieme estetica e teoretica, delle diverse operazioni di riscrittura.

clonazione nel quale l'atto creativo rischia di lasciarsi totalmente risolvere, e con ciò annichilire, in quello tecnico-esecutivo, la produzione nella mera riproduzione.

Fra l'altro, lo sviluppo di questo percorso si presta ad illustrare – tuttavia secondo una modalità ed un'ambizione non più che impressionistica – un movimento più generale della macchina-cinema, che nel corso della propria evoluzione storica passa inesorabilmente dall'ambizione di cercare di riprodurre, introiettandoli mimeticamente, degli elementi esterni al proprio alveo ad un crescente autorispecchiamento, rendendo così il suo iniziale “dialogo con la realtà (extrafilmica)” sempre più una sorta di monologo interiore, un flusso coscienziale che può giungere sino al limite di un apparente autismo – incarnato concretamente da un'operazione come l'autoclonazione dei due *Funny Games* –, nel quale tuttavia si annida la presenza di aperture ignote ed insospettate che preparano a loro volta un esito finale “spaesante” ed “ek-statico”. Lo schermo cinematografico da calamita, da sponda per una realtà esterna si trasforma gradualmente in una superficie speculare a proprio uso e consumo; senonché, è proprio il compimento di questo gesto narcisistico a riavviare, a polarità invertita, lo scambio osmotico con il versante extrafilmico.

Che un tale discorso riesca ora piuttosto oscuro risulta del tutto ovvio: la sua intelligibilità si rivelerà pienamente solo a conclusione dell'intero percorso, con la quarta stazione.

Si è accennato in precedenza al fatto che questa disamina dei modi della riscrittura, mira a rivendicare una spendibilità non limitata al solo spazio filmico. A sostenere una tale ambizione, la constatazione ovvia che il cinema rappresenta qualcosa come un *a priori epocale*, vantando una diffusione capillare, una universalità in termini di esperienza estetico-culturale (un vero e proprio rituale secolarizzato) che probabilmente a tutt'oggi non ha ancora pari, prestandosi perciò a svolgere in modo efficace il ruolo di porto franco per impostare la trattazione autenticamente interdisci-

plinare di un qualsiasi tema, la funzione di un terreno comune e condiviso a partire dal quale possono emergere discorsi e questioni che, pur trovando poi la loro ulteriore evoluzione in contesti specialistici, non debbano con ciò precludersi – e proprio in grazia di questo iniziale radicamento in un ambito così palesemente “generico” – la speranza di conservare un valore ed un interesse essoterico. Dunque, nel caso di specie, il cinema come tronco sul quale poter innervare ramificazioni concettuali, anche le più disparate, intorno al tema della riscrittura che non sfocino però nel vicolo cieco della dispersione specialistica.

Al di là di questo che nel corso delle presenti pagine non potrà che rimanere un auspicio, urge ancor più precisare qualcosa a proposito delle implicazioni strettamente inerenti l’ambito del cinema da parte del presente lavoro. In prima istanza, la sua collocazione all’interno di un orizzonte, già di per sé problematico, qual è quello della teoria del cinema.

Per quanto, come detto, sia stata una circostanza occasionale a fornire l’impulso per approntare questa riflessione, la sua impostazione metodologica va ritenuta tutt’altro che accidentale, rispecchiando essa fedelmente un fondamentale convincimento di chi scrive. In particolare, l’approccio induttivista qui perseguito – che prende cioè le mosse da un corpo a corpo con i “testi” (e con i testi considerati nella loro interezza e integralità, ovvero come fenomeni), per lasciar poi emergere da questi ultimi considerazioni a più ampio raggio – corrisponde alla scelta di campo per cui sebbene, come è ovvio, i film non possano costituire la totalità del cinema, certamente però ne incarnano il valore portante, la fondamentale *ratio essendi*. Il film, di conseguenza, verrà qui di seguito inteso ed ermeneuticamente maneggiato come *opera* e addirittura come opera d’arte (vale a dire un “oggetto” il cui fondamentale valore risiede nella sua singolarità), riprendendo con ciò un termine che la teoria del cinema ha da tempo deciso scientemente di relegare ai margini del proprio vocabolario³.

³ L’ultima rivendicazione ostentata, ancorché per certi aspetti inge-

In una simile scelta metodologica sta già intera anche un'opzione assiologica, quella che riconosce una gerarchia naturale vigente in ambito estetico fra *ergon* e *logoi* (fra opera e discorsi), con questi ultimi che legittimano pienamente se stessi al solo patto di riconoscere previamente la propria ancillarità nei confronti dei prodotti, delle opere d(ell)'arte. Parafrasando, esasperando il Benjamin del *Dramma Barocco* (per il quale «la riflessione si china sull'opera»), qui si vuol sostenere che la riflessione debba *inchinarsi* sull'opera. In arte (se di arte si tratta) l'opera ha (deve avere) sempre ragione. Ovviamente, non nel senso di una santificazione aprioristica del reale, di ciò che è – o, peggio, di una malintesa pretesa di democraticità del gesto artistico (sono tutti capolavori!) –, bensì nel senso che l'opera reca in sé sempre la possibilità di sovvertire schemi, generi e canoni, di inficiare (almeno per il suo caso singolo) tassonomie estetiche ed ermeneutiche consolidate. Di falsificare, cioè, qualsiasi discorso e teoria sull'arte. Quando non è così, quando ciò non avviene, quando le opere vanno ad elemosinare la propria legittimazione dai discorsi, allora l'arte (o quell'arte particolare) vive una fase di regresso, di contrazione, di decadenza. Se l'opera si risolvesse interamente nei discorsi che l'hanno preceduta e “preparata”, allora sancirebbe con ciò la propria inessenzialità. In

nua, del film come opera d'arte può farsi risalire addirittura ai classici: *Film als Kunst*, di Rudolf Arnheim, del 1932 (*Film come arte*, ed. it. Milano 1963²) e *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, di Béla Balász, del 1949 (*Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, ed. it. Torino 1952³). A parte questo, andrà ricordato che ad una tale rimozione terminologica ha corrisposto in sede di studi una graduale e crescente predilezione per la dimensione testuale dell'oggetto filmico (legata ad un approccio semiotico: qui il nome di riferimento, più ancora che quello di Barthes, è quello di Christian Metz) e per il cinema *tout court* interpretato però come macchina ed apparato produttivo, secondo approcci di stampo prettamente sociologico piuttosto che estetico o teoretico. Per una panoramica relativa alle teorie del cinema, si vedano, oltre al classico: G. Aristarco, *Storia delle teorie del film*, Torino 1951, i più recenti: A. Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma 1998 e soprattutto F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano 2004⁷ (questi ultimi due testi sono corredati da un utile apparato bibliografico).

altre parole, potrebbe anche non esserci. Il suo esserci, la sua realizzazione equivarrebbe ad una sorta di riverbero, una mera eco di qualcos'altro. E in tal modo potrebbe al massimo possedere lo stesso valore ed utilità di un esperimento nei confronti della teoria di cui intende essere la verifica. D'altra parte, ciò non significa che l'opera non debba entrare in rapporto con tali discorsi. Tutt'altro. A parte l'intrinseca storicità dell'arte, delle arti (che è già ammissione dell'impossibilità di astenersi da una tale relazione), il meglio dell'arte moderna e post-moderna sta proprio nell'aver fatto dei *logoi* sull'arte un propellente funzionale alla creazione, includendoli cioè nelle stesse opere.

Per dirla con Deleuze, quindi: «una teoria del cinema non è “sul” cinema, ma sui concetti che il cinema suscita»⁴. Di conseguenza, è bene ribadirlo: né una teoria ridotta a mero storicismo feticistico, che celebri l'esistito in quanto esistito, né tantomeno una teoria che dal proprio presunto empireo concettuale faccia calare le proprie istanze addosso al cinema per nobilitarlo, bensì una riflessione tanto discreta da sapersi lasciar suggerire, da parte della *hyle* filmica, ciò che essa può “darle da pensare”⁵.

⁴ G. Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, ed. it. Milano 2010⁷, p. 308. Si tratta di un passo tratto dall'ultima delle conclusioni, molto breve ma senz'altro interessante per il presente discorso, dal titolo: *L'utilità della teoria nel cinema* (ibidem). Una posizione non dissimile a quella appena proposta nell'impostazione del rapporto fra discorsi ed opere è espressa in ambito estetico dal concetto di formatività di Luigi Pareyson (cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano 2002).

⁵ Piuttosto spesso, in effetti, le riflessioni teoriche sul cinema (e ancor più sui film) finiscono per tradursi praticamente in un ampliamento ad oltranza, in una divagazione. Sulla scorta di un tale falso movimento connaturato a troppi discorsi sul cinema, emerge un problema più radicale, forse quello di fondo: una sorta di malcelato stato di minorità della teoria filmica, una specie di pregiudizio nei confronti della propria stessa materia, considerata più o meno esplicitamente un pretesto, un materiale mai veramente degno e perciò bisognoso di venir redento, riscattato. Di conseguenza, la teoria lo assume a mera occasione per riprodurre se stessa. La materia filmica, dunque, come trampolino per proiettarsi in un altrove

In effetti, impostando altrimenti una simile dialettica tra opere e discorsi, appare ben difficile impedire che la connaturata tensione totalizzante della teoria sfoci in un'ansia totalitaria, scivolando dal suo legittimo piano critico, ermeneutico, descrittivo a quello prescrittivo, intendendo così fissare una volta per tutte «una sorta di dover essere del cinema»⁶, uno spazio nel quale l'opera diventa poco più che una protesi ed un'occasione: non solo testo (già di per sé una sorta di implicito declassamento rispetto alla dizione "opera"), ma mero pretesto; qualcosa come un afrodisiaco atto a favorire, stimolare la copulazione e la conseguente riproduzione dei discorsi.

Ciò premesso, il presente lavoro intenderà, nel suo piccolo, anche farsi latore sul campo di un "appello kierkegaardiano", in favore della tutela del valore del singolo (delle opere come singolarità), di contro alle tentazioni hegeliane (olistiche, sistematiche) nelle quali fatalmente si trova ad incappare qualsiasi dispositivo teorico e che nel caso di quello dedicato al cinema sembra aver assunto recentemente la veste di un tentativo di fondazione di un suo proprio apparato epistemologico⁷. Al cospetto di una simile aspirazione,

che possa poi giustificare la stessa attenzione ad essa dedicata.

⁶ E. Tinazzi, *La copia originale. Cinema, critica, tecnica*, Venezia 1983, p. 25. Malgrado il titolo, che farebbe pensare ad una sorta di "manuale (teorico) di riscrittura" e dunque ad un perfetto interlocutore per il presente lavoro, il libro di Tinazzi affronta un orizzonte tematico più ampio. Le pagine precipuamente dedicate alla trattazione del rapporto fra copia ed originale (secondo un'angolatura comunque diversa rispetto a quella per cui si è optato qui) sono quelle che vanno sotto il titolo: *La copia originale (serialità e invenzione)*, ivi, pp. 65-76.

⁷ Si veda, ad esempio: D. Chateau, *Introduzione all'estetica cinematografica*, ed. it. Milano 2007, dove ci si propone addirittura di distinguere fra «gradi di coscienza epistemologica» (ivi, p. 11). Francesco Casetti, nome illustre della teoria del cinema non solo in Italia, nel suo già citato *Teorie del cinema 1945-1990* stigmatizza gli approcci teorici duri, quelli di chi vorrebbe fare della teoria del cinema ciò che non è mai stata (cfr. p. 2). D'altro canto, malgrado questa presa di posizione, anche egli non va immune dal "rischio epistemologico" per via di una troppo spiccata

si vorrebbe qui sostenere la posizione di una fondamentale *anepistemicità del cinema* (e dell'arte più in generale). L'esigenza di epistemicità risponde di certo ad un'istanza legittima e concreta da parte della riflessione sul cinema: quella di vedere puntellato adeguatamente il proprio lavoro per mezzo di presupposti logico-metodologici riconoscibili e pienamente legittimati. In particolare, il richiamo alle posizioni più avanzate dell'epistemologia contemporanea (su tutte, l'approccio paradigmatico di Thomas Kuhn) sembrerebbe indirizzato ad una gestione matura dell'ingombrante variabile storica, evitando di svilirla in modelli semplicistici, come quello lineare o ciclico, e scongiurando soprattutto il rischio di una concezione storica ottusamente progressiva. Cionondimeno, resta la questione inaggirabile che in un caso del genere la ricerca ed il rinvenimento di una *episteme*, oltre a favorire la già stigmatizzata priorità dei *logoi* sulle opere, rischia seriamente di positivizzare la riflessione sul cinema, sull'arte cinematografica con tutto quello che ne consegue. Anzitutto, la proliferazione di istanze metodologiche, la loro crescita ipertrofica che alla lunga inibisce, svalutandola, quella che invece dovrebbe essere la virtù eminente anche del teorico: la capacità di saper guardare ai fenomeni per come essi si mostrano. La questione, se si vuole, è identica a quella posta in campo dalla celeberrima seconda inattuale nietzscheana, ovvero stabilire "l'utilità e il danno della teoria per il cinema (per la vita del cinema)" e con ciò riconoscere preliminarmente che esiste un limite (precisamente, allorché esso si fa epistemologia) al di là del quale l'apporto teorico diventa inibente, antivitale, nocivo.

Epistemologia per epistemologia, allo scopo di scongiurare un simile rischio sarebbe senz'altro utile che la teoria del cinema porgesse orecchio all'anarchismo (al *dadaismo*, come lo definisce lo stesso interessato) di Paul Feyerabend, il quale solleva il suo grido contro il metodo per rivendicare la necessità di uno spazio creativo, estetico anche per i "sacerdoti del cosmo positivo"⁸.

esigenza tassonomica.

⁸ Si veda: P. K. Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, ed. it. Milano 1979 (per il peculiare impiego

L'auspicio, quindi, è che la teoria del cinema sappia riconoscere il profondo valore della propria instabilità, che è e resta la condizione indispensabile perché in essa rimanga viva la componente "odologica", il sano piacere del camminare⁹.

A riprova ennesima ed ultima della presa di posizione sin qui argomentata, c'è ancora il fatto che tutti i film presentati non sono stati scelti semplicemente sulla base della loro pertinenza al tema generale di cui dovevano offrire una specifica esemplificazione. Decisivo nella selezione è stato infatti il riconoscimento di un loro valore prettamente estetico, o meglio: il loro valore in quanto opere è parso attestarsi ulteriormente in forza della loro capacità di suscitare e pungolare tali percorsi di riflessione, mostrandosi con ciò un materiale denso a sufficienza da poter tollerare anche qualche inevitabile violenza ermeneutica. Ciò premesso, le seguenti pagine

del concetto di dadaismo: p. 19n). A proposito della gestione della variabile storica come motivo eminente dell'aspirazione epistemologica da parte della teoria del cinema, andrà ricordato come in questo campo l'arte abbia da tempo elaborato una posizione più avanzata rispetto alle scienze positive. In particolare essa si è per tempo liberata dallo sfittico aut-aut fra progresso o regresso, sviluppando (per quanto inconsapevolmente) un atteggiamento a tutti gli effetti paradigmatico nei confronti della valutazione delle proprie diverse epoche. È piuttosto la scienza ad aver affrontato solo in tempi recenti questo suo "ipotetico pondo destinale", vale a dire il fatalismo di una sua evoluzione già segnata, già scritta.

⁹ La corruzione dell'originario concetto di metodo consta di una sua regressione che conduce dall'avvedutezza alla previdenza e dalla previdenza alla previsione, dietro la quale si cela oramai un approccio totalmente calcolante. Il metodo si perverte allorché interpreta il suo poter essere "oltre il cammino" (*metà ten odon*) esclusivamente nel senso di un esser prima, di un prevedere. Allorché il metodo si identifica con la previsione, con un'ansia di anticipazione dell'esperienza (del cammino da fare) che malcela un desiderio di poterne fare finalmente a meno, il suo obiettivo si riduce proprio e soltanto all'annichilimento di quell'esperienza del cammino nella quale non riesce a scorgere null'altro che un im-previsto. Al contrario, un approccio odologico (retto, cioè da un *logos* della *odos*, da un sapere del cammino), è quello che riconosce e tutela il valore di una tale esperienza di cammino, del concreto ed im-previsto imbattersi nelle cose.

non potrebbero che intendere come un successo l'eventualità anche solo di "limitarsi" a spingere (o a spingere nuovamente) il lettore verso un confronto diretto con le opere, magari poste nell'ottica comparativa, dialogica con cui vengono qui presentate.

In altre parole: queste pagine sono state pensate e scritte per degli *spettatori in potenza*, coloro i quali fra le righe del canonico "buona lettura", con cui si chiude questa introduzione, sapranno scorgere anche un tacito "buona visione".

Quattro comparazioni, quattro coppie di film organizzate in altrettante *stazioni* e proposte ognuna come una tipologia peculiare di *riscrittura cinematografica*.

Riscrittura come: *evocazione, rifacimento, eteroclonazione, autoclonazione*. Scandito da queste tappe, si delinea un percorso ascensionale che, ad un tempo, rende conto di uno sviluppo complessivo della pratica di riscrittura senza trascurare la specificità e la valenza prettamente estetiche delle singole *opere* con cui e tra cui istituisce un confronto.

Un tale intreccio, un tale scambio osmotico fra discorsi ed opere equivale al tradursi operativo di una precisa concezione circa lo statuto della *teoria del cinema*: interpretarla, cioè, essenzialmente come un *incontro con le opere disciplinato fenomenologicamente*, un esercizio che lasci il più possibile emergere dalla stessa materia filmica ciò che essa dà da pensare.

AGOSTINO CERA, svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia "A. Aliotta" dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Si è occupato del pensiero di Karl Löwith, di antropologia filosofica e di filosofia della tecnica. Recentemente ha pubblicato il volume: *Io con tu. Karl Löwith e la possibilità di una Mitanthropologie* (Napoli 2010).

€ 10,00

