



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività
culturali

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

L'imitazione nel cinema

ovvero la transtestualità cinematografica

Relatore

Prof. Marco Dalla Gassa

Laureando

Mattia Monfrinotti

Matricola 849073

Anno Accademico

2015 / 2016

Indice

Introduzione	3
1. Cos'è l'imitazione	7
1.1 Il concetto di transtestualità cinematografica	7
1.2 L'imitazione da altri media	11
1.2.1 L'imitazione dal teatro	20
1.2.2 L'imitazione dalla pittura	22
2. Le forme dell'imitazione	25
2.1 Le caratteristiche	28
2.2 La citazione	31
2.2.1 La parodia	39
2.2.2 L'omaggio	41
2.3 La copia	42
2.4 Il falso	46
2.5 Il simulacro	48

3. Tipologia e durata dell'imitazione	51
3.1 L'imitazione audio	54
3.2 L'imitazione video	56
3.3 Le durate dell'imitazione	56
3.3.1 L'inquadratura	56
3.3.2 La sequenza	57
3.4 Il remake	59
4. I gradi dell'imitazione	71
4.1 L'imitazione calda	72
4.2 L'imitazione fredda	77
5. I motivi dell'imitazione	79
Bibliografia	85
Filmografia	89

Introduzione

Vincenzo Giustiniani (Chio, 1564 - Roma, 1637) fu un collezionista d'arte e intellettuale italiano del '600, famoso per la sua considerevole collezione dei quadri di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Intorno al 1620 scrisse una lettera indirizzata all'amico Teodoro Ameyden oggi conosciuta con il titolo *Discorso sopra la pittura*. In questo celebre scritto crea una classificazione dei modi di dipingere. Nella sua esposizione inserisce come secondo modo quello del copiare.

Secondo, il copiare da altre pitture, il che si può fare in molti modi: o con la prima, e semplice veduta, o con più longa osservazione, o con graticolazioni, o con dilucidazione, nel che si richiede molta diligenza e pratica nel maneggiare colori, per imitar bene gli originali; e quanto più eccellente sarà il pittore, purché abbia pazienza, tanto migliore riuscirà la copia, a segno che talvolta non sarà conosciuta dall'originale, e talvolta anco la supererà; che, all'incontro, il copiatore sarà inesperto, e di poco spirito, sarà facilmente conosciuta la differenza dell'originale dalla copia.¹

Nel corso della storia dell'arte gli artisti hanno sempre copiato o imitato e per il cinema non è stata fatta eccezione. Nel 1946 l'attore e regista

¹ Vincenzo Giustiniani *al signor Teodoro Amideni* in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII. Volume sesto*, Milano 1822, pp. 121-122

britannico Carol Reed nel suo film *Fuggiasco* ci mostra un uomo affranto che, seduto in un bar, medita sui suoi problemi, quando involontariamente rovescia la birra che stava bevendo e nelle bollicine formate dalla schiuma rivede le sue preoccupazioni. Anni dopo nel 1967 nel film *Due o tre cose che so di lei* il regista francese Jean-Luc Godard ci mostra un uomo inquieto che fissa incantato le bollicine della sua bevanda ripensando a tutti suoi tormenti. Poi nel 1976 il regista americano Martin Scorsese nel film *Taxi Driver* ci mostra Travis Bickle, interpretato da Robert De Niro, smarrito nell'osservare le bollicine del suo bicchiere e ripensando ai suoi guai. Ciò che hanno fatto Godard prima e Scorsese poi è di aver usato la stessa idea di Reed riproponendola entrambi come lo stesso Reed aveva fatto; con un dettaglio sulle bollicine. Godard e Scorsese hanno imitato Carol Reed. Come disse Benjamin nel suo celebre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica):

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Ciò che gli uomini avevano fatto ha sempre potuto essere rifatto dagli uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per la diffusione delle opere, infine da terzi, avidi di guadagni. Rispetto a ciò, la riproduzione tecnica dell'opera d'arte è qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate lontane l'una dall'altra, ma con un'intensità crescente.²

Sul quel *qualcosa di nuovo* che è la riproducibilità tecnica è basato il lavoro di Benjamin. A differenza del filosofo tedesco il mio testo vuole indagare e approfondire gli aspetti della *transtestualità cinematografica* relativi al contenuto dell'opera d'arte, differenziandosi dalla riproducibilità tecnica del filosofo tedesco. Riferendosi dunque al concetto di autenticità del

² Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014, p. 9

contenuto non indicando come copia la sua riproduzione tecnica ma l'imitazione dei contenuti in un'opera distinta con differenti autori. Riferendosi a quelle *simili riproduzioni* fatte da uomini sul lavoro di altri uomini come in passato succedeva tra i pittori nel modo in cui testimoniava Giustiniani, ma applicati all'arte cinematografica.

In questo studio si avrà la pretesa di indagare i meccanismi imitativi all'interno del cinema, analizzando le forme costituite sulla base delle differenti caratteristiche dell'imitazione. Successivamente si affronterà la questione del remake partendo dall'analisi delle differenti tipologie e durate dell'imitazione. Dall'assunto di McLuhan sui media caldi e freddi si indagheranno i differenti gradi. Infine si analizzeranno le motivazioni che spingono un autore ad imitarne un altro. Il presente testo vuole concentrarsi esclusivamente sul concetto di transtestualità. La nozione di intermedialità, ovvero l'imitazione del cinema da altri media, non sarà approfondita, preferendo concentrare lo studio sull'imitazione all'interno dello stesso media: il cinema. Tuttavia verrà brevemente discussa per fornirne una panoramica generale. Anche la questione imprenditoriale trattata nell'ultimo capitolo non verrà approfondita, circoscrivendo l'area di studio alla sola teoria semiologica. La biografia scelta ricopre quasi l'intero resoconto che la letteratura italiana offre sull'argomento, con richiami internazionali. Per la scelta degli esempi cinematografici si scelto di utilizzare come fonte primaria il film documentario di Mark Cousins del 2011 *The Story of Film: An Odyssey*. Film di novecento minuti che percorre l'intera storia del cinema. Obiettivo finale di questo studio è di dare uniformità alla nozione di transtestualità cinematografica attribuendogli il nome di *Imitazione nel cinema*. Termine capace di inglobare i vari concetti, a volte usati come sinonimi, di citazione, omaggio, parodia, copia, falso, plagio o simulacro, remake. Ma per prima cosa occorre domandarsi cosa sia l'imitazione.

1. Cos'è l'imitazione

1.1 Il concetto di transtestualità cinematografica

Il critico letterario e saggista francese Gerard Genette definisce la transtestualità come «tutto ciò che mette un testo in relazione con altri testi»³. Nel celebre *Palimpsestes* del 1982 il critico francese introduce una tassonomia ancora oggi di riferimento. Genette individua delle relazioni tra i testi indicando cinque tipi di rapporti:

1. Intertestualità: effettiva compresenza di due testi
2. Paratestualità: rapporto tra testi e paratesti
3. Metatestualità: rapporto critico tra un testo e l'altro
4. Architestualità: ricorso a tassonomie di genere, attraverso la volontà o la riluttanza di un testo a farsi classificare
5. Iperestualità: relazione diretta tra un testo A (ipertesto) e un testo B antecedente (ipotesto)⁴

Questa classificazione tassonomica si riferisce ai rapporti intercorsi tra i testi letterali. Fu per primo Robert Stam che apportò «la trasposizione al

³ Federico Zecca, *La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica*, pubblicato dalla rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici, Palermo 2009, p. 1

⁴ Roy Menarini, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2004, p. 29

cinema della tassonomia letteraria genettiana»⁵. Ugualmente prima di lui lo studioso cinematografico statunitense Noël Burch utilizzò il concetto di intertestualità da lui definita come: «una pratica che, in vari modi, contesta completamente il mito del testo chiuso e la concomitante nozione di originale»⁶. Anche se l'ordinamento di Genette è immaginato per la letteratura sono molti ancora oggi gli studiosi dopo Stam che la adattano al cinema. Nicola Dusi partendo dal filosofo e critico letterario russo Michail Michailovič Bachtin e sulla base degli studi di Genette analizza il caso del remake collocandolo “in quella dimensione” ipertestuale che lega un secondo testo a un ipotesto precedente, all'interno di un problema più ampio di “transtestualità”, cioè di tutto quello che mette un testo in relazione con altri testi. Ragionando soprattutto su testi letterari e teatrali, Genette distingue ad esempio i testi derivati per *trasformazione*, con casi di “parodia” e di “travestimento”, da quelli derivati per *imitazione* che danno luogo a forme di “caricatura” o di “pastiche”⁷.

Federico Zecca suddivide il funzionamento delle relazioni transtestuali in tre dimensioni:

1. Una dimensione ripetitiva, relativa al modo di esistenza semiotica, al piano linguistico e all'estensione testuale dell'elemento prelevato;
2. Una dimensione traduttiva, relativa alla trasformazione dell'elemento prelevato, alle modalità della sua riformulazione espressiva e della sua riconfigurazione discorsiva;

⁵ Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine, 2013, p. 35

⁶ Ibidem.

⁷ Nicola Dusi e Lucio Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, 2006, p. 99

3. Una dimensione manipolativa, relativa all'intenzionalità enunciativa sottesa al prelievo, e alle operazioni interpretative ad esso connesse.”⁸

Inoltre propone di suddividere le relazioni transtestuali in quattro categorie:

1. Relazioni interdiscorsive, relative alla ripresa, da parte di un discorso diacronicamente successivo, di una o più unità che compongono il piano del contenuto di un discorso diacronicamente precedente;
2. Relazioni interespressive, relative alla ripresa, da parte di un testo diacronicamente successivo, di una o più unità che compongono il piano dell'espressione di un testo diacronicamente precedente;
3. Relazioni intertestuali, relative alla ripresa, da parte di un testo diacronicamente successivo, di unità semiotiche *realizzate* (nella citazione e nel plagio) o potenziali (nell'allusione) di un testo diacronicamente precedente;
4. Relazioni intersistemiche, relative alla ripresa, da parte di un testo, di unità sistemiche ascrivibili a due o più sottosistemi differenti (per esempio, western e commedia).⁹

Nella tassonomia proposta da Genette il concetto più studiato è l'intertestualità. Come ricordano Giovanni Guagnellini e Valentina Re il termine intertestualità viene «impiegato per la prima volta nel 1967 da Julia Kristeva in un saggio pubblicato sulla rivista *Critique*, dove, fin dal titolo, viene esplicitamente dichiarato uno dei principali debiti teorici: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. Gli studi di Michail Bachtin costituiscono infatti

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

un punto chiave per poter comprendere sia la proposta kristeviana e i suoi sviluppi [...] sia molte delle successive sistematizzazioni di cui nel tempo tale proposta è stata oggetto»¹⁰. Nel 1976 anche lo studioso francese Laurent Jenny si interroga sul concetto di intertestualità nel testo intitolato «*Frontières de l'intertextualité* una sezione del saggio che apre il numero monografico di *Poétique*, interamente dedicato alla questione dell'intertestualità. [...] Stabilire le *frontiere dell'intertestualità* significa dunque delimitare il concetto, definirlo, soddisfare criteri di coerenza metodologica, spesso attraverso l'introduzione di tipologie che ben testimoniano questo importante sforzo descrittivo e analitico. Definire i modi e le strategie del lavoro di trasformazione e assimilazione dei testi ad opera di altri testi diviene così obiettivo primario e condiviso degli studi sull'intertestualità.»¹¹ Infine nel 1999 lo studioso Lubomir Doležel associati i precedenti lavori afferma che «l'intertestualità è bidirezionale; è la condivisione di tracce semantiche indipendenti dall'ordine cronologico dei testi. [...] Non si tratta più di vedere come testi precedenti permettano di spiegare o anche datare testi successivi; piuttosto, di vedere come i testi successivi riprendano, rielaborino, trasformino quelli precedenti, modificandone anche, retrospettivamente, la percezione e la fruizione.»¹². Genette differentemente non parla esclusivamente di intertestualità ma la inserisce nel più ampio concetto di transtestualità differenziando le molteplici relazioni che intercorrono fra due testi. Tali complesse relazioni fra testi quali: la citazione, la copia, il falso, il plagio, il tributo, la parodia, il remake e l'allusione verranno trattate nei successivi capitoli.

¹⁰ Giovanni Guagnellini e Valentina Re, *Visioni di altre visioni. Interstualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna 2007, p. 2

¹¹ Ivi, p. 6

¹² Ibidem.

1.2 L'imitazione da altri media

Come ricorda Benjamin, ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, «Abel Gance, nel 1927, esclama entusiasticamente: Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno cinema... Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni... aspettano la loro risurrezione esposta nel cinema, e gli eroi si accalcano alle porte»¹³. Il cinema ha sempre avuto fin dalla sua nascita l'ardore di tradurre tutto ciò che lo ha preceduto. Forse questo suo appropriarsi è dovuto a una particolare forma di arroganza che ha il cinema nel suo desiderio di superare tutte le arti venute prima. Oggi tutti i grandi artisti del passato sarebbero registi così come afferma Giorgio Tinazzi attraverso le parole dell'attore e regista britannico Laurence Olivier che «Shakespeare ha in un certo senso *scritto per il cinema*. Se nel 1599 fosse esistito il cinema sarebbe diventato il più grande regista cinematografico del suo tempo.»¹⁴ Precedentemente si è trattato di quando il cinema imita sé stesso ma prima di approfondire questo tema per correttezza di studio è necessario affrontare la questione di quando il cinema imita gli altri media. In questo caso si parlerà di intermedialità.

Federico Zecca nel suo *Cinema e intermedialità* tratta le teorie del semiologo francese Christian Metz il quale in *Linguaggio e cinema* afferma che «il linguaggio cinematografico è composto, da un lato, dall'insieme dei codici specifici, quelli che fanno “del cinema il cinema, e solo quello”, come commenta Francesco Casetti, e, dall'altro, dall'insieme dei codici non specifici, quelli che il cinema spartisce con altri mezzi di espressione e che “vengono messi in opera per costruire i film” pur “provenendo altrove”.

¹³ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., p. 9

¹⁴ Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007, p. 36

In particolare, Metz distingue fra tre tipi di codici attivi nella creazione di un testo filmico:

1. I codici a manifestazione unica, cioè specifici del linguaggio cinematografico;
2. I codici a manifestazione universale, cioè comuni a tutti i linguaggi;
3. I codici a manifestazione multipla, specifici e molteplici allo stesso tempo.»¹⁵

Lo studioso neozelandese Christopher B. Balme ci fornisce una rappresentazione dell'intermedialità che «può assumere tre configurazioni specifiche, a seconda che si presenti come:

1. La trasposizione del contenuto diegetico da un medium a un altro;
2. Una particolare forma di intertestualità;
3. Un tentativo di realizzare in un medium le convinzioni estetiche e percettive di un altro medium.»¹⁶

L'intermedialità non riguarda solo il cinema, ma ogni forma di contaminazione tra media differenti, tipica di ogni forma d'arte. Rosa Maria Bollettieri Bosinelli nell'introduzione al libro del 1996 *Letteratura e Cinema. La trasposizione* dice che «le modalità espressive dell'arte non sfuggono a un processo di osmosi e di reciproche influenza; la critica, letteraria e non, è ricca di metafore che rimandano a generi diversi, come la pagina di letteratura scritta non con la penna, ma con la macchina da presa, il pittore che usa il pennello come una macchina fotografica, lo scultore che fa parlare il marmo»¹⁷. Ovviamente questo studio richiama necessariamente all'adattamento. Per il critico letterario e cinematografico statunitense Seymour Chatman «il cinema, dotato di una sua costitutiva

¹⁵ Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, op. cit.; p. 37

¹⁶ Ivi, p. 81

¹⁷ G.E. Bussi e Laura Salmon Kovarski (a cura di), *Letteratura e Cinema: La trasposizione*, CLUEB, 1996, p. 11

vocazione narrativa, è cresciuto in stretto rapporto con la letteratura che ha sistematicamente saccheggiato subendone l'influenza ed esercitando, a sua volta, un'influenza, secondo quella circolarità che è caratteristica dei *media*¹⁸. Lo studioso americano Dudley Andrew individua tre modalità di adattamento:

1. Borrowing; presa a prestito
2. Intersection; intersezione
3. Fidelity of transformation; fedeltà nella trasposizione¹⁹

Delle tre modalità la più difficile da mettere in pratica è la fedeltà della trasposizione²⁰, non è possibile, infatti, tradurre perfettamente un libro in un film. «Nella resa cinematografica di un'opera letteraria, a prescindere dagli intenti di fedeltà, più o meno raggiunti, esistono inevitabilmente dei problemi di trascrizione. [...] La narrazione cinematografica è essenzialmente basata sul susseguirsi delle immagini, ed il discorso narrativo si sviluppa attraverso la gestualità che si pone a fianco delle parole, che nella scena non assumono quasi mai il ruolo di protagoniste.»²¹ Un esempio di questa difficoltà può essere spiegato attraverso una questione posta da Umberto Eco ricordataci da Chiara Battisti nel suo *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica* del 2008. «L'autore del romanzo *Moby Dick*, Melville, non dice mai quale gamba mancasse al Capitano Achab. Cosa deve fare un regista che mette in scena *Moby Dick*?»²² La presa a prestito «conta essenzialmente sul prestigio della fonte [...] miti dall'antichità classica e giudaico-cristiana, spesso richiamati anche se da lontano. Pensiamo ai miti-racconti contenuti e trasmessi nelle

¹⁸ Ivi, p. 14

¹⁹ Cfr. G.E. Bussi e Laura Salmon Kovarski (a cura di), op. cit., p. 15

²⁰ Ibidem

²¹ Alfredo Venanzi, *Il testo teatrale nel cinema. La trasposizione cinematografica di Amleto*, Carabba, 2008, pp. 17-18

²² Chiara Battisti, *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Ombre Corte, Verona, 2008, p. 69

grandi tragedie di Shakespeare, come, ad esempio, quello di Amleto (il rapporto con una immagine paterna altissima, misteriosa e superegotica) e al suo trasmigrare attraverso un incredibile numero di racconti diversi e diversamente infedeli.»²³. Come afferma Aldo Viganò «Il romanzo “racconta” e il film “rappresenta”. In questo consiste la loro diversità, nella quale è implicito anche un diverso rapporto con il tempo e con lo spazio.»²⁴ E ancora Alfonso Canziani ci ricorda che il regista e critico francese Jean Mitry «ha scritto che la differenza tra il romanzo e il film consiste nel fatto che, nel romanzo, il tempo è dato dalle parole, mentre nel film è dato dai fatti, pertanto il tempo nel film è relativo allo spazio e al movimento. Se un regista vuole cambiare il tempo deve spostare lo spazio, come è ben visibile nelle analessi fatte con il *flashback*.»²⁵

Geoffrey Wagner «riduce le diverse riletture filmiche a tre categorie principali: *transposition*, *commentary* e *analogy*. Il concetto di *transposition* dove un romanzo viene proposto direttamente sullo schermo con un'interferenza apparentemente minima si potrebbe accostare “all'orgoglio di pareggiare l'originale”, quello di *commentary*, dove si prende l'originale e lo si altera, di proposito o inavvertitamente, in alcuni aspetti [...] quando l'intenzione del regista è, tuttavia, diversa dall'infedeltà o dalla violazione esplicita e infine *analogy*, che comporta un ragionevole allontanamento al fine di creare un'altra opera d'arte, è paragonabile al movimento stesso della *metis* e dell'agone»²⁶. Come ci fa notare Federico Zecca «con le categorie di trasposizione e analogia, Wagner propone la classica dialettica fra “fedeltà alla lettera” e “fedeltà allo spirito”, parteggiando per quest'ultima.»²⁷ Lo studioso Geoffrey Wagner, infatti, nel suo *The Novel and the Cinema* afferma: «La supposta trasposizione letterale

²³ G.E. Bussi e Laura Salmon Kovarski (a cura di), op. cit., p. 15

²⁴ Ivi, p. 23

²⁵ Ivi, p. 30

²⁶ Chiara Battisti, op. cit., p. 63

²⁷ Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, op. cit., p. 189

può falsificare un racconto originale più che una intelligente analogia»²⁸. Chiara Battisti ci propone altri due studiosi, Michael Klein e Gillian Parker. I due studiosi propongono «una suddivisione triadica, parlando di *fidelity* al significato sostanziale del racconto, di un approccio che serbi il cuore della struttura narrativa reinterpretando, al contempo, in modo significativo o, in alcuni casi, decostruendo il testo di origine o che, semplicemente, si rivolga alla fonte come semplice materia prima, come semplice occasione per un lavoro originale»²⁹. Più semplicemente lo studioso André Garcia suddivide l'adattamenti in tre categorie:

1. L'adattamento semplice: l'illustrazione o l'amplificazione di un particolare;
2. L'adattamento libero: fa del romanzo un mero spunto narrativo e ne trasforma temi, struttura e ruoli dei personaggi;
3. La trasposizione: un'operazione che consiste nel ricomporre un'opera in un modo dell'espressione differente da quello dell'originale.³⁰

Secondo il semiologo cecoslovacco Anton Popovič «c'è traduzione quando l'analisi permette di postulare la *compresenza* di quattro componenti essenziali: un prototesto, cioè il testo da cui si avvia il processo traduttivo, e che della traduzione è l'oggetto; un metatesto, cioè il testo cui si giunge mediante il processo traduttivo, e che della traduzione è il prodotto; un'invariante intertestuale, rappresentata dall'elemento o dall'insieme di elementi che il processo traduttivo trasferisce dal prototesto al metatesto; e una variante metatestuale, intesa come la parte della traduzione soggettiva a modifiche (omissioni, aggiunte). Scrive Bruno Osimo a questo

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ivi, p. 65

³⁰ Cfr. Chiara Battisti, op. cit., p. 65

proposito: L'aspetto caratterizzante della traduzione è [...] la presenza necessaria al suo interno di elementi invariati (altrimenti non si tratterebbe di una traduzione ma di un altro testo non correlato col primo) e di elementi varianti (altrimenti non si tratterebbe di una traduzione ma di una copia)»³¹. Gli studi di Popovič sono stati ampliati dal semiologo estone Peeter Torop nel suo libro *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*. L'autore identifica quattro tipologie di *semiosi traduttiva*:

1. La traduzione intertestuale; la traduzione nel senso comune della parola, cioè una traduzione nella quale viene sottoposto a processo traduttivo un prototesto intero;
2. La traduzione metatestuale; spesso direttamente correlata a quella testuale, è la traduzione di un testo intero sotto forma di un qualsiasi strumento metacomunicativo: recensioni, pubblicità, trasmissioni radiofoniche, pubblicazione di brani o citazioni, e così via;
3. La traduzione intertestuale; è in una accezione più ampia, la traduzione della parola altrui o di un intero complesso di parole altrui nel proprio testo;
4. La traduzione deverbalizzante; è legata alla trasmissione di un testo in un linguaggio naturale mediante codici diversi, verbali e non verbali insieme.³²

Come chiarisce Federico Zecca nella sua analisi su Torop «la traduzione testuale [...] dà vita *tout court* a un (altro) testo intero – cioè a un testo che abbia un'estensione e una struttura assimilabili al prototesto –, quella metatestuale si declina nei *paratesti* e nei *metatesti* (in termini genettiani) che accompagnano e *attorniano* il testo tradotto, con finalità promozionali o

³¹ Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, op. cit., p. 165

³² Cfr. Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, op. cit., pp. 168-169

commentative. Dal suo canto, la traduzione intertestuale si declina in ciò che Torop definisce *intesto*, cioè in un *frammento* di testo-nel testo – un frammento testuale che il metatesto riprende dal prototesto. Infine, la traduzione deverbalizzante può *sovradeterminare* tutte e tre le tipologie precedenti, dando origine a un testo intero (la traduzione di un romanzo in un film, per esempio), un paratesto (una pubblicità audiovisiva di tale film) o un intesto (l'utilizzo di un personaggio o di un cronotopo letterario in un film, per esempio). [...] sul piano *teorico* [come lo stesso Torop afferma] le quattro tipologie possono essere descritte “sulla base di un unico modello di processo traduttivo” [...] regolato da due parametri essenziali: la *fasicità*, che si declina nelle categorie di analisi e sintesi; e la *processualità*, che si declina nelle categorie di ricodifica e trasposizione.»³³

Giorgio Tinazzi definisce la trasposizione come una parola ambigua perché può significare sia una relazione fra testi ma pure una collocazione in diversi contesti, la trascrizione, invece, pone interrogativi su analogie e differenze di non facile risoluzione, immettendosi nel terreno del passaggio tra codici, la divulgazione allude ad un aspetto quantitativo, a un aumento della fruizione, l'illustrazione accentua il rischio di un appiattimento o impoverimento qualitativo, la riduzione presuppone una perdita anche di originalità, la rilettura sembra suggerire un riesame ma anche una dipendenza, l'adattamento privilegia l'adeguamento ad un apparato consolidato con regole e direttive sintattiche, infine la traduzione porta a problematiche di tipo linguistico e il rifacimento amplia l'indeterminatezza della relazione con l'eredità del testo originale³⁴. Chiara Battisti assimila la trasposizione con la traduzione. «La traduzione cinematografica non è tesa a proporre una mera corrispondenza formale ed una precisione letterale, ma a rinnovare il romanzo di riferimento,

³³ Federico Zecca, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, op. cit., p. 170

³⁴ Cfr. Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino, 2006, pp. 125-126

dando vita ad un nuovo testo che garantisca la vicinanza autentica a quello originale e che trasformi, al contempo, il modo di percepire il romanzo, rendendone possibile il durare e il progredire nel tempo.»³⁵ Come sostiene Federica Ballero «termini come *adattamento* o *riduzione* rendono l'idea della sistemazione di un qualcosa in uno spazio che in origine non gli appartiene o del passaggio che occorre tra elementi di grandezze diverse [...] la *trasposizione* e la *traduzione* aggiungono all'idea del passaggio quella di un cambiamento delle regole, dei codici, come [...] nel nostro caso il trasferimento del testo dai codici linguistici a quelli cinematografici»³⁶. Forse è il termine di Eco di trasmutazione, «intesa come aggiunta o modifica o dirottamento di senso, a riferirsi meglio alla complessità di un'operazione intertestuale come quella tra racconto e narrazione cinematografica.»³⁷ Ad Antonio Costa adattamento «fa pensare alla necessità di *sistemare* un qualcosa in uno spazio che non è propriamente il suo»³⁸ e la parola riduzione «fa venire in mente gli oscuri inverni del dopoguerra, quando la giacca smessa dal padre veniva *adattata, ridotta* per il figlioletto»³⁹. Giacomo Manzoli in *Cinema e letteratura* ci fornisce una distinzione dettagliata sulla differenza tra adattamento e traduzione. Per adattamento si riferisce «a un raffronto che riguarda prevalentemente la dimensione narrativa del film, quella che è quasi totalmente presente già nella sceneggiatura. Se il confronto investe il libro e il film propriamente inteso, [...] meglio parlare di *traduzione*.»⁴⁰

Il celebre critico cinematografico francese André Bazin legittima l'uso delle trasposizioni nel cinema ritenendo che possa con esse accrescere il

³⁵ Chiara Battisti, op. cit., p. 61

³⁶ Federica Ballero, *L'estetica cinematografica del remake. Il declino della creatività*, Aracne, Roma 2007, p. 99

³⁷ Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), op. cit., p. 126

³⁸ Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, p. 33

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003, p. 70

potenziale artistico⁴¹. Di opinione differente è il teorico e critico francese Jean Mitry, che nega il valore della trasposizione cinematografica di fronte ai film originali, interamente nuovi e indipendenti dalle altre arti.⁴² Portando come esempio Bazin Giorgio De Vincenti evidenzia come il rapporto tra cinema e letteratura non possa in alcun modo prescindere dalle proprietà specifiche dei due linguaggi, né dalla concezione generale dell'operare artistico e dall'idea di arte ed estetica. De Vincenti riflette maggiormente sul tipo di lettura e interpretazione che il film fa del romanzo.⁴³ Secondo lo studioso francese Francis Vanoye durante il processo di adattamento avviene una costrizione temporale del film dovuta alla soppressione degli episodi, dei personaggi, delle descrizioni, delle intrusioni dell'autore. L'adattamento però può anche comportare operazioni inverse, quando si traspongono testi brevi come i racconti, in questo caso bisognerà aggiungere, riempire i vuoti, dilatare. Un esempio è *Blow-up* di Antonioni tratto dal racconto di Julio Cortàzar *La bava del diavolo*.⁴⁴ Ma l'imitazione della letteratura nel cinema non è sempre riconoscibile e a volte può essere anche involontaria come ci ricorda Antonio Costa per il critico triestino Tullio Kezich *Professione: reporter* di Michelangelo Antonioni è «il più convincente Mattia Pascal dello schermo»⁴⁵. Non sappiamo se l'intenzione di Antonioni fosse quella di realizzare un adattamento del romanzo di Pirandello, probabilmente no, ma è un fatto che Mattia Pascal e David Locke si assomigliano molto. Il cinema non attinge a piene mani solo nella letteratura, ma anche da altre forme d'arte. Il cinema assorbe dal teatro, quale sua naturale prosecuzione, e dalla pittura che insieme alla scultura costituisce la forma d'arte visiva

⁴¹ Cfr. Federica Ballero, op. cit., p. 98

⁴² Ibidem.

⁴³ Ivi, pp. 103-104

⁴⁴ Cfr. Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003, pp. 20-21

⁴⁵ Antonio Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, UTET, Torino 1993, p. 79

più consona al cinema. Nello studio ci si limiterà ad approfondire il rapporto con la sola pittura fonte primaria di imitazione rispetto la scultura. Infine esiste anche un legame con la musica, che qui non verrà trattato, riguardando la colonna sonora. Il rapporto cinema e musica verrà discusso nel terzo capitolo quando si parlerà di imitazione auditiva.

1.2.1 L'imitazione dal teatro

Il cinema ha una naturale forza a trasferire dal palcoscenico al set la performance degli attori, la struttura dell'intreccio e il suo stile.⁴⁶ Ciò ci riporta all'affermazione di Laurence Oliver: «Shakespeare ha in un certo senso *scritto per il cinema*.»⁴⁷ Analizzando la storia del cinema classico americano notiamo un assiduo utilizzo delle opere di Shakespeare che continua ancora oggi. «Inevitabilmente, ogni regista reinterpreta Amleto a suo modo e le pagine shakespeariane rivivono sullo schermo in maniera nuova e originale, con sfumature inedite ed inconsuete, forse a volte, troppo azzardate. Il tema è sempre lo stesso, ma indagato da prospettive diverse e affrontato con modalità differenti nella tecnica cinematografica, nel linguaggio filmico, nei simboli, nei dialoghi.»⁴⁸ Raffaele Chiarulli nel suo *Di scena ad Hollywood* ci fornisce opinione di due studiosi sull'argomento. De Vincenti quando affronta il tema della relazione fra i due media afferma che «il rapporto tra cinema e teatro mette in gioco un *livello generativo* profondo del testo»⁴⁹. Francesco Casetti, invece, scrive che «nel corso del Novecento il cinema ha rappresentato per il teatro una sorta di doppio. Fin dalla sua nascita, infatti, il cinema si è trovato a svolgere un ruolo sociale molto affine a quello del teatro [...] si è servito di identici materiali di partenza»⁵⁰. Ma non fu solo Shakespeare a essere imitato,

⁴⁶ Cfr. Raffaele Chiarulli, *Di scena ad Hollywood. L'adattamento dal teatro nel cinema americano classico*, Vita e pensiero, 2013, p. 6

⁴⁷ Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, op. cit., p. 36

⁴⁸ Alfredo Venanzi, op. cit., p. 49

⁴⁹ Raffaele Chiarulli, op. cit., pp. 7-8

⁵⁰ Ivi, p. 43

quando nel 1928 arrivò il suono nel cinema ci fu un «arrembaggio scomposto alle *pièce* e ai *musical* di Broadway». ⁵¹ Mariapaola Perini nel suo scritto *Welles teatrante: forme prime di adattamento* analizza le modalità del cineasta americano per l'adattamento cinematografico di una *pièce* teatrale che ci possono essere utili per comprendere meglio il processo di trasformazione.

1. Rispetto dell'impianto, della trama, ridotta però alle sue linee principali;
2. Sfoltimento generale e *distillazione* del testo. Soppressione di personaggi non funzionali;
3. Eliminazione dei residui di letterarietà e di specifici riferimenti al contesto in cui si svolge l'azione, per offrire al pubblico la possibilità di scorgere analogie con la contemporaneità;
4. Tagli nelle battute, riduzione all'essenza, funzionalizzante estrema di tutte le parole che vengono pronunciate;
5. Spostamenti interni dell'ordine delle battute, battute dei personaggi assegnate diversamente.

L'esito è quello di:

1. Dinamicizzare l'azione scenica;
2. Depauperare la parola del suo ruolo dominante nel linguaggio della scena al fine di assegnare agli altri codici un ruolo fondamentale nel veicolare il senso e, soprattutto, per mettere in atto una modalità di fruizione altamente partecipata da parte del pubblico;

⁵¹ Ivi, p. 52

3. Mettere in evidenza un motivo dominante attraverso un processo di amplificazione che si fonda su scelte di forte impatto spettacolare;
4. Costruire un impatto melodrammatico di immediata efficacia, semplificando e rendendo più netti, quindi meno laceranti, ambigui e complessi, i contrasti e le tensioni al testo.⁵²

1.2.2 L'imitazione dalla pittura

L'altra fonte per il cinema è la pittura. Rimanendo sempre su Orson Welles il suo *Otello* del 1952 ha specifici rimandi negli scorci paesaggistici con le pitture sul ciclo di Sant'Orsola del pittore veneziano Vittore Carpaccio. Come rammenta Andrea Rabbito nel suo scritto *L'Otello di Welles e il ciclo di Sant'Orsola di Carpaccio* è lo stesso Welles a dichiarare «in un'intervista rilasciata a Peter Bogdanovich, che la presenza di diversi elementi all'interno del film, fra cui i costumi e il barboncino bianco di Roderigo, prendono spunto dai quadri di Carpaccio»⁵³ e anche l'attore Micheál Mac Liammóir nel suo diario ricorda come Welles ponesse attenzione che ogni dettaglio imitasse l'opera di Carpaccio e come «la stanza in cui Desdemona verrà strangolata rinviasse alla camera da letto in cui Sant'Orsola riceve in sogno l'angelo»⁵⁴.

Un altro esempio più semplice del rapporto tra la pittura e il cinema si trova in *Barry Lindon* del 1975 di Stanley Kubrick. In questo film troviamo l'intento dichiarato del regista di imitare i dipinti inglesi del '700. Il pittore paesaggista John Constable è la fonte per le vedute panoramiche delle campagne inglesi e della residenza di Barry Lindon. In particolare l'immensa tenuta del protagonista è inquadrata in lontananza lasciando in

⁵² Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006, pp. 194-195

⁵³ Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), op. cit., p. 205

⁵⁴ Ivi, p. 206

primo piano un specchio d'acqua su cui la residenza si riflette; proprio come il dipinto *Malvern Hall* del 1809. Le inquadrature dove Barry compra un cavallo per il figlio imitano in ogni particolare i dipinti di George Stubbs. Nei dipinti del pittore inglese un uomo, rappresentato sempre sulla destra, tiene un cavallo per le redini rivolgendo lo sguardo verso il muso dell'animale. Le inquadrature di Kubrick rispecchiano alla lettera questo schema compositivo. Le celebri scene statiche dove vengono mostrati i nobili inglesi, perfettamente immobili, seduti su comode poltrone nella stretta della noia sono riprese dalle opere di William Hogarth. Ma Kubrick non si limita alla semplice ricostruzione della composizione pittorica ma la sua volontà di girare il film solo con luce naturale amplifica il rapporto imitativo con le opere dei pittori inglesi. La luce cade sui corpi degli attori in modo naturale infondendo alle inquadrature le caratteristiche di un'opera pittorica.

Il regista russo Aleksandr Nikolaevič Sokurov intervistato da Mark Cousins per il suo monumentale documentario sul cinema del 2011 *The Story of Film: An Odyssey* parla del rapporto tra cinema e pittura specificatamente per il suo film *Madre e figlio* del 1997:

Volevo trovare un pittore che fosse spiritualmente vicino a "Madre e figlio". Ho visto che l'arte romantica tedesca del XIX secolo era quella più prossima. Il mio preferito è Caspar David Friedrich. Da lui ho preso la tavolozza di colori che mi servivano per il film: colori morbidi, un po' slavati, come acquarelli. Abbiamo addirittura girato alcune scene negli stessi posti dove lui andava a dipingere. La pittura è una strada lunga. I registi vogliono fare tutto velocemente, ma non si può. Se si fa una cosa velocemente, l'unica cosa che si ottiene è la velocità. E dietro non c'è niente, niente.

Questo rapporto tra registi e pittori è sempre stato presente nella storia del cinema così come con i drammaturghi e gli scrittori. Così con la nascita del cinema «inizia la grande migrazione dalla letteratura, dal melodramma e dalla pittura»⁵⁵. E nel panorama italiano «d'Annunzio influenza il primo cinema muto, Verga è padre e padrino ideale del neorealismo ideale e virtuale, Pirandello stende un'ombra lunga o, con un titolo preso a prestito da Massimo Cacciari, diventa *l'angelo necessario* del cinema della modernità.»⁵⁶

⁵⁵ Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano 2004, p. 39

⁵⁶ Ivi, p. 74

2. Le forme dell'imitazione

Giorgio Tinazzi nel suo libro *La copia originale: cinema, critica, tecnica* del 1983 ricorda con le parole dello storico ungherese Arnold Hauser che «già gli scultori romani, anzi già quelli egiziani, lavoravano con parti stereotipate, componibili meccanicamente»⁵⁷. Oggi il cinema perpetra questo meccanismo di produzione. Dunque «il fenomeno della ripetizione nel cinema [...] si inquadra nel più generale fenomeno della ripetizione artistica.»⁵⁸ Come per i romani e gli egiziani anche gli statunitensi hanno formulato canoni classici su cui il cinema ha posto le proprie radici. Il celebre filosofo tedesco Theodor W. Adorno nella sua descrizione dell'industria culturale nel celebre *Dialettica dell'illuminismo* criticava l'eccessiva standardizzazione dei prodotti cinematografici.

La breve successione di intervalli che si è rivelata efficace in un motivo, il fiasco temporaneo dell'eroe, che egli accetta sportivamente, le botte salutari che la bella riceve delle robuste mani del divo, i suoi modi rudi con l'ereditiera vizziata, sono, come tutti i particolari, clichés bell'e fatti, da impiegare a piacere qua e là, e interamente definiti ogni volta dallo scopo che assolvono nello schema. Confermare quest'ultimo, mentre lo compongono, è tutta la loro realtà. Si può sempre capire subito, in un film, come andrà a finire, chi sarà ricompensato, punito o dimenticato;

⁵⁷ Giorgio Tinazzi, *La copia originale: cinema, critica, tecnica*, Marsilio, Venezia 1983, pp. 66-67

⁵⁸ Ivi, p. 68

*per non parlare della musica leggera, dove l'orecchio preparato può, fin dalle prime battute del motivo, indovinare la continuazione, e sentirsi felice quando arriva.*⁵⁹

Il filosofo tedesco con atteggiamento critico enuncia una trama tipica del cinema classico hollywoodiano. «Risalendo indietro, è opportuno osservare come lo stesso concetto classico di imitazione presuppone in qualche modo una originalità regolata, in quanto progressivo adeguamento a un modello.»⁶⁰ Imitare o avere dei canoni a cui riferirsi non sempre è qualcosa di negativo. Nel mondo artistico precedente al cinema la copia era un atto normale; una delle modalità del fare arte. «L'imitazione non è necessariamente riconoscimento di subalternità, può essere il terreno in cui agisce l'intento di ripresa e rifacimento; forzando verso il paradosso, ma non tanto, Manganelli ha detto che «senza plagio non si dà letteratura, e tutta la letteratura che pretende di non essere plagio neppure merita di essere letta»⁶¹. Il risentire o il rivedere è una prerogativa dell'animo umano, uscire dai concetti prestabiliti o dalle trame ormai assuefatte può comportare ad un individuo una sensazione di spaesamento. Roberto Nepoti nel suo libro *Remake. Ovvero rifacimento parziale o totale di un film* del 1982, uno dei primi testi italiani a trattare il tema della riproducibilità, parlava di un «bisogno arcaico di sentire narrare sempre la stessa storia in maniera uguale e, nel contempo differente»⁶². D'altronde come diceva Genette «ai bambini fa piacere se raccontiamo varie volte la medesima storia, o se rileggiamo loro il medesimo libro, gusto che non è affatto privilegio esclusivo dell'infanzia»⁶³. La ricerca di un modello imitativo può, dunque, configurarsi come un archetipo ovvero come parte di

⁵⁹ Theodor W. Adorno, *L'industria culturale. Illuminismo come mistificazione di massa*, in Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2013, p. 135

⁶⁰ Giorgio Tinazzi, op. cit., p. 68

⁶¹ Ibidem.

⁶² Roberto Nepoti (a cura di), *Remake. Ovvero rifacimento parziale o totale di un film*, Cesena 1982, p. 6

⁶³ Ivi, p. 72

quell'inconscio comune a tutte le culture e di ogni società. Un prodotto delle esperienze primitive dell'umanità anche se ideologicamente contrapposto al tema dell'originalità come afferma Cristina Borsatti con le parole di Umberto Eco «se [...] ci poniamo oggi il problema del ripetitivo e del seriale nelle produzioni cinematografiche, televisive, narrative, e rappresentative (dal fumetto, al romanzo e al poema epico) è “perché siamo figli di una civiltà che ci ha detto più volte che i prodotti dello “spirito”, i prodotti “creativi” sono tanto più interessanti quanto più sono originali”. Con molta probabilità, se non dipendessimo da un'ideologia estetico-filosofica dell'originalità non ci porremo neppure il problema della ripetizione e della serialità.»⁶⁴

I processi imitativi sono sempre stati prerogativa dell'arte, come ha affermato lo scrittore e critico letterario russo Viktor Borisovič Šklovskij: «la forma di un'opera d'arte è determinata dal rapporto con altre forme esistenti prima di essa»⁶⁵. Massimo Nori ci ricorda come «ripercorrendo la storia dell'arte, in pittura, scultura, incisione [...] o in fotografia, abbiamo visto riedite da diversi artisti le medesime storie, i medesimi temi. L'arte ripete se stessa, come ha evidenziato, ad esempio, Calvesi nella mostra “L'arte allo specchio” alla Biennale di Venezia»⁶⁶ del 1984. John Shearman in *Arte e spettatore nel rinascimento italiano* stabilisce le due condizioni necessarie per l'imitazione:

1. Il riferimento deve essere sufficientemente riconoscibile;
2. Lo spettatore deve essere abbastanza colto per saperlo riconoscere.⁶⁷

⁶⁴ Cristina Borsatti, *Il Remake: il cinema degli ultracorpi*, Revolver, 2003, pp. 8-9

⁶⁵ Cfr. Francesco Casetti (a cura di), *L'Immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, p. 38

⁶⁶ Claudia Cavatorta, *Quattro passi nel remake. Rassegna cinematografica*, Parma 1997, p. 31

⁶⁷ Cfr. John Shearman, *Arte e spettatore nel rinascimento italiano. «Only connect...»*, Jaca Book, Milano 2008, pp. 231-232

Dalle condizioni poste da Shearman si deduce che affinché l'imitazione possa esistere è indispensabile che un autore renda accessibile il processo di riconoscibilità e che lo spettatore debba avere una conoscenza tale da poter riconoscere il riferimento. Da ciò si evince che gli attori dell'imitazione siano l'autore e lo spettatore. L'autore coscientemente o meno può rendere esplicita l'imitazione o nasconderla. Lo spettatore, presupponendo che sia sempre abbastanza colto da capirla, ha la libertà di valutare un'imitazione positivamente o negativamente. Il metro di giudizio della valutazione è lo stile. Se lo spettatore riconosce una rielaborazione stilistica dell'imitazione ne fornirà un parere positivo. Se l'imitazione non ha comportato nessuna variante significativa, limitandosi alla semplice riproposizione della fonte originaria, si avrà un parere negativo. Sulla base di queste considerazioni si propone di classificare le varie forme dell'imitazione sulla base delle seguenti caratteristiche: esplicita, celata, positiva e negativa.

2.1 Le caratteristiche

Da ora in poi quando si parlerà, nel senso generale, di citazione, copia, falso o di qualunque altro termine che si riferisce ad un atto imitativo ci si riferirà nella sua ampia concezione con il termine imitazione. In letteratura quando un autore è imitato l'imitatore per correttezza deve rendere evidente la fonte mettendo una nota o virgolettandola. Nel cinema tale operazione potrebbe risultare difficile per l'impossibilità di poter usare espedienti grafici come in letteratura. Come sostiene Roy Menarini «le immagini difficilmente possono, come dire, “aprire le virgolette”, uno scritto si può avvalere di segni grafici in grado talvolta di rendere esplicita la presenza di intertestualità. Nel cinema è problematico definire l'evidenza delle pratiche intertestuali, che possono essere suggerite allo

spettatore attraverso determinate strategie pragmatiche, paratestuali e peritestiuali, ma raramente grazie all'utilizzo di interpunzioni evidenti»⁶⁸. In realtà anche nel cinema è possibile “aprire le virgolette”. «Il rinvio può anche essere virgolettato ed è allora immediatamente riconoscibile in quanto la memoria dello spettatore è chiamata in causa direttamente e in modo quasi automatico. La citazione virgolettata è il ricorso a un'autorità, quando nel film si cita un brano di un altro film, si mostra uno schermo o un televisore su cui scorrono le immagini citate.»⁶⁹ E lo stesso Menarini in un'altra occasione afferma come «in un film in qualche modo basta dimostrare di aprire le virgolette per far capire a uno spettatore (che pure non riconosce la fonte) che siamo di fronte a una citazione.»⁷⁰ Per un autore cinematografico, dunque, mostrare il film citato su uno schermo è come per uno scrittore usare le virgolette. Ma attenzione questo studio si occupa di imitazione quindi il solo mostrare un film in un film senza compiere un atto imitativo non è il caso che ci riguarda. Tale citazione infatti può riguardare esigenze diegetiche per esempio se la visione di un film è l'atto scatenante delle azioni del protagonista l'autore non sta imitando quel film ma l'ha inserito perché era funzionale per la trama. Se esistesse un film che narrasse le vicende di John Hinckley Jr., l'attentatore del presidente degli Stati Uniti Ronald Reagan, che sparò solo per attirare l'attenzione di Jodie Foster, far vedere lui al cinema che guarda *Taxi Driver* e matura le sue insane follie non è un atto imitativo. Un esempio pratico è in *Questa è la mia vita* di Godard dove nel film viene mostrato un cinema che proietta *La passione di Giovanna d'Arco* film del 1928 di Carl Theodor Dreyer. Godard non imita Dreyer, semplicemente ne mostra il film. Questo atto può essere chiamato *citazione diegetica*, al di fuori del campo di

⁶⁸ Roy Menarini, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Campanotto Editore, Paganò di Prato 2004, pp. 27-28

⁶⁹ Pietro Piemontese, op. cit., p. 124

⁷⁰ Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006, p. 152

interesse di questo studio. Mentre quando un autore mostra una scena di un film che sta imitando, in questo caso sta affrontando un riferimento. In una scena di *E.T. l'extra-terrestre* del 1982 di Spielberg Elliott a scuola sperimenta una connessione psichica con l'alieno rimasto da solo a casa. Quando l'extraterrestre vede in televisione il film *Un uomo tranquillo* del 1952 di John Ford nella scena dove John Wayne bacia Maureen O'Hara, Elliott bacia una compagna di classe nello stesso identico modo. In questa scena Spielberg omaggia Ford imitando la scena del bacio ma fornendoci anche la fonte del riferimento. Questa citazione potrebbe sembrare del tipo diegetico ovvero utile per mostrare la connessione dell'alieno con il bambino ma in realtà non è necessaria per il funzionamento della trama. È già stata mostrata la connessione tra ET ed Elliott, il bambino ha già portato scompiglio in classe liberando le rane da vivisezionare, l'alieno non guarda più la televisione e ha smesso di bere birra, ha appena capito che può trovare un modo per chiamare casa. Quando improvvisamente si fa distrarre dalla televisione ancora accesa sulla scena del bacio per permettere a Spielberg di omaggiare Ford. Questo esempio è molto sfuggente e si inquadra sul confine della differenza tra la *citazione diegetica* e la *citazione imitativa*, ma è stato utile utilizzarlo per poter spiegare la differenza tra questi due tipi differenti di citazione.

Se, invece, nell'atto imitativo non è presente nessun riferimento non necessariamente l'autore sta compiendo un plagio ma semplicemente non è tenuto a esplicitare l'autore di riferimento, anche per un gioco verso gli spettatori. L'altro attore essenziale per il funzionamento dell'imitazione è lo spettatore. Sulla base dell'accoglienza che lo spettatore riserva all'imitazione si costituiscono le categorie di positiva o negativa. Quando un autore rielabora l'imitazione originaria sta compiendo un atto artistico che come abbiamo visto riecheggia continuamente nella storia dell'arte ed è inquadrabile da parte dello spettatore come un'operazione positiva. Se

invece si limita a riproporre la versione dell'imitato o la nasconde senza giocare con lo spettatore spingendolo alla sfida del riconoscimento è vista come un'azione negativa. Le combinazioni di queste caratteristiche creano imitazioni esplicite positive ovvero le citazioni, celate positive cioè le copie, esplicite negative ossia i falsi, e, infine, celate negative che riguardano i simulacri.

	Esplicita	Celata
<i>Positiva</i>	Citazione	Copia
<i>Negativa</i>	Falso	Simulacro

2.2 La citazione

Guglielmo Pescatore ne *L'ombra dell'autore* ci spiega il pensiero dello studioso russo Mikhail Beneaminovich Iampolski sul concetto di citazione. Lo studioso «sostiene l'idea che non ci siano citazioni là dove c'è semplice prelievo (e innesto). Un'influenza diventa citazione se nel testo in cui è innestata muove qualcosa, se in qualche modo trasforma il citato e il citante mettendoli in comunicazione»⁷¹. Arrivando a definire la citazione come «un frammento del testo che viola lo sviluppo lineare e che trae la motivazione che lo integra al testo al di fuori del testo stesso»⁷². La trasformazione del citato e del citante costituisce la differenza sostanziale tra la *citazione diegetica* e quella *imitativa*. Lo studioso poi «insiste nel precisare che non si dovrebbe parlare di citazioni nei casi di allusioni per il puro

⁷¹ Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006, p. 108

⁷² Giovanni Guagnellini e Valentina Re, *Visioni di altre visioni. Interstualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna 2007, p. 21

gusto di accumulo di referenze»⁷³. Per allusione Iampolski intende quei casi dove un autore è influenzato da un altro senza che ciò comporti un atto imitativo. Quando ravvisiamo somiglianze fra due autori non sempre si è in presenza di un processo transtestuale ma può riguardare un debito di influenza o insegnamento. Giovanni Guagnellini e Valentina Re propongono una diversa lettura dell'allusione nell'intenzione di Alberto Negri di distinguere tra *citazione-riporto* e *citazione-allusione*. La prima si riferisce a quando il film citato è riconoscibile come tale o attraverso la presenza di uno schermo secondario che lo incornicia. Nel secondo caso, il film citato viene “materialmente” interpolato nel film che lo cita.⁷⁴ Nel primo caso si riferisce ai casi di citazione che precedentemente abbiamo distinto come *diegetica* o *imitativa*, nel secondo è presentato un nuovo concetto di allusione che si può inquadrare in quei processi di mascheramento del riferimento caratteristici della copia. Pescatore ci fornisce anche la visione del critico letterario francese Antoine Compagnon. «Per Compagnon la citazione presenta almeno tre aspetti essenziali: è un *atto* di prelievo (e di innesto) da un testo citato in un testo citante con una fenomenologia vastissima; una *forma* legata a una semiologia che ne precisa il funzionamento in termini di produzione di senso nel testo; e una *funzione* che ne determina la genealogia dal punto di vista dei valori storici»⁷⁵. Roy Menarini affronta il testo *La seconde main* di Compagnon dove «tenta di definire una citazione come segno e tenta di utilizzare un sistema che contenga quindi l'elemento dell'innesto e del trapianto della citazione, costruendo in questo senso un vero e proprio schema strutturale della citazione all'interno dei rapporti intertestuali.»⁷⁶ Il pensiero del critico francese è discusso anche da Giovanni Guagnellini e

⁷³ Ivi, p. 109

⁷⁴ Crf. Giovanni Guagnellini e Valentina Re, op. cit., p. 18

⁷⁵ Guglielmo Pescatore, op. cit., p. 111

⁷⁶ Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006, p. 154

Valentina Re affermando che «quando diciamo *citazione* possiamo riferirci tanto al testo ripetuto, quanto all'atto di ripetizione [...]. Ambiguità preziosa, su cui Compagnon fonda la propria definizione di citazione in termini di *enunciato ripetuto* ed *enunciazione ripetente*. La citazione [...] non può prescindere dal gesto di un'enunciazione ripetente che, ricontestualizzando l'enunciato ripetuto, apporta un arricchimento non solo del testo di arrivo, che accoglie la citazione, ma anche del testo di partenza, da cui la citazione è tratta. Il concetto di *enunciazione ripetente* è cruciale in quanto il senso di una citazione sta proprio, per Compagnon, nei suoi *valori di ripetizione*, vale a dire nelle corrispondenze che la citazione instaura tra il testo d'origine e quello d'arrivo, in quei valori dialogici che acquisisce proprio attraverso il processo di ripetizione.»⁷⁷

Henry Jenkins nel suo scritto *Cultura convergente* trattando Eco nel suo scritto *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage* del 1986 afferma che:

*«il film cult è fatto per essere citato [...] perché è costruito su frasi, archetipi, allusioni e rimandi a molte opere precedenti. Tutto questo materiale procura una sorta di emozione intensa accompagnata da una vaga sensazione di déjà vu. Per Eco, Casablanca è il cult perfetto perché le sue appropriazioni sono spontanee: “Nessuno sarebbe stato capace di ottenere un tale risultato volutamente”. Eco è perciò diffidente verso i film cult progettati a tavolino. Nell'era postmoderna, egli sostiene, nessun film può essere guardato con occhi incantati, giacché tutto è stato già visto. In questo contesto, “il cult è diventato la modalità consueta di fruizione filmica”».*⁷⁸

Riprendendo sempre Eco nel suo testo *Tipologia dell'imitazione* parlando del dialogismo intertestuale affronta il tema della citazione.

⁷⁷Giovanni Guagnellini e Valentina Re, op. cit., pp. 16-17

⁷⁸ Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2014, p. 86

Alcune forme di dialogismo vanno al di là dei nostri interessi odierni. Si veda per esempio la citazione stilistica: un testo cita, in modo più o meno esplicito, una cadenza, un episodio, un modo di narrare cui rifà il verso. Quando la citazione è inafferrabile per l'utente e addirittura è prodotta inconsciamente dall'autore, siamo nella dinamica normale della creazione artistica: si riecheggiano i propri maestri. Quando la citazione deve essere inafferrabile dall'utente ma l'autore ne è cosciente, siamo di solito di fronte a un caso banale di plagio. Più interessante è quando la citazione è esplicita e cosciente: siamo allora prossimi o alla parodia, o all'omaggio – oppure, come avviene nella letteratura e nell'arte post-moderna, al gioco ironico sopra la intertestualità (romanzo sul romanzo e sulle tecniche narrative, poesia sulla poesia, arte sull'arte)⁷⁹

Successivamente Eco svolge un'analisi sul rapporto dell'intertestualità e il “dialogismo dei media” attraverso «l'esempio di ET, quando la creatura spaziale (invenzione di Spielberg) viene condotta in città durante lo Halloween e incontra un altro personaggio, mascherato da gnomo de *L'impero colpisce ancora*. ET ha un sobbalzo e cerca di buttarsi incontro allo gnomo per abbracciarlo, come se si trattasse di un vecchio amico. Qui lo spettatore deve conoscere molte cose: deve certo conoscere l'esistenza di un altro film (conoscenza intertestuale), ma deve anche sapere che entrambi i mostri sono stati progettati da Rambaldi, che i registi dei due film sono collegati per varie ragioni, non ultima quella che sono i due registi più fortunati del decennio, deve insomma possedere non solo una *conoscenza dei testi* ma anche una *conoscenza del mondo* ovvero delle circostanze esterne ai testi.»⁸⁰ Si può anche aggiungere che poco dopo il gioco è continuato con la risposta di Lucas dove inserisce altre creature della stessa

⁷⁹ Umberto Eco, *Tipologia della ripetizione* in Francesco Casetti (a cura di), *L'Immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, p. 29

⁸⁰ Ivi, p. 31

specie di ET all'interno del senato galattico di Guerre Stellari *nell'Episodio I la minaccia fantasma*. Questo perché, come ci ha mostrato Spielberg, ET pronuncia la celeberrima parola “casa” alla vista del ragazzino vestito da Joda. Quindi le due razze aliene appartengono alla stessa galassia lontana lontana. Federica Ballero affidandosi ai termini di Eco ci offre una catalogazione della citazione. Partendo prima da Compagnon definisce la citazione:

«in un certo senso [...] un po' come una metafora con la quale si presenta “un'idea sotto il segno di un'altra più efficace o più conosciuta, la quale, d'altra parte, non ha con la prima alcun legame se non quello di una certa conformità o analogia”. La citazione prende un episodio di un testo e lo ripete più o meno esplicitamente, attraverso modalità plurime e differenziate.»⁸¹

La prima categoria è la *citazione stilistica*: «rappresenta sicuramente il modello più frequente e si verifica quando viene richiamata, più o meno esplicitamente, una certa cadenza o un certo modo di narrare. Nel caso in cui la citazione è prodotta dall'autore in modo inconsapevole e non è direttamente intelligibile allo spettatore, rientriamo nella norma della creazione artistica che giustifica il riecheggiamento dei maestri: parliamo allora di *citazione implicita*. Ci sono casi, invece, in cui la citazione è *esplicita*, voluta dal regista ed esibita in quanto omaggio. La citazione "alla maniera di" accompagna la storia del cinema fin dalle origini, ma trova la sua giustificazione soprattutto in seno alla *Nouvelle vague* francese, per merito dei registi *cinéphiles*, che spaziavano dalla citazione di un frammento al *remake* di una scena celebre. [...] La citazione “alla maniera di” si estende poi come una moda ai cineasti americani ed europei. Ma se da un lato la citazione può consistere nel recupero di un certo stile o di un certo modo

⁸¹ Federica Ballero, *L'estetica cinematografica del remake. Il declino della creatività*, Aracne, Roma 2007, p. 86

di fare cinema, dall' altro può assumere la forma della ripetizione di un immaginario visivo preso in prestito da un cinema che si ritiene esemplare»⁸²

Il termine successivo è *la citazione ironica*: «si presenta nel caso in cui un elemento topico viene recuperato da uno specifico contesto per essere inserito in uno nuovo, totalmente diverso, con lo scopo di creare un contrasto comico in virtù delle sue forte incongruità, o di contraddire le attese del pubblico. [...] Ed è proprio sui *topoi* che l'intento parodistico della citazione ironica si fonda. Porzioni celebri di testi classici, sedimentati nella memoria cinematografica collettiva da anni di proiezioni, sono recuperate dal passato al solo scopo di essere decontestualizzate, contaminate con il nuovo, contraffatte in modo da provocare una reazione partecipativa dello spettatore»⁸³.

La terza è *la citazione enciclopedica*: «testi che citano altri testi. La conoscenza delle opere a cui si fa riferimento, in questo caso, è condizione necessaria e sufficiente alla comprensione del rimando»⁸⁴.

Quarta è *la citazione letteraria*: «caso in cui la parola letteraria viene estrapolata in quanto tale dal testo letterario ed esibita dall'immagine, senza nessun intervento per trasformarla o camuffarla. La citazione letteraria costituisce un caso particolare del tipo di relazioni che si intessono tra cinema e letteratura oltre che un'espressione delle strategie della ripetizione»⁸⁵.

Quinta *la citazione allusiva* o *citazione-allusione*: spiegata attraverso Genette che «definisce questa particolare manifestazione dell'intertestualità come “un enunciato la cui piena comprensione presuppone la percezione di un

⁸² Ivi, pp. 86-87

⁸³ Ivi, pp. 89-90

⁸⁴ Ivi, p. 91

⁸⁵ Ivi, p. 92

rapporto tra questo e un altro cui necessariamente rinvia l'una o l'altra delle sue inflessioni, che altrimenti non sarebbero recepibili»⁸⁶.

Sesta *la citazione di genere* o *citazione-ambiente*: è riferita a «quella che si verifica quando frammenti riciclati del patrimonio cinematografico del passato vengono accostati l'uno all'altro come figure di genere, con lo scopo di ricreare nello spettatore una sensazione di familiarità con le immagini che scorrono sullo schermo. Stereotipi, situazioni topiche, archetipi di personaggi, prassi stilistiche che hanno contraddistinto i vari generi cinematografiche trasmigrano da un ambito all'altro, o si tramandano di generazione in generazione, in virtù della loro immediata riconoscibilità, per offrire allo spettatore gli strumenti di decifrazione del messaggio filmico»⁸⁷.

Infine *la citazione pittorica*: riferita ai quadri inseriti nella scenografia a fronte di una modalità del dialogismo intertestuale.⁸⁸

Ballero quando parla di citazione stilistica implicita si riferisce al concetto di allusione descritto da Iampolsky il quale non lo considera citazione. Infatti la semplice “creazione artistica” definita da Ballero non rientra nei meccanismi imitativi. Quando, invece, usa il termine allusione fa riferimento ad un rapporto intertestuale che richiede un rinvio alla fonte originaria per poter essere recepito. Tale rinvio è dovuto al mascheramento della fonte. Caratterista opposta alla citazione.

La citazione, dunque, è un processo imitativo caratterizzato da esplicità e positività. Ne consegue che prima di tutto deve essere un atto imitativo. Affinché un atto possa definirsi tale deve rispettare determinati canoni:

1. La citazione deve trasformare il citato portando ad una metamorfosi del citante, se la citazione non costituisce nessun

⁸⁶ Ivi, p. 93

⁸⁷ Ivi, p. 94

⁸⁸ Cfr. Federica Ballero, op. cit., p. 95

processo trasformativo costituisce quella che è stata definita *citazione diegetica* funzionale per lo sviluppo della trama ma che non costituisce nessun rapporto imitativo;

2. La citazione deve essere necessariamente bilaterale, un autore ne deve citare un altro, non è possibile la citazione unilaterale. Qualora un autore citi se stesso non sta compiendo nessun atto imitativo, semplicemente sta rappresentando un dialogo testuale fra le proprie opere.

Definite le regole che stabiliscono l'impianto imitativo, una citazione deve essere:

1. Esplicita, ovvero l'autore dichiara la citazione ponendo all'interno di essa un riconoscimento o mostrando direttamente la fonte;
2. Positiva, ovvero l'atto di trasformazione ha al suo interno variazioni stilistiche tipiche dell'autore che vengono apprezzate dallo spettatore.

Un modello citazionista è la celeberrima caduta della carrozzina dalla scalinata ne *La corazzata Potëmkin* di Sergej Michajlovič Èjzenštejn del 1925 citata ne *Gli Intoccabili (Untouchables)* di Brian De Palma del 1987. Qui vediamo sia una trasformazione del citato sia un atto bilaterale tra Èjzenštejn e De Palma. Tutte i canoni dell'imitazione sono rispettati. L'intenzione del regista statunitense è quella di dichiarare la citazione mostrandoci la stessa carrozzina del maestro russo cadere per le scale e togliendo l'audio all'urlo della madre come se fosse in un film muto. La citazione è perfettamente inserita nel contesto del film adattando la scena alle caratteristiche dei personaggi ponendo variazioni stilistiche alla fonte originaria. In Èjzenštejn nessuno dei soldati insegue la carrozzina, in De Palma il protagonista, colpito dal rimorso, mette a rischio la propria vita nel tentativo di fermare la carrozzina e così salvare la giovane vita.

La stessa scena della carrozzina è presente anche in *Una pallottola spuntata 33 1/3 - L'insulto finale (Naked Gun 33 1/3: The Final Insult)*. Siccome l'imitazione deve avere un rapporto bilaterale David Zucker non può citare sia il maestro russo che De Palma, la citazione riguarda solo uno dei due autori. “La citazione ironica” come la definisce Ballero cioè la parodia è sull'autore statunitense perché Zucker imita le rielaborazioni stilistiche di De Palma come gli abiti dei gangster o il primo piano dell'orologio della stazione.

2.2.1 La Parodia

Come abbiamo appena visto con l'esempio del film di Zucker la citazione può avere una funzione parodistica. Roy Menarini ci fornisce sinteticamente delle sue riflessioni su questo argomento:

1. La parodia presuppone un ruolo importante rivestito dallo spettatore, dal momento che esso è chiamato a decifrare il fenomeno di allusione. Tra testo e spettatore si instaura un rapporto non diverso da quello di altri generi cinematografici ma più sviluppato in direzione intertestuale e autoriflessiva;
2. La parodia mette in luce lo stato di salute del cinema che parodizza. Di fronte ai modelli prescelti ci si accorge subito dell'importanza che riveste il medium nel singolo periodo;
3. La parodia necessita di una fonte riconoscibile per mettere in pratica il gioco della ridicolizzazione. Guido Almansi e Guido Fink nel loro libro *Quasi come* del 1976 affermano che tutta la letteratura non è altro che una parodia e una falsificazione del testo Primario, cioè la Bibbia. Al posto opposto, si situa Gérard Genette, che nella sua straordinaria tassonomia delle riscritture contenuta in *Palinsesti* situa la parodia in un campo piuttosto delimitato, differente sia dal

concetto di *pastiche* che da quello di poema eroicomico, così come da quelli di satira o caricatura.⁸⁹

In Italia il fenomeno parodistico è prorompente negli anni Sessanta «dimostrando la centralità del medium cinematografico nei consumi della società del boom [economico]. In testa agli incassi, nel triennio 1964-1966, c'è il western all'italiana.»⁹⁰ Totò in un'intervista del programma Rai del 1966 *Anteprima settimanale dello spettacolo* sull'argomento, con il suo estro che lo contraddistingue, afferma:

Alcuni produttori poi sfruttano il filone di successo. Per esempio dopo Divorzio all'italiana c'è stato Matrimonio all'italiana, Ménage all'italiana, La zia all'italiana, Il battesimo all'italiana e tante altre cose. Poi è venuto 007, 008, 009, 010, doppio zero... Quell'altro film: un pugno di dollari, un dollaro falso, due dollari e mezzo, tre dollari e settantacinque centesimi. Fino a stancare il pubblico e rovinare, magari, il povero attore.

Roy Menarini nella sua trattazione sulla parodia definisce lo spettatore-tipo come uno «spettatore sociale, verso cui si adatta certo meglio la parodia farsesca [...] che non la trasformazione ludica [...]; è spettatore consapevole, cui si chiede di verificare gli elementi di costruito del cinema narrativo; è spettatore situato nel tempo, se – come afferma Patricia Waugh – ogni parodia saggia l'enciclopedia dell'epoca e le competenze intertestuali e metalinguistiche del ricevente; infine, è uno spettatore in transito, che potrebbe non aver visto il film-modello ma comprendere perfettamente il significato comico o conoscere solo la parte del bagaglio

⁸⁹ Roy Menarini, *Il sosia ridicolo: lo spettatore e la parodia cinematografica* in Anna Antonini (a cura di), *Il film e suoi multipli. Atti del IX Convegno internazionale di Studi sul Cinema*, Università di Udine, Forum, Udine 2003, p. 482

⁹⁰ Ivi, p. 483

che apparentemente il film parodico sembra richiedere e godere lo stesso, forse appieno, del processo intertestuale.”⁹¹

2.2.2 L'omaggio

Un'ulteriore funzione della citazione è l'omaggio. Quando un autore sente la necessità di onorare un proprio maestro o collega per debiti artistici o didattici ricorre all'atto imitativo della citazione per rendere pubblico il proprio riconoscimento. A riguardo Pietro Piemontese scrive che «la citazione può riguardare un modo di fare cinema e dunque essere un omaggio oltre che a un film all'opera intera di un autore o addirittura a un genere o a un momento particolare della storia del cinema»⁹². Usare la citazione per omaggiare autori può anche dipendere dalla volontà di formare un particolare tipo di relazione con lo spettatore. Un procedimento tipico del cinema contemporaneo. Come nota Francesco Casetti il cinema contemporaneo ha una «passione ormai trionfante per la citazione: il desiderio dell'originalità, che portava all'invenzione di nuove immagini e di nuovi suoni, cede il passo al gusto del richiamo, da far valere ora come omaggio, ora come forma di tutela»⁹³. Il gusto contemporaneo per l'omaggio è usato da alcuni autori anche per mostrare la loro passione e conoscenza per il cinema. Alcuni registi inseriscono nei loro film citazioni di autori senza che abbiano nessun diretto legame artistico o didattico. Un' esempio è la citazione di Martin Scorsese nel film *Quei bravi ragazzi* del 1990 del film *La grande rapina del treno*, il primo western della storia del cinema, del 1903 di Edwin Stanton Porter. Il film muto ci mostra un bandito che spara direttamente contro la macchina da presa. Nel film di Scorsese Joe Pesci spara verso l'obiettivo esattamente come il bandito del film di Porter. Scorsese non aveva legami con il pioniere del cinema lo

⁹¹ Ivi, p. 482

⁹² Pietro Piemontese, op. cit., p. 125

⁹³ Francesco Casetti (a cura di), op. cit., p. 7

cita per omaggiare la storia del cinema muto e esibire la sua passione per il cinema degli esordi. Oggi rappresenta un nuovo modo di fare cinema come dice Piemontese «che si tratti di omaggio, di irriverenza e sberleffo, di atto gratuito o di riutilizzo narrativo, la citazione è il nuovo fatto estetico con cui fare i conti»⁹⁴. Ci sono poi alcuni casi dove il rapporto tra spettatore e autore si fa più complicato e si crea un gioco sul rintracciare la citazione che può venire anche nascosta. La forma imitativa della citazione inizia a mutare, stiamo entrando nella forma della copia.

2.3 La copia

Il termine *copia* usato in questo contesto è tendenzialmente nuovo. Generalmente il concetto di copia è inserito nell'espressione *citazione* usata come termine inglobante per le diverse forme dell'imitazione. Come abbiamo visto per indicare la copia si è usato il termine *citazione allusiva* o in altri casi semplicemente *allusione*. La citazione allusione che in questo testo definiamo come copia è la forma dell'imitazione caratteristica della cinematografia postmoderna, «è un gioco velato sui *topoi* di genere e implica una forte competenza spettatoriale per poter essere riconosciuta, simula il dialogo con uno spettatore abituato a collocarsi in una rete ipertestuale»⁹⁵. Piemontese considera la citazione come la «vera protagonista del cinema contemporaneo, anima fiammeggiante del metacinema alla moda, specchio dell'estetica del neobarocco trionfante.»⁹⁶ Sulla citazione allusione afferma che «non si riferisce a un testo intero, ma solo a una porzione e spesso neppure ben precisa, oppure assume un modello attraverso una contaminazione che non ne permette l'identificazione: il passato, quindi, viene evocato solo per essere

⁹⁴ Pietro Piemontese, op. cit., p. 16

⁹⁵ Ivi, p. 125

⁹⁶ Ivi, p. 16

contraffatto, è un modello da imitare e contaminare alla luce di un atteggiamento di spregiudicato disincanto. Si tratta di una comunicazione che al nuovo preferisce la riproduzione di un già noto, con un forte carico nostalgico mitizzante, infarcito di rimandi generazionali che giocano ironicamente con gli stereotipi del cinema classico e propongono allo spettatore la partecipazione al culto delle immagini o di situazioni note e santificate.»⁹⁷

Questa forma imitativa è tipica del cinema postmoderno come afferma Raffaele De Berti «la citazione è perfettamente all'interno della diegesi, è internamente parte del racconto. La può leggere soltanto uno spettatore che riconosce il gioco della postmodernità, che carica il testo di un significato, in una sorta di libertà di lettura che ormai mi pare quella più diffusa all'interno di un discorso di analisi testuale. Potremmo poi leggere questa citazione in un altro modo ancora, perché è certamente allusiva»⁹⁸

L'autore più rappresentativo di questa forma imitativa postmodernista è Quentin Tarantino. Nel suo primo film *Le Iene (Reservoir Dogs)* del 1992 Harvey Keitel alias Mr. White, con gli occhiali da sole, spara usando due pistole contro il parabrezza di una volante della polizia uccidendo gli agenti all'interno. Cinque anni prima nel film di Hong Kong *City on Fire* di Ringo Lam Danny Lee, con gli occhiali da sole, spara usando due pistole contro il parabrezza di una volante della polizia uccidendo gli agenti all'interno. Sempre ne *Le Iene* nel momento culminante del film tre ladri di gioielli, che hanno appena fallito un colpo, si puntano la pistola uno contro l'altro in un magazzino, con una talpa della polizia distesa a terra sanguinante. Nel momento culminante di *City of Fire*, tre ladri di gioielli, che hanno appena fallito un colpo, si puntano la pistola uno contro l'altro in un magazzino, con una talpa della polizia legata ad una sedia. Tarantino non ha nessun interesse a citare Ringo Lam, non inserisce nessun riferimento collegabile

⁹⁷ Ivi, p. 130

⁹⁸ Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), op. cit., p. 149

a *City of Fire*. Il regista americano che ha basato l'atto imitativo come sua caratteristica stilistica è interessato a inserire una scena di Lam nel suo film. Tarantino copia Ringo Lam. La sensazione che abbiamo nel guardare *Le Iene*, anche conoscendo il lavoro del regista di Hong Kong, non è quella di un plagio. L'imitazione *tarantiniana* si inserisce, nel suo film, in un *pastiche* della storia del cinema. Pone una propria riflessione e rielaborazione. Nell'apice del film la scena potrebbe sembrare identica ma osservando con più attenzione il poliziotto talpa di Tarantino è disteso a terra moribondo ricoperto dal suo stesso sangue. Il poliziotto talpa di Lam è seduto su una sedia, tutt'altro che moribondo, dialoga con i tre ladri. Il riferimento è celato ma subisce una trasformazione stilistica: è più violenta, più realistica e di maggior impatto emotivo. Tutte caratteristiche tipiche di Tarantino e del cinema americano.

Dunque una copia deve avere le seguenti caratteristiche:

1. Celata, ovvero l'autore non dichiara l'imitazione, non è presente nessun riferimento che richiami direttamente la fonte;
2. Positiva, ovvero l'atto di trasformazione ha al suo interno variazioni stilistiche tipiche dell'autore che vengono apprezzate dallo spettatore.

Il regista e sceneggiatore americano Paul Schrader in una intervista rilasciata a Mark Cousins fornisce un'importante testimonianza su due suoi film *American Gigolo* del 1980 e *Lo spacciatore* del 1992. Entrambi imitano il film del regista e sceneggiatore francese Robert Bresson *Pickpocket* del 1959:

“America Gigolo” è un film molto diverso da “Pickpocket” perché è anche un film su una persona superficiale sulle superfici e sul glamour. È stata un'idea un po' perversa prendere il finale di “Pickpocket” e metterlo in “America Gigolo”, anche se era un film molto diverso. È

stato quasi... Quasi uno scherzo. La citazione in realtà non vuol dire niente. Davvero. Poi, una decina d'anni dopo, ho scritto una storia su un altro personaggio che stavolta era uno spacciatore di mezza età. E mentre scrivevo mi sono detto: ecco dove avrei dovuto mettere il finale di "Pickpocket"! L'ho messo nel film sbagliato! Per cui l'ho messo anche lì, che era il suo posto. Ho fatto quattro film piuttosto simili, con dei doppi rimandi. C'è "Taxi Driver", che è richiamato ne "Lo spacciatore" e "America Gigolo" che è richiamato da "The Walker". In "Taxi Driver" e ne "Lo spacciatore" ci sono un personaggio seduto davanti e uno dietro, in "Gigolo" e in "Walker" un personaggio è rinchiuso e uno no. Vorrei che ci fosse in giro più cinema di quel tipo, "esistenziale". D'altro canto, certe volte guardandone uno penso: "Dio, com'è invecchiata questa roba".

Schrader imita la stessa scena in due film differenti ma in forme diverse. In *Pickpocket* Bresson mostra un uomo in prigione a cui fa visita una donna. I due separati dalle sbarre della cella si scambiano carezze per simboleggiare come suggerisce Mark Cousins "l'incursione della grazia divina". Alla fine de *Lo spacciatore* il protagonista del film ha la stessa incursione divina data attraverso l'intercessione sempre di una donna. Nessun riferimento a *Pickpocket* ma la scena ha subito una totale trasformazione stilistica e senza la testimonianza di Schrader difficilmente l'imitazione sarebbe stata riconosciuta. Ci si aggira all'interno dei confini della forma imitativa definita come copia. In *America Gigolo* Julian Kay interpretato da Richard Gere si comporta esattamente allo stesso modo e come conferma Schrader il riferimento non vuol dire niente, è uno "scherzo". I due film sono molto diversi e la sensazione, che prova perfino lo stesso regista americano, è che il finale sia nel film sbagliato. Questo caso, molto simile alla copia, viene definito come falso.

2.4 Il falso

Il filosofo francese Gilles Deleuze affronta un ragionamento del falso in *F For Fake* film del 1964 di Orson Welles:

*Insomma il falsario non può essere ridotto a un semplice copiatore, né a un mentitore, perché ciò che è falso non è soltanto la copia, ma già il modello. Non bisogna allora dire che anche l'artista, anche Vermeer, anche Picasso, sono dei falsari, perché fanno un modello con delle apparenze, a rischio che l'artista successivo restituisca il modello alle apparenze per fare un nuovo modello? Dove finisce il "cattivo" rapporto Elmer il falsario-Picasso, dove comincia il "buon" rapporto Picasso Velázquez?*⁹⁹

Il falso non è né una copia né una menzogna (cioè un plagio). La copia è una forma d'imitazione dove un autore ricava da un altro film l'idea da inserire nel proprio. Ciò presuppone una rielaborazione stilistica per inserire la fonte in un differente contesto. Un esempio è lo stile *tarantiniano* dove l'intero film viene ricomposto come un *pastiche* attraverso le idee riprese da altri film anche totalmente differenti. I modelli rielaborati vanno a costituire un'opera totalmente nuova. Il falso, invece, deve avere tali caratteristiche:

1. Esplicita, ovvero l'autore dichiara la citazione ponendo all'interno di essa un riconoscimento o mostrando direttamente la fonte;
2. Negativa, ovvero l'atto di trasformazione non presenta variazioni stilistiche, la fonte originaria è riposta nel differente tessuto espressivo dell'imitatore comportando una reazione negativa dello spettatore.

Per quanto riguarda la menzogna, come afferma Pietro Piemontese parlando di citazione «quando è inafferrabile e prodotta inconsciamente

⁹⁹ Cfr. Guglielmo Pescatore, op. cit., p. 115

dall'autore, si è nella normale creazione artistica in cui ritornano gli echi degli insegnamenti dei maestri. Quando l'autore agisce coscientemente, rendendo la citazione inafferrabile, si dà vita a un banale plagio.»¹⁰⁰

Una metafora sulla tendenza della circolazione delle idee è fornita sempre da Piemontese attraverso il film *I favori della luna* del 1984 del regista sovietico Otar Davidovič Iosseliani. «Alcuni uomini penetrano in una casa e rubano un quadro. Portano via, però, solo la tela, tagliandola lungo il bordo della cornice. Il quadro, ottocentesco, raffigura una bella donna e dopo il taglio si perde parte del dipinto. Più avanti, nel corso del film, ancora dei ladri derubano il nuovo proprietario dello stesso quadro, e riutilizzano lo stesso meccanismo: tagliano ancora la tela lasciandone un pezzetto nella cornice. *Il furto con taglio* si ripete ancora e poi ancora, finché di quella tela che era già divenuta una miniatura non resta che un viso, di qualunque donna, di qualunque epoca, di qualunque quadro!»¹⁰¹

«In *Per un pugno di dollari* troviamo il riciclo di una risorsa parodica completamente riorientata all'interno di un contesto di esaltazione dell'eroe: si tratta della celebre scena trovata della corazza di metallo indossata da Eastwood durante il duello con Ramon»¹⁰². Questa scena presa da *Fifa e arena* film del 1948 con Totò diretto da Mario Mattoli è ripresa da *Ritorno al futuro - Parte III* (*Back to the Future - Part III*) del 1990 di Robert Zemeckis. Il riferimento all'imitazione è presente nel film precedente *Ritorno al futuro - Parte II* (*Back to the Future - Part II*) del 1989. I film furono girati contemporaneamente e condividono l'intreccio della storia. Le due parti si possono, dunque, intendere come il medesimo film perché semplicemente si comportato come volumi del medesimo racconto. Il riferimento è mostrato rivelando direttamente la fonte attraverso uno schermo. La citazione si completa durante il duello finale

¹⁰⁰ Pietro Piemontese, op. cit., p. 123

¹⁰¹ Pietro Piemontese, *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, op. cit., pp. 125-126

¹⁰² Guglielmo Pescatore, op. cit., p. 123

nella parte III. Ma il film di Zemeckis cita *Per un pugno di dollari* e non il film di Mattoli. Probabilmente il regista americano nemmeno ha mai visto la fonte originale, attribuendo l'idea a Leone. Leone quindi compie un plagio, ma in *Per un pugno di dollari* tutto un è plagio.

2.5 Il simulacro

«Signor Leone. Ho appena avuto l'occasione di vedere il suo film. È un ottimo film, ma è il mio film. Poiché il Giappone è un firmatario della convenzione di Berna sul copyright internazionale, lei deve pagarmi»

*Akira Kurosawa*¹⁰³

Come si può notare dal telegramma scritto dal maestro giapponese a Leone, il concetto di plagio è materia più giuridica che di transtestualità cinematografica. Pare che Leone dopo l'accusa di plagio «si aggirasse per gli studi di produzione sventolando orgogliosamente la lettera, fiero che il suo film fosse stato considerato “ottimo” da un maestro di fama internazionale». ¹⁰⁴ “I bravi artisti copiano, i grandi artisti rubano” così recita un aforisma attribuito a Picasso; con quell'accusa Leone divenne un grande artista. Ma in questo testo non si userà il termine plagio usato più nel diritto che non nel cinema con valore dispregiativo e stabilito da un giudice. Verrà usato un termine più consono allo studio qui trattato: simulacro. La parola deriva dal latino *simulacrum* ovvero *figura* ma assume anche il significato di «raffigurare qualcosa in una forma simile» perfetta per il nostro utilizzo.

Kurosawa si riferiva al film *La sfida del samurai* (*用心棒, Yōjinbō*) del 1961 e denunciò Leone per plagio riuscendo ad ottenere come risarcimento i diritti esclusivi di distribuzione di *Per un pugno di dollari* in Giappone, Corea

¹⁰³ Ivi, p. 119

¹⁰⁴ Ibidem.

del Sud e L'isola di Formosa, nota come Taiwan, insieme al quindici per cento dei proventi totali derivati dello sfruttamento commerciale del film nel mondo. Leone imita dall'originale l'intero impianto narrativo appropriandosi di molti personaggi. La narrazione scorre più veloce in un ritmo più serrato con numerose scene ridotte o affrettate. Ma la sinossi è praticamente la stessa: un eroe solitario arriva misteriosamente in un villaggio corrotto riportando la giustizia con la forza. L'occidente diventa l'oriente, le *katane* diventano fucili e pistole, i *kimono* si trasformano in poncho e il commercio della seta è sostituito da quello di alcol e armi. L'opera imitativa di Sergio Leone presenta dunque le caratteristiche di quello che è definito come simulacro:

1. Celata, ovvero l'autore non dichiara l'imitazione, non è presente nessun riferimento che richiami direttamente la fonte;
2. Negativa, ovvero l'atto di trasformazione non presenta variazioni stilistiche, la fonte originaria è riposta nel differente tessuto espressivo dell'imitatore comportando una reazione negativa dello spettatore.

Per quanto riguarda il film di Leone è da sottolineare il fatto che la reazione negativa fu data solo dallo spettatore giapponese che era a conoscenza del film di Kurosawa. In occidente dove le opere del maestro giapponese non arrivavano, la reazione del pubblico fu completamente opposta. Ma avendo spiegata all'inizio del capitolo che è dato per assodato che lo spettatore sia sempre consapevole. L'unica reazione a cui ci si può riferire è quella consapevole dello spettatore giapponese.

Ne *L'innovazione del seriale* Eco afferma che «il tratto distintivo del plagio sta proprio nel fatto che in esso il riferimento al testo plagiato deve essere inafferrabile per il fruitore. Quando il riferimento è cosciente all'autore e inattingibile per il destinatario, con buone probabilità, ci troviamo di

fronte a intenzioni di plagio»¹⁰⁵. L'inafferrabilità ossia il mascheramento della fonte e l'assenza di un atto di trasformazione stilistica fanno di *Per un pugno di dollari* il plagio ovvero il simulacro de *La sfida del samurai* ma come ci fa notare Pescatore «se *Per un pugno di dollari* era stato ispirato dalla visione di un film giapponese, *Il buono, il brutto, il cattivo* fu ispirato dalla visione di un film di Sergio Leone. Già l'*incipit* della pellicola precedente richiama quello del primo capitolo della trilogia. L'inquadratura iniziale di *Il buono, il brutto, il cattivo* è, in un primo momento, identica a quella del secondo episodio: un campo lunghissimo aperto su un paesaggio semidesertico.»¹⁰⁶ Siccome l'atto imitativo non può essere unilaterale Leone non sta imitando Leone ma continua a imitare Kurosawa o in definitiva ne ha assorbito lo stile. L'intera storia del cinema è un incredibile *pastiche*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 112

¹⁰⁶ Ivi, p. 127

3. Tipologia e durata dell'imitazione

Umberto Eco attraverso un esempio si sofferma sull'atteggiamento che ha il post-moderno su ciò che è già stato detto:

Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore.¹⁰⁷

La serialità e il genere cinematografico di norma vengono trattati nell'insieme del *ciò che è già stato detto*, assimilandoli al remake. Ma a

¹⁰⁷ Cfr. Giovanni Guagnellini e Valentina Re, *Visioni di altre visioni. Interstualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna 2007, p. 31

differenza del remake non costituiscono un processo di transtestualità. Il genere non rappresenta un fenomeno imitativo. Prendendo a modello la dimensione artistica come afferma Pietro Piemontese «la stessa Madonna è stata rifatta cento volte nel rinascimento e mille nel periodo barocco, e nessuno giudica la seconda o la terza o la millesima immagine inferiore alla prima per motivi di precedenza cronologica.»¹⁰⁸ Le varie riproposizioni dei concetti religiosi si possono associare ad un unico genere devozionale. Ma le varie *annunciazioni* non costituiscono un'imitazione, anzi alcuni artisti ispirati cercavano di prendere le distanze da determinati modelli per sperimentarne di nuovi. Come si è già accennato anche nell'antichità «gli scultori romani lavoravano con parti già pronte, intercambiabili o componibili a seconda delle necessità.»¹⁰⁹ Questo ragionamento si può riproporre per il cinema. Il genere stabilisce modelli per un film che non costituiscono un atto imitativo. Prendiamo ad esempio un western: il modello prevede che sia ambientato nel Texas o nell'America occidentale di fine '800 e che ci sia un duello con le pistole. Sarà poi compito del regista che ha scelto di partire da quel modello scegliere la città di ambientazione, quanti duelli fare e come farli o se mostrare una rapina al treno. Qualunque cosa egli deciderà di fare sarà sempre un western finché vedremo dei pistoleri di fine '800 dell'America occidentale. Se poi il regista deciderà di imitare il duello finale di un altro film allora avrà compiuto un atto imitativo ma finché si limiterà a mostrarci un semplice duello senza imitare nessun autore siamo nei confini dei canoni di genere. Come lo erano le madonne sedute in trono con il bambino nel rinascimento. A volte poi nasce un genere dal perfezionamento di un altro genere. Per Rick Altman «si realizza secondo un processo di *generificazione*, che passa attraverso un momento di “aggettivazione” (per esempio da commedia a commedia

¹⁰⁸ Pietro Piemontese, *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, Castelveccchi, 2000, p. 8

¹⁰⁹ Ibidem.

musicale) e uno di *sostantivazione* (da commedia musicale a musical)»¹¹⁰ A questo punto possono esistere infiniti generi per la combinazione di infiniti modelli e dunque diviene evidente come il processo di imitazione non dipenda dal genere.

Dal genere si passa alla serialità. «Quando di un film si offre un seguito [...] entriamo nelle forme cosiddette di *serializzazione* del prodotto cinematografico, che secondo alcuni è consustanziale alla natura del cinema in virtù della riproducibilità infinita delle immagini in movimento: più giustamente, si può dire che i fenomeni della serialità, trasferiti poi massicciamente alla televisione, obbediscono a un principio di narrazione popolare quale il cinematografo ha adottato nel Novecento in epoca di sgretolamento del romanzo classicamente inteso».¹¹¹ Anche la serialità come il genere non è un atto imitativo perché rappresenta la volontà di proseguire la storia, anche se questa volontà è dettata da un diverso autore. Quando si compie tale operazione è obbligatorio mantenere i modelli del film precedente insieme ad alcuni personaggi; questo non costituisce un atto imitativo. «Nella serie l'utente crede di godere della novità della storia (che fondamentalmente è sempre la stessa) mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto, con i propri tic, le proprie frasi fatte, le proprie tecniche di soluzione dei problemi»¹¹². Sia che sia una serie o una saga quello a cui ci troviamo di fronte rappresenta la stessa storia portata avanti. «Il seguito di un film trova la sua prima difficoltà nel riprendere il filo di un discorso che sembrava esaurito. Nella maggior parte dei casi i film a cui si fa riferimento sono opere uniche, autonome, in sé compiute e quindi

¹¹⁰ Federica Ballero, *L'estetica cinematografica del remake. Il declino della creatività*, Aracne, Roma, p. 105

¹¹¹ Roy Menarini, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2004, p. 27

¹¹² Umberto Eco, *Tipologia della ripetizione* in Francesco Casetti (a cura di), *L'Immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, p. 24

chiuse. L'abilità dell'autore sta nel riportare alla luce aspetti che risultano secondari nel film originario, nuovi risvolti ai quali si era dato poco peso nella vicenda precedente, destabilizzando lo spettatore e persuadendolo che la storia non fosse conclusa, come invece aveva creduto.»¹¹³ Come già detto se l'operazione la compie lo stesso autore non può essere un atto imitativo perché è un'operazione unilaterale. Ma anche se fosse un autore differente a proseguire la storia la serialità non è un processo transtestuale perché è la continuazione dello stesso testo. Dopo aver parlato di come genere e serialità non costituiscano un atto imitativo si discuteranno le tipologie e le durate dell'imitazione.

3.1 L'imitazione audio

La prima tipologia è quella audio. Per tale classificazione non si intende la rielaborazione di una colonna sonora perché si tratterebbe di un'imitazione musicale. Un differente tipo di imitazione artistica separata da quella filmica. L'imitazione audio cinematografica consiste nell'usare una colonna sonora, o parti di essa, per rimarcare la volontà di esplicitare un'imitazione. Come afferma anche Ermanno Comuzio «non è raro il caso, infatti, che una musica composta per una determinata pellicola venga ripresa e incorporata in un altro film successivo del tutto autonomo e diverso.»¹¹⁴ L'uso di questa tipologia, dunque, è frequente nelle forme della citazione per funzione di parodia o omaggio e del falso. Soffermendosi sul caso della parodia è necessario aggiungere il pensiero del critico francese Genette che nel suo *Palimpsesti* definisce la parodia «come una trasformazione semantica di tipo ludico, vale a dire una modificazione che avviene sul piano del contenuto, che altera il soggetto dell'ipotesto senza

¹¹³ Federica Ballero, op. cit., p. 71

¹¹⁴ Claudio Cavatorta, *Quattro passi nel remake. Rassegna cinematografica*, Parma 1997, p. 10

modificare lo stile, che risulta così scherzosamente applicato ad un nuovo oggetto che lo sminuisce. [...] Tuttavia, rileva Genette, “nella coscienza comune il termine parodia ha finito con l’evocare spontaneamente ed esclusivamente il pastiche satirico, e col diventare quindi un doppio di caricatura”. [...] La parodia procede per trasformazione testuale, prende di mira, deformandolo, un ipotesto specifico, mentre il pastiche agisce per imitazione stilistica, e quindi attraverso la mediazione di un modello in particolare, il pastiche satirico ha come bersaglio una maniera [...] che viene ridicolizzata attraverso esagerazioni e gonfiature stilistiche»¹¹⁵. Alle formulazioni di Genette sono legate le parole del critico statunitense Fredric Jameson che aggiunge: «Il pastiche, come la parodia, è l’imitazione di uno stile particolare o unico, una maschera stilistica»¹¹⁶. Sia che si consideri il termine parodia o pastiche satirico la trasformazione testuale o l’imitazione stilistica comporta l’inserimento di un’imitazione audio per esplicitare il riferimento. Riprendendo la trilogia della pallottola spuntata di David Zucker, parodia dissacrante dei maggiori successi di Hollywood, l’uso dell’imitazione audio è evidente nella scena dove viene demistificata la celebre sequenza culto del vaso in terracotta nel film del 1990 *Ghost* del fratello di David Jerry Zucker. La celebre colonna sonora di Maurice Jarre accompagna l’intera citazione con funzionalità parodistica. Un ulteriore esempio, questa volta con funzione di omaggio, è presente nel film di Quentin Tarantino *Kill Bill Vol. 2* del 2004 dove le copie ai film del genere western all’italiana sono accompagnate da musiche tratte dalla colonna sonora del maestro Ennio Morricone. La scena dove La Sposa interpretata da Uma Thurman evade da una tomba seppellita sotto terra è accompagnata, ad esempio, dalla colonna sonora di *Per un pugno di dollari*.

¹¹⁵ Giovanni Guagnellini e Valentina Re, op. cit., p. 32

¹¹⁶ Cfr. Giovanni Guagnellini e Valentina Re, op. cit., p. 33

3.2 L'imitazione video

L'altra tipologia dell'imitazione è quella video. L'imitazione video è tipica dell'arte cinematografica, dove vengono imitate le stesse immagini presenti in un'opera differente. A differenza dell'imitazione audio, quella video è presente in tutte le forme dell'imitazione. Vengono usate sia per citare un altro autore con funzione sia di parodia che di omaggio, sia per compiere un falso. Anche qualora l'imitazione non venga esplicitata si può far ricorso alla tipologia video, sia che ci trovassimo nella forma della copia o del simulacro. Un esempio di imitazione video in forma di copia ci è fornito dal film sperimentale francese del 1926 *Rien quel les heures* del brasiliano Alberto Cavalcanti. Qui è presente una suggestiva sequenza onirica dove sono proiettati sullo schermo in un'unica inquadratura decine di occhi. Il surrealista Salvador Dalí copiò la sequenza per Alfred Hitchcock nel film *Io ti salverò* del 1945. Nel film di Hitchcock Dalí rielabora la sequenza di Cavalcanti ma senza esplicitarla.

3.3 Le durate dell'imitazione

L'imitazione in qualunque forma e tipologia si differenzia per la sua durata. L'arco di tempo dell'imitazione può durare per un'inquadratura, una sequenza o per la durata dell'intero film. Quest'ultimo caso è comunemente definito come *remake*.

3.3.1 Una inquadratura

Nel cinema per inquadratura ci si riferisce all'organizzazione, tramite la macchina da presa, dello spazio e degli oggetti all'interno del campo filmato.

Nel film del 1986 *Velluto blu* di David Lynch c'è un richiamo diretto con il film *Un cane andaluso* del 1929 di Luis Buñuel. Nel film di Lynch si assiste

alla scoperta di un orecchio mozzato ricoperto di formiche, esattamente come delle formiche ricoprono la mano del protagonista di Buñuel. Nel film del '29 con montaggio innovativo ci viene poi mostrata una mano mozzata punzecchiata con un bastone da un ragazzo, passando prima da un'inquadratura di un'ascella femminile. Fondendo macabro ed erotico come farà poi Lynch.

Una scena di sesso del film *Una donna sposata* del 1964 di Jean-Luc Godard è ripresa in maniera ossessiva da Paul Schrader nel film del 1980 *American Gigolo*. Chiunque abbia visto questi due film può notare come le inquadrature siano perfettamente identiche, come se fossero fotografie. Le stesse inquadrature con le stesse parti del corpo e le stesse angolazioni. Schrader scompone le parti del corpo esattamente come fa Godard.

Nel film *Pentimento* del 1984 del regista georgiano Tengiz Abuladze vengono mostrati dei corpi sotterrati con inquadrature che ricordano il film sovietico *Arsenale* del 1929 di Aleksandr Dovžhenko. Qui probabilmente è presente la volontà del regista georgiano di riprendere il film del '29. Un film sconosciuto a molti ma parte della cultura cinematografica sovietica.

3.3.2 Una sequenza

L'insieme delle inquadrature che esauriscono un evento narrativo è definito sequenza. Ne *La folla* del 1928 King Vidor, per rappresentare il luogo di lavoro del protagonista, ideò un particolare tipo di sequenza: un movimento di gru mostra le decine di scrivanie identiche fino ad isolare il protagonista immerso nella vastità ridondante dell'ufficio dove lavora. Billy Wilder ne *L'appartamento* del 1960 ci offre una rielaborazione del film di Vidor mostrando un ufficio con scrivanie identiche che si perdono verso l'illusione di infinito, usando una dissolvenza per mostrarci l'isolamento del protagonista. La stessa sequenza è ripresa anche ne *Il*

processo di Orson Wells del 1962. Qui l'illusione prospettica di infinito fu accentuata usando sullo sfondo bambole e scrivanie in miniatura.

L'attrice di Hong Kong Maggie Cheung interpreta l'attrice cinese Ruan Lingyu nel film *Center Stage* del 1992. Il regista Stanley Kwan le ha fatto ripetere per il suo film un'intera sequenza che la celebre attrice del cinema muto cinese aveva recitato nel film *La dea* di Yonggang Wu del 1934. Ponendo attenzione nell'imitare esattamente, fin nel più piccolo particolare, ogni singolo movimento del corpo dell'interpretazione dell'attrice sessant'anni prima.

Le pericolose e nevrotiche avventure di una coppia di rapinatori del film *La sanguinaria* del 1950 di Joseph H. Lewis sono riprese nel film *Gangster Story* del 1967 di Arthur Penn dove anche qui sono raccontate le avventure nevrotiche di una coppia di rapinatori, i famosi Bonnie and Clyde. In particolare sono riprese le sequenze dei protagonisti mentre sono alla guida prima e dopo un colpo andato a segno.

Nel film *Non uccidere* del regista polacco Krzysztof Kieslowski del 1988 un ragazzo con problemi psichici sta per uccidere il proprio taxista che poco prima di morire si ferma per far attraversare la strada a dei passanti. La stessa inquadratura, preannunciatrice di morte, sulle persone che attraversando la strada guardano verso il guidatore è una reminiscenza di *Psycho* di Hitchcock, quando Marion, interpretata da Janet Leigh, si ferma per far attraversare la strada.

Nel film *L'odio* di Mathieu Kassovitz del 1995 Vincent Cassel interpreta Vinz, un teppistello pieno d'odio. Una sequenza del film è una reinterpretazione della celebre scena di Robert De Niro di fronte allo specchio in *Taxi Driver*.

La sequenza della lunga camminata in *Gerry* del 2002 di Gus Van Sant, oltre ad essere ispirata ai videogame come afferma lo stesso regista:

Nei videogiochi succede quel che abbiamo fatto in “Gerry”. Per andare da un punto A a un punto B devi necessariamente arrivarci. Non si può fare un salto di montaggio. Nel cinema, si fa un taglio e si cambia il luogo. Lì invece devi camminare. Come nella realtà. È per questo che ho iniziato a pensare al cinema in questi termini.¹¹⁷

È anche ispirato al film ungherese *Satantago* di Bèla Tarr del 1994. Dove viene mostrato il camminare dei personaggi attraverso lo spazio in silenzio con il sottofondo del rumore del vento.

3.4 Il remake

Il regista tedesco Fassbinder trasformò un classico film romantico americano del 1955 di Douglas Sirk *Secondo amore* nel film *La paura mangia l'anima* del 1974. Il classico americano narra la storia di una donna che viene emarginata perché innamorata di un uomo di un differente ceto sociale. Nel remake di Fassbinder la donna è emarginata perché sposata con un uomo di colore. Eliminando la fascinazione americana. Come disse Mark Cousins l'ideale per Fassbinder è fare film belli come quelli americani ma mettendo contenuti di altri luoghi. La stessa trasformazione avviene anche nel suo altro film del 1972 *Le lacrime amare di Petra von Kant* che trasforma la storia del classico americano *Eva contro Eva* di Joseph L. Mankiewicz del 1950. Rubandone la storia è spingendola oltre; insudiciandola.

«Quando si rifà un film di anni prima, il nuovo testo getta una nuova luce anche su quello precedente, a patto di considerare *remake* solo i film che aggiornano, interamente o parzialmente, un film del passato, e non,

¹¹⁷ Intervista tratta da *The Story of Film: An Odyssey* di Marc Cousins, Regno Unito 2011

scorrettamente, le trasposizioni multiple di un'opera letteraria, musicale o operistica»¹¹⁸.

Gianni Canova in *Cinema mutante e sovversivo* suddivide il remake in diverse categorie:

Cult-remake. È il rifacimento del film culto, di cui rispetta in genere in maniera rigorosa fabula, intreccio e *dècor*, pur non disdegnando aggiustamenti e ritocchi sia sul piano dell'ambientazione che su quello della concatenazione narrativa. Avviene un po' come nella messinscena di un classico teatrale: si può toccare tutto ma non il testo (non a caso molti cult-remake hanno un'origine letteraria)

Remake del personaggio. Si tratta della riproposizione del "superuomo di massa", del mito, degli elementi di serialità che connotano le sue avventure, e costituisce una delle pratiche più applicate nella strategia produttiva del remake.

Remake-restauro. In bilico tra rigore metodologico e saggio critico sul testo riesumato, questa tipologia di remake opera sugli scarti, riduce, ricicla, reintegra, ricompone. Il suo esempio più paradossale: *Sulle orme della pantera rosa* (*Trail of the Pink Panther*, 1982) di Blake Edwards che, lavorando su spezzoni avanzati dai film precedenti e a suo tempo scartati, fa rivivere in un'esile trama il fantasma di Peter Sellers e dell'ispettore Clouseau in un capolavoro di *collage* e di *ars combinatoria*.

Trans-remake. Si tratta di quei rifacimenti che fanno rivivere un determinato *plot* in un *dècor* diverso, magari tagliando trasversalmente il sistema dei generi e trasformando un *horror* in un film di fantascienza o riscrivendo un film *western* in un contesto metropolitano.

¹¹⁸ Roy Menarini, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, op. cit., p. 26

Remake-seriale. Questo genere di remake, meglio conosciuti come sequel, si basano sull'esistenza di una fabula-contenitore che può essere riempita di effetti a catena, ripetibili e sostituibili all'infinito. Per Canova la proliferazione dei numeri 2 e 3 costituisce forse la pratica più diffusa e frequente nelle attuali strategie produttive del remake. Si va dal *remake evenemenziiale*, in cui viene serializzata la suggestione dell'evento-chiave del film eponimo (*Lo squalo*) al *remake situazionale* in cui gli elementi di novità (la nuova avventura) si inseriscono all'interno della fedeltà all'originale (*Star Trek*)

Auto-remake. È il remake che ciascuno di noi può fare da solo, semplicemente rivedendo lo stesso film in condizioni diverse, in un altro tempo e in un altro luogo. I nostri stessi meccanismi di fruizione sono continui e involontari remake, confronti con il già visto ed escursioni sul già noto.

Concludendo il suo elaborato, il critico afferma che il ri-vedere dello spettatore non sembra molto dissimile dal già citato ri-scrivere del Pierre Menard dello scrittore argentino Borges. Infatti, il ri-vedere consente di reinventare il testo e di moltiplicarlo all'infinito in un gioco avvincente in cui il consumo diviene irripetibile rifacimento soggettivo.¹¹⁹

Alle categorie di Canova Borsatti aggiunge:

il remake di servizio o di aggiornamento. Per introdurre nuove tecnologie o per aggiornare i costumi

Il remake d'autore. Tratto saliente della postmodernità statunitense degli anni Ottanta e Novanta, con registi considerati autori alle prese con il recupero di film del passato, spesso di genere, quasi a suggellarne il carattere di classicità.

¹¹⁹ Cristina Borsatti, *Il Remake. Il cinema degli ultracorpi*, revolverer, 2003, pp. 63-64

Il cult remake o remake di film di culto. Caratterizzato dalla ripetizione sostanziale delle sequenze e degli episodi più importanti del modello

Il remake restauro. Sempre più diffuso, il cinema-restauro si avvale degli stessi ingredienti di cui si nutre il remake. Restauri, riedizioni, colorazioni, rimasterizzazioni.¹²⁰

Rispetto a Canova e Borsatti Ballero aggiunge:

Remake-omaggio e remake d'autore. «Ma se nel precedente esempio di *cult-remake* il testo originale resta quasi inviolato, nell'*omaggio* e nel *remake d'autore* le cose possono cambiare, perché l'autorialità del regista emerge, spesso con inconsapevole forza, per distanziarsi dal modello. Quando la partita si gioca tra due grandi autori, la fedeltà, il rispetto e la restituzione del testo originale passano in secondo piano.»¹²¹

Autoremake. «La rielaborazione di un soggetto già sfruttato in precedenza gli consente di mettere alla prova il proprio linguaggio espressivo su un piano che gli è familiare e di migliorarlo con gli strumenti offerti dalla contemporanea sintassi cinematografica.»¹²²

Remake-parodia. «La parodia si muove all'interno delle strategie ripetitive esattamente come il remake: a un livello generale recupera anch'essa testi letterali o autoriali allo scopo di sviluppare la propria vocazione popolare, mentre a un livello più specifico, interno al mezzo cinematografico, compie una selezione, individuando le trasformazioni in atto nel sistema artistico ufficiale e i cambiamenti di gusto»¹²³

Remake nascosto. «Si realizza nell'imitazione non dichiarata del modello, quasi al limite del plagio e della mistificazione. Era una pratica

¹²⁰ Ivi, p. 97

¹²¹ Federica Ballero, op.cit., p. 124-125

¹²² Ivi, p. 128

¹²³ Ivi, p. 138

particolarmente in uso nel nostro paese, iniziata intorno agli anni Settanta, con le parodie di Lucio Fulci e della coppia Franchi-Ingrassia, e consolidatasi nell'imitazione del cinema d'azione americano, dilatando al massimo gli effetti innescati dai prototipi.»¹²⁴

Versioni multiple. «La questione, agli inizi degli anni Venti, fu affrontata attraverso il ricorso a un multiplo speciale costituito da una traduzione del film realizzata sullo stesso set in diverse lingue e con diversi cast»¹²⁵

Da questa categorizzazione ci si distanzierà da quelle dell'auto-remake e delle versioni. Soffermandoci ancora sull'idea che un'imitazione deve essere un atto bilaterale il rifacimento di un proprio film non è un remake ma una nuova versione della propria opera. Ne consegue che ogni nuova versione non è un atto imitativo. Come dice Augusto Sainati «il *Final Cut* non è un remake ma una variante»¹²⁶. Che si parli di un film di culto o di un qualsiasi film di genere si parlerà di remake ogni volta che ci sia un'imitazione, in qualunque sua forma, e che duri per tutto il film. Le varie edizioni delle diverse lingue, anche qualora fossimo nel raro caso di edizione non solo ridoppiate ma anche rigirate, non sono forme di imitazione ma ripeto: sono versioni differenti. Nella storia dell'arte spesso ci ritroviamo di fronte a più versioni della stessa opera ed il cinema non fa eccezione. «Deve essere opinione diffusa tra gli autori questa di essere i più indicati a rifarsi, almeno è molto diffusa nel cinema a giudicare dalla frequenza con cui tanti autori fanno remake di propri film. Tra i primissimi [...] Griffith [...] *La battaglia dei sessi* è del 1913 e l'autore lo rigira nel 1928»¹²⁷. Dunque rifare un proprio film è un atto unilaterale di riproduzione tipica dell'arte che non si configura nell'atto imitativo.

¹²⁴ Ivi, p. 151

¹²⁵ Ivi, p. 152

¹²⁶ Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006, pp. 171-172

¹²⁷ Pietro Piemontese, *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, Castelvechi, 2000, p. 63

La parola remake «appare per la prima volta intorno agli anni Quaranta, garantendo alla pratica una certa ufficialità. È però nei successivi anni Cinquanta e Sessanta che si assiste ad una grossa proliferazione del fenomeno, come risposta ai grandi successi finanziari degli anni Venti e Trenta.»¹²⁸ Fin dai primi anni i rifacimenti «sono la norma del cinema. Moltiplicate, le storie si diluiscono o si ramificano, si popolano di citazioni; gli ingredienti si amalgamano, i prestiti vengono camuffati e diventa difficile individuarli»¹²⁹ Un'altra pratica usata sovente è quella di usare pezzi di film in altri film. Il regista Antonio Margheriti in un'intervista ha dichiarato: «sa che hanno usato pezzi miei in 200 film? Ogni tanto vedo sequenze mie inserite in altri film»¹³⁰ Questa rappresenta una «prassi tipica [...] per esempio, in *Roma contro Roma* (G. Viri, 1963), le legioni che vediamo schierarsi, marciare e combattere sono infatti *stock-shots* di *Constantino il grande* (L. De Felice, 1960)»¹³¹ Anche il finale di *Blade runner* della versione del 1982 contiene scarti di riprese per *Shining* di Stanley Kubrick. Sono scarti di riprese quindi non presenti nel testo originario di Kubrick ma tuttavia un'opera del maestro è usata da Ridley Scott.¹³² Le motivazioni per un artista di compiere questo tipo di operazione sono le più diverse. «Dal regista animato da intensi competitivi [...] a quello che vede nel remake l'occasione per liberare energie inesprese [...] le motivazioni del remake oscillano tra chi lo intende come un trampolino di lancio e chi come una tappa artistica prestigiosa»¹³³. «Le nuove versioni ripetono essenzialmente la storia, ma variano l'epoca e, spesso, il presupposto tecnologico, modernizzando i personaggi»¹³⁴. Così accade come afferma Piemontese che «il pubblico ringrazia riconoscente, la critica

¹²⁸ Cristina Borsatti, *Il Remake. Il cinema degli ultracorpi*, revolverer, 2003, p. 5

¹²⁹ Pietro Piemontese, op. cit., p. 10

¹³⁰ Pietro Piemontese, op. cit., p. 148

¹³¹ Ibidem.

¹³² Cfr. Roy Menarini, op. cit., pp. 28-29

¹³³ Pietro Piemontese, op. cit., p. 12

¹³⁴ Ivi, p. 11

aggrotta la fronte. Il primo è affamato di ripetizione e con il remake si gode un sogno, la seconda è ansiosa di unicità e ogni remake le ispira una vendetta.»¹³⁵ In *Questa storia non è finita* Antonio Costa sottolinea «un particolare aspetto: la gratificazione immediata offerta dal già visto. Per il critico lo spettatore prova piacere nel ritrovare quello che già conosce, posto però in una luce diversa.»¹³⁶

Ci sono poi film che portano un enorme cambiamento nelle intenzioni dei registi futuri «dopo Psycho, è stata la volta di uomini con coltelli che sorprendono donne nude sotto la doccia. Ora il segno del terrore è la soggettiva dell'assassino, irrinunciabile. I polizieschi non possono fare a meno degli inseguimenti di auto per le strade di San Francisco, delle porte aperte con la carta magnetica, delle auto aperte con il fil di ferro e messe in moto intrecciando i fili, delle distruzioni a catena delle auto della polizia, delle rapine a banche e supermercati, [...] disinnescano la bomba, sempre munita di display, all'ultimo secondo: i fili sono rigorosamente colorati per facilitare la scelta, chissà se sono dello stesso colore quelli che tagliano ogni volta?»¹³⁷ Un mercato prolifico di ripetizione che basa la propria industria sui remake è senza dubbio Hollywood. «Dagli Stati Uniti proviene la quasi totalità dei rifacimenti e un fenomeno corrispondente non è riscontrabile, in proporzioni significative, presso nessun'altra cinematografia. Si rifanno film provenienti da altri paesi ma al contempo si saccheggia a piene mani anche all'interno della propria produzione, senza il timore, così europeo, di rimettere in cantiere un proprio capolavoro.»¹³⁸ La differente visione di nostalgia e sacralità porta «il cinema europeo o italiano, invece, a non rimettere in cantiere i propri capolavori.»¹³⁹ Questa differenza è sottolineata da Roberto Nepoti per il quale «la ragione dell'assoluta

¹³⁵ Ivi, p. 6

¹³⁶ Cristina Borsatti, op. cit., p. 60

¹³⁷ Pietro Piemontese, op. cit., pp.144-145

¹³⁸ Cristina Borsatti op. cit., p. 10

¹³⁹ Pietro Piemontese, op. cit., p. 88

leadership americana nella produzione di rifacimenti cinematografici è facilmente intuibile. Per fare remake occorrono una grossa industria e un grande mercato.»¹⁴⁰

Per il critico Tino Ranieri «i remake si fanno più frequenti al momento di ogni ricambio nella tecnica del cinematografo: lo schermo gigante invoglia ora a riprendere in nuove proporzioni i vecchi soggetti, come già il propagarsi dei brevetti coloristici aveva favorito la ripetizione dei maggiori successi in bianco nero, e come già dopo il Trenta le possibilità del parlato avevano indotto la produzione a rifare molte popolari sceneggiature del decennio muto precedente.»¹⁴¹ Così oggi, mentre scrivo, al cinema ritroviamo tutti i classici Disney come *Maleficent*, *Cenerentola*, *Il libro della giungla* ecc. riproposti in versione *live action* perché le tecnologie attuali rendono possibile ciò che prima si poteva solo disegnare.

«Anche se bisognerebbe distinguere tra film rifatti veri e quelli solo truccati. Cominciando da questi troviamo i remake-up, restauri, riedizioni, colorazioni e i remake che hanno comportato solo aggiornamento tecnico per introduzione di nuove tecnologie o aggiornamento di costumi; e quindi, remake di servizio, da muto a sonoro, da b/n a colori, a grande schermo, a effetti speciali, a cadute in censura.»¹⁴² Qualora ci trovassimo di fronte ad un restauro siamo al di là dei concetti di transtestualità. Un restauro si applica per portare un'opera al suo splendore, come negli affreschi anche la celluloida deperisce, richiedendo un intervento.

Gianni Canova afferma che «il remake non gode né di particolare fortuna critica, né di particolare dignità estetica: spesso viene condannato a priori nella pratica critica e corrente e considerato, nella migliore delle ipotesi, come un sintomo della crisi creativa del cinema contemporaneo e, nella

¹⁴⁰ Roberto Nepoti (a cura di), *Remake: ovvero rifacimento parziale o totale di un film*, Cesena, 1982, p. 11

¹⁴¹ Cristina Borsatti, op. cit., p. 56

¹⁴² Pietro Piemontese, op. cit., p. 297

peggiore come uno stanco procedimento mimetico nei confronti di matrici o originali che appartengono a un altro tempo e a un altro cinema (i quali sono, in qualche modo, considerati come perduti).»¹⁴³ Inoltre nel considerare un film remake il pubblico e la critica prediligono l'impianto narrativo. «Se un film si colloca nell'intertestualità rifacendosi a un modello precedente sul piano del racconto parliamo di remake anche se il piano visuale è lontanissimo del modello di riferimento o dalla cosiddetta matrice. Mentre un film che riproduca l'impianto visuale di un modello precedente raccontando però un'altra storia non viene in genere considerato un remake»¹⁴⁴. Canova si pone un interrogativo. «Perché *Lolita* di Adrian Lyne viene definito da tutti coloro che ne hanno scritto [...] un remake del film di Kubrick, anche se Lyne diceva di essersi voluto riallacciare direttamente a Nabokov, che peraltro aveva collaborato alla sceneggiatura del film di Kubrick?»¹⁴⁵ E allo stesso modo Nicola Dusi si chiede «come dobbiamo considerare *Lolita* di Adrian Lyne? Come la trasposizione cinematografica del romanzo di Nabokov, o come il remake del film di Kubrick?»¹⁴⁶. A questi interrogativi si può aggiungere il caso del remake di *Shining* di Steven King. Lo scrittore americano quando vide il film di Kubrick ne fu molto critico. Non apprezzò i troppi cambiamenti adoperati alla sua opera letteraria. Così nel 1997 in collaborazione con Mick Garris produsse una miniserie televisiva di tre puntate da novanta minuti ciascuna rimanendo fedele al suo modello originale. Qui è evidente che non ci sia un processo imitativo, anzi siamo nel caso opposto di completo distacco dall'opera di Kubrick. King fa un remake? Se per remake si intende un atto imitativo, ovviamente no. Steven King trasforma la sua opera letteraria in un'opera cinematografica senza compiere nessuna

¹⁴³ Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), op. cit., p. 162

¹⁴⁴ Ivi, pp. 162-163

¹⁴⁵ Ivi, pp. 164-165

¹⁴⁶ Nicola Dusi e Lucio Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, 2006, p. 367

operazione imitativa. Compie questa fatica perché non considerava il lavoro di Kubrick il giusto adattamento del suo libro.

«Le *materie* dell'espressione cinematografica non consentono di riprodurre tutte le proprietà espressive del testo matrice, anche qualora il nuovo testo riproduca, attraverso procedimenti uguali di ripresa e di montaggio, immagine per immagine, le stesse immagini del testo filmico originale.»¹⁴⁷

Cosetta G. Saba parlando di *remade* individua una precisa linea d'azione:

- il remake mantiene alcuni elementi fissi della matrice, come le sequenze che fungono da incipit ed excipit. La conservazione di questi due momenti narrativi permette di gestire i cambiamenti apportati all'interno del testo, introducendo all'inizio, e sciogliendo alla fine, il sistema delle variazioni;
- la riattualizzazione audiovisiva del testo *remade* avviene operando sulle funzioni cardine della narrazione, mentre quelle che fungono da tessuti connettivi possono presentare o un certo equilibrio tra variazione e rispetto dell'originale, oppure una netta ed esplicita trasformazione;
- il remake trova il proprio campo d'azione nelle catalisi, ovvero nei momenti che internamente al testo matrice permettevano di accelerare, ritardare, anticipare o sviare il discorso. Le catalisi all'interno di un testo *remade* “marcano per differenza le pratiche di trasposizione dell'ipotesto all'ipertesto”; lavorando su di esse la riscrittura produce un testo diversamente marcato rispetto all'originale, perché il loro ruolo e la loro funzione non sono semplicemente quello di dare ordine ai nuclei della narrazione,

¹⁴⁷ Cosetta G. Saba, *Cinema, differenza, ripetizione, remake* in Anna Antonini (a cura di), *Il film e i suoi multipli. Atti del IX Convegno internazionale di Studi sul Cinema*, Università di Udine, Forum, Udine 2003, p. 47

quanto piuttosto di “incardinare anche la consequenzialità logica”.»¹⁴⁸

«In senso restrittivo [...] si dovrebbe intendere per remake la riproduzione esplicita, dichiarata (spesso, nelle edizioni originali, attraverso l'identità del titolo) e il più possibile fedele al prototipo. Sappiamo, invece, che le versioni successive tendono a differenziarsi dal modello, almeno per alcuni aspetti.»¹⁴⁹

«Nella primavera del 1998, *Internet Weekly* ha dedicato un servizio di due pagine a colori all'aspirante regista digitale Kenin Rubio: il suo film *Troops* (1998) – della durata di dieci minuti e dal costo di 1200 dollari – aveva attratto l'interesse dell'industria di Hollywood. *Troops* scimmiotta *Star Wars* offrendo una parodia poliziesca delle truppe dell'impero»¹⁵⁰ «D'altro canto, è possibile pensare a strategie intertestuali operate *dal basso*, effetti non programmati della ricezione, in cui i fruitori rivendicano e praticano un consumo attivo e produttivo, al punto da diventare essi stessi *autori* di nuovi contenuti che si vanno a insinuare, in maniera non prevista, nella rete intertestuale predisposta dall'istanza produttiva.»¹⁵¹ In casi come questi il rifacimento ha una natura amatoriale delineata sempre «come *strategia intertestuale, interpretativa e trasformativa*, che costruisce e mantiene dei legami evidenti con un testo di partenza in modo dichiarato»¹⁵². Per questo studio il rifacimento amatoriale, dunque, non costituisce nessuna differenza dai rifacimenti dei maestri. È sempre un atto imitativo.

¹⁴⁸ Federica Ballero, op. cit., p. 69-70

¹⁴⁹ Roberto Nepoti (a cura di), op. cit., p. 10

¹⁵⁰ Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2014, p. 132

¹⁵¹ Giovanni Guagnellini e Valentina Re, op. cit., p. 60

¹⁵² Nicola Dusi e Lucio Spaziantè (a cura di), op. cit., p. 98

4. I gradi dell'imitazione

Marshall McLuhan nel suo *Gli strumenti del comunicare* parla di media caldi e freddi:

C'è un principio base che distingue un medium «caldo» come la radio o il cinema, da un medium «freddo» come il telefono o la tv. È caldo il medium che estende un unico senso fino a un'«alta definizione»: fino allo stato, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. Dal punto di vista visivo, una fotografia è un fattore di «alta definizione», mentre un cartoon comporta una «bassa definizione», in quanto contiene una quantità limitata di informazioni visive. Il telefono è un medium freddo, o a bassa definizione, perché attraverso l'orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, ovviamente, di ogni espressione orale rientrare nel discorso in genere perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell'ascoltatore. Viceversa i media caldi non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i media freddi implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico.¹⁵³

Per McLuhan il cinema è un medium caldo perché contiene un'enorme quantità di informazioni visive lasciando al pubblico pochissimo spazio di

¹⁵³ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiatore, Milano 1997, p. 42

partecipazione. Anche nel campo della transtestualità cinematografica si possono inserire i concetti di caldo e freddo. Un film con un enorme quantità di imitazioni che non lasciano allo spettatore spazio di interpretazione si può definire di imitazione calda. Un film, invece, con una bassa intensità imitazioni che comportano interpretazioni riguardo alla fonte si può definire di imitazione fredda. Quindi quando le imitazioni sono perfettamente chiare e riconoscibili a chiunque le definiremo calde. Se le imitazioni prevedono un'interpretazione per la scarsa riconoscibilità o se riconosciute solo da pochi esperti le definiremo fredde. Premesso che nella storia del cinema non esistono imitazioni perfettamente calde o perfettamente fredde. Un film può avere sia imitazioni calda sia fredde o una combinazione delle due.

4.1 Imitazione calda

Un classico esempio su un'imitazione chiara e perfettamente riconoscibile ci è fornito da film del 1998 di Gus Van Sant *Psycho*. Il filosofo sloveno Slavoj Žižek considera *Psycho* di Gas van Sant «più un capolavoro fallito che non un semplice fallimento»¹⁵⁴ Il fallimento di van Sant secondo il filosofo sloveno non si configura nel fatto di aver girato il suo film identico fotogramma dopo fotogramma a quello del maestro ma crede «che il problema stia invece nel fatto che il film non abbia insistito abbastanza in questa direzione. Idealmente, il film avrebbe dovuto raggiungere l'effetto spaesante di un doppio: girando in modo formale lo stesso film, la differenza che lo separa dall'originale sarebbe diventata ancora più evidente; tutto sarebbe rimasto uguale, stesse riprese, stessi angoli, stessi

¹⁵⁴ Slavoj Žižek, *Hitchcock: è possibile girare il remake di un film?*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2011, p. 32

dialoghi, eppure, proprio in base a questa uguaglianza, avremmo capito tutti di essere di fronte a un film totalmente diverso»¹⁵⁵

Un'analisi della celebre scena della doccia può aiutare a cogliere le differenze tra il film di Hitchcock e Van Sant. Entrambe le attrici si stanno insaponando sotto la doccia, Anne Heche cerca di imitare alla perfezione anche i gesti come faceva Maggie Cheung quando interpretava l'attrice cinese Ruan Lingyu nel film *Center Stage* del 1992. Anne Heche non sta interpretando Marion ma Janet Leigh che interpreta Marion. Ma improvvisamente Heche si volta e ci mostra la schiena. Nel film di Hitchcock questo non accade, Janet Leigh rimane sempre di profilo. Poi si passa con uno stacco al dettaglio del soffione della doccia. Il primo, degli anni sessanta, è rotondo, quello del '98 è più moderno e squadrato di forma ottagonale. Un nuovo stacco ci riporta sulla protagonista sotto la doccia. Hitchcock con un nuovo stacco posiziona Marion sulla destra per mostrarci sulla sinistra la sagoma dell'assassino che si avvicina da dietro la tendina. Van Sant usa un zoom per isolare Marion e mostrarci la sagoma dell'assassino ma questa volta dietro ad una tendina più coprente, la sagoma è più sfuggente. La tenda viene spostata. Marion di Hitchcock è già da subito terrorizzata, nel film di Van Sant, invece, non appare sorpresa; come se già sapesse. Subito dopo Hitchcock fa uno stacco sulla bocca terrorizzata di Marion, Van Sant prima sull'assassino e poi dopo ci mostra l'urlo di Marion. Nella sequenza dell'efferato omicidio le varie inquadrature coltello, volto di Marion e di nuovo coltello si discostano leggermente. Nello *Psycho* del '98 ci sono anche delle inattese riprese di nuvole. La sequenza dell'omicidio in Van Sant è più lunga e mentre per un attimo nel primo film vediamo l'assassino uscire dal bagno, nel film più recente l'assassino continua a pugnare la donna anche quando Marion appoggia la sua mano morente contro le piastrelle della doccia. Solo

¹⁵⁵ Ivi, pp. 32-33

quando la donna si volta e cade lentamente sul suolo della vasca l'assassino di Van Sant lascerà la stanza. È un piccolo dettaglio ma molto significativo. L'assassino di Hitchcock scappa subito dopo l'omicidio. L'assassino di Van Sant si ferma, anche se per un attimo, a guardare la sua vittima; ciò rende l'assassino moderno più spietato del suo predecessore. L'assassino di Hitchcock non vede la mano di Marion strisciare, non la vede girarsi e guardare nel vuoto. L'assassino di Van Sant, invece, vede tutto questo. E forse Marion morente non sta guardando il vuoto, ma il suo omicida. Per questo, forse, Van Sant poi ci mostra le pupille della donna dilatarsi. Mentre Marion scivola lentamente appoggiata al muro nel film di Van Sant vediamo le piastrelle macchiarsi di sangue. In Hitchcock il sangue è assente. Prima di cadere trascinando con sé la tendina della doccia Hitchcock ci offre un'altra breve inquadratura del sifone della doccia. Infine quando Marion si accascia esanime Van Sant mostra il suo corpo nudo, perché, come per il sangue sulle piastrelle, negli anni '90 si poteva osare di più. Poi anche Van Sant ci mostra una lunga inquadratura del sifone della doccia, per poi mostrare il sangue che scompare nello scarico della vasca. L'inquadratura successiva è il dettaglio dell'occhio di Marion. Statica in Hitchcock, dinamica in Van Sant. Dove riprende il vortice dell'acqua che entra nello scarico. In un'analisi della forma *Psycho* di Van Sant è chiaramente un falso. Le due sequenze a prima vista appaiono perfettamente identiche ma in realtà sono molto differenti, tanto da modificare anche la psicologia dell'assassino. Timido in Hitchcock dove fugge subito dopo aver commesso l'omicidio. Più sadico e curioso in Van Sant dove per un attimo si intrattiene per guardare il corpo morente e nudo di Marion. «Van Sant sceglie di affidarsi all'autore dello script originale, Joseph Stefano, che interviene sui dialoghi per renderli più consoni ai tempi, meno costretti nelle gabbie del moralismo e del conservatorismo

anni Cinquanta.»¹⁵⁶ Intervenendo in moltissime parti rispetto all'originale, «Van Sant aggiunge alcuni elementi rispetto alla versione di Hitchcock: sottolinea con gemiti e urla provenienti dalle stanze adiacenti il tipo di motel i cui si trovano Marion e Sam; riprende inoltre un'idea di Stefano che era stata espunta dallo script, mostrando in dettaglio una mosca sul sandwich di Marion, anticipazione e allusione alla mosca del finale.»¹⁵⁷ Vince Vaughn che interpreta Norman Bates ha detto riguardo al film:

Anche se sono un grande fan di Psycho, ho pensato che il fatto che un'operazione come questa non sia mai stata fatta prima non significa che non sia possibile fare un tentativo. Ero pronto a farlo. Credo che la funzione dell'arte sia quella di essere oggetto di interpretazioni ed elaborazioni successive. Nel campo musicale succede costantemente; ogni volta che un cantante incide, con uno stile diverso, una nuova versione di una canzone di molti anni prima, suscita emozioni diverse. Come si possono paragonare le versioni di Ray Charles e di Hank Williams di Unchained My Heart? ¹⁵⁸

Gas Van Sant chiarisce le sue intenzioni in un'intervista rilasciata a Mark Cousins per il film documentario *The story of film: an Odyssey*:

L'intenzione del film era vedere cosa sarebbe successo se avessi provato a fare letteralmente la stessa cosa. Quello che è successo e che mi ha insegnato molto è che è vero che le angolazioni delle inquadrature sono le stesse, che la recitazione è simile, ma le intenzioni e lo spirito del regista sono sostanzialmente diverse. Il mio "Psycho" si era liberato di molte delle cose importanti che erano nell'originale, quelle tensioni sotterranee, oscure. Nel mio film è come se le tensioni sotterranee non ci

¹⁵⁶ Federica Ballero, *L'estetica cinematografica del remake. Il declino della creatività*, Aracne, Roma 2007, p. 245

¹⁵⁷ Ivi, p. 246

¹⁵⁸ Ivi, p. 250

fossero. E ci sono altre cose che non assomigliano allo "Psycho" originale. Penso sia un esempio del fatto che non si possa realmente copiare qualcosa. Penso che dipenda proprio dal mio processo creativo e dal modo in cui mi confronto con i suoi film. In maniera strutturale. Come un linguaggio a sé stante. Penso che il linguaggio stesso sia il senso ultimo del film. Quello che ogni film è veramente. Possono avere argomenti simili ma alla fine il vero argomento è il linguaggio.

Con le parole di Canova «Van Sant rifà Hitchcock così come Andy Warhol rifà Marilyn o Mao, o come Duchamp, rifà la Gioconda aggiungendo al modello qualche personale modifica.»¹⁵⁹ Ma imitare perfettamente un modello è impossibile come dimostra «quell'imprescindibile personaggio di Borges che si chiamava Pierre Menard e che riscriveva parola per parola, virgola per virgola il *Don Chisciotte*, nella consapevolezza che la semplice operazione di riscrittura testuale fosse comunque qualcosa di nuovo in un contesto altro rispetto alla matrice che non veniva semplicemente riscritta ma, di fatto, rielaborata, risemantizzata, ricontestualizzata.»¹⁶⁰ Così Van Sant, come aggiunge Canova nel suo *L'alieno e il pipistrello*, «aggiunge il colore, reintegra alcuni frammenti di sceneggiatura tagliati nell'edizione originale, allunga i tempi e allarga alcune inquadrature»¹⁶¹ Ne segue che l'idea teorica di imitazione calda è impossibile, ci si può avvicinare senza poterla mai raggiungere.

¹⁵⁹ Ivi, p. 255

¹⁶⁰ Giulia Carluccio e Federica Villa (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006, p. 162

¹⁶¹ Gianni Canova, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000, p. 55

4.2 Imitazione fredda

Nel 1994 Tim Burton diresse *Ed Wood* film che narra le vicende di Edward D. Wood Jr. che fu definito dalla critica il peggior regista di tutti i tempi. Burton fin dalla sua scelta di girare il film in bianco e nero riprende i toni e le atmosfere del cinema degli anni '50. Ma il protagonista è il cinema di Edward Wood. Per tutto il film sono presenti citazioni diegetiche delle opere del regista bistrattato dalla critica. Quando si apre il film di Burton siamo di fronte alle rivelazioni di Jeffrey Jones che interpreta Jeron Criswell King alias *The Amazing Criswell* il famoso psichico dell'epoca dalle previsioni imprecise. Nel film *Plan 9 from Outer Space* di Wood del 1959, definito da alcuni critici come il peggior film della storia del cinema, è proprio l'attore che interpreta se stesso ad accogliere il pubblico con le sue solite bizzarre previsioni. Successivamente Burton ambienta i titoli di testa dentro ad un cimitero con i nomi del cast scolpiti sulle lapidi. Nel pieno stile di Edward D. Wood Jr.

Nel film di Burton le imitazioni sono di bassa intensità e portano lo spettatore ad interpretarle ricercandole nella fonte originaria. Questo film può essere usato come esempio per un'imitazione fredda. Come per quella calda anche in questo caso non è perfettamente fredda perché il film e la sua ambientazione suggeriscono allo spettatore dove poter rintracciare la fonte e quindi influenzandolo e intervenendo nel suo comportamento limitando le sue azioni. Ma raggiungere la perfetta imitazione fredda è impossibile. Ci si può avvicinare senza mai raggiungerla. Se volessimo definire le imitazioni di Burton avrebbero la forma di citazione perché chiaramente esplicitate ed accolte positivamente dal pubblico per il suo particolare utilizzo di dissacrazione del regista già fin troppo dissacrato. Sono per lo più visive e durano per una sequenza, anche se velatamente ricorrono per tutto il film. Infine, appunto, sono fredde. Il film si sofferma a narrare le travagliate vicende per la produzione e realizzazione di tre film.

Oltre al già citato *Plan 9 from Outer Space* del 1959 che narra le vicende horror fantascientifiche dove degli alieni capeggiati dal comandante Eros su ordine del loro sovrano attuano il *piano 9* che prevede, tramite l'utilizzo di onde elettromagnetiche, di riportare in vita i morti in zombie pseudo vampiri. Gli altri due film sono *Glen or Glenda* del 1953 che tratta di travestitismo e transessualità e *La sposa del mostro* del 1955 dove il dr. Eric Vornoff intende creare una nuova razza di mostri atomici. Assistito da un energumeno di nome Lobo e da una piovra che poi si rivolterà contro. Le vicende per produrre questi bizzarri film sono accompagnate dal desiderio di devozione che Wood ha verso Orson Welles, con cui avrà anche un breve incontro verso la fine del film. Insieme al suo rapporto con il divo degli anni '30 Bela Lugosi storico interprete di Dracula. L'attore di origini ungheresi, ormai anziano e schiavo della droga, accompagna il giovane Ed Wood nella realizzazione di questi tre film. L'ultimo girato dopo la sua morte usando delle vecchie riprese e una controfigura poco somigliante. Queste sono le singolari vicende di Edward D. Wood Jr. e questi sono i suoi curiosi film passati alla storia per essere tra i film più brutti della storia. Oggi questi film sono oggetto di culto per le stravaganti scenografie, l'incoerente logica narrativa e i dialoghi improponibili. In un certo senso gli infondono un fascino particolare a cui nemmeno Tim Burton ha potuto resistere. Regalandoci questo straordinario omaggio al peggior regista di sempre. Così sia il film di Tim Burton *Ed Wood* sia *Plan 9 from Outer Space* si concludono esattamente nello stesso modo con una scritta bianca su sfondo nero: THE END *Filmed in HOLLYWOOD, U.S.A.*

5. I motivi dell'imitazione

Theodor Adorno nel suo *Minima moralia* del 1951 afferma che «l'umano è nell'imitazione; un uomo diventa uomo solo imitando altri uomini». Questa affermazione dimostra come l'imitazione sia una parte fondamentale dell'essere umano. Un autore imita per esprimere la propria volontà di copiare, citare, parodiare o omaggiare un altro autore per stima o sfida. «Nel caso dell'omaggio a registi o film di culto, la fascinazione narrativa o stilistica [...] sarà garanzia di rispetto per la pellicola [...] sul versante opposto di questa tendenza si colloca il rifacimento che nasce sulla base di intenti competitivi: la sacralità del testo non intimorisce l'autore, ma anzi lo stimola a soluzioni ardite, con l'unico intento di soppiantare l'originale nella memoria dello spettatore»¹⁶². Altre volte invece si mostra la tendenza di farsi epigoni, seguaci o simulacri di autori precedenti. «Il caso di cineasti cinefili ammaliati da un cult-movie o da un'intera collezione di pellicole di uno stesso regista da recuperare con soggezione e devozione.»¹⁶³ L'epigono è sempre stato presente nella storia dell'arte è condizione necessaria per il suo sviluppo. Il cinema come qualsiasi altra forma d'arte risponde a questa necessità. Senza seguaci e imitatori un'opera non assume l'importanza che merita. Se qualcosa non viene imitato non merita di essere visto. Quando veniamo a conoscenza

¹⁶² Federica Ballero, *L'estetica cinematografica del remake. Il declino della creatività*, Aracne, Roma 2007, p. 156

¹⁶³ Cristina Borsatti, *Il remake. Il cinema degli ultracorpi*, Revolver, 2003, p. 12

di un'imitazione bisognerebbe ritornare alla fonte perché se è stata imitata vuol dire che è un'opera d'arte degna di essere vista e di essere conosciuta. Una testimonianza sul rapporto che può intercorrere fra due autori e che spinga un uomo ad imitare ci viene fornita dal direttore della fotografia e poi regista statunitense Haskell Wexler, che così parla a proposito del suo rapporto con il regista francese Godard:

Ho visto tutti i film di Godard. Quando vivevo a Hollywood l'ho anche ospitato a casa mia. Non penso mi abbia rivolto più di quattro parole in tutto... In America, America, dove vai? gran parte delle idee cinematografiche le ho rubate direttamente da Godard.

Un altro motivo dell'imitazione è la volontà di attrarre le masse su qualcosa che già conoscono e che hanno apprezzato. «I cineasti e i produttori mettono in atto nuove strategie di mercato, volte ad attirare quanto più pubblico possibile. [...] Il pubblico si appassiona a storie e personaggi, si compiace dei meccanismi di gratificazione offerti dal già visto»¹⁶⁴. Così l'industria cinematografica si ripete attraverso remake o adattamenti per ridurre al minimo il rischio di impresa che si potrebbe trovare in una nuova idea. Le cose nuove hanno sempre il rischio di non essere capite e apprezzate, quando questo succede vengono sfruttate il più possibile. Così l'industria cinematografica «deve riuscire a soddisfare le attese sia di chi ha visto e amato l'originale, quello spettatore di secondo livello pronto a giudicare con occhio critico ogni singola variazione, sia del neofita che ignora la matrice [...] non si può insistere troppo sulla risonanza del film precedente, altrimenti lo spettatore di primo livello, ignaro della storia, si sentirebbe escluso dal gioco delle parti»¹⁶⁵. Assodato questo meccanismo nuovi autori cercano di emergere con idee vecchie. «Un cineasta può sentirsi attratto da un disegno produttivo di una major speranzosa di poter

¹⁶⁴ Federica Ballero, op. cit., pp. 157-158

¹⁶⁵ Ivi, pp. 158-159

bissare il successo e gli incassi dell'originale.»¹⁶⁶ Questa è «una fascinazione che viene da lontano, che si manifesta nei secoli nel piacere del genere umano di raccontarsi la propria storia, il proprio passato, di tornarci e ritornarci ciclicamente, spesso ripetendo gli stessi errori. Nella natura stessa dell'uomo che, sin dai tempi delle società arcaiche e del mondo contadino, si affida alla ripetizione rituale di formule, scansioni temporali e preghiere, oggi alla normalizzazione e all'attaccamento ai rassicuranti gesti quotidiani, alla routine con le sue reiterazioni e i suoi ritmi regolari.»¹⁶⁷ Le motivazioni dell'imitazione cinematografica sono comuni ai motivi che hanno spinto altri artisti del passato quali pittori, scultori, architetti, musicisti, commedianti, ecc. ad imitare i loro contemporanei e predecessori per emularli o anche per prenderne le distanze. Come più volte sostenuto in questo studio il cinema si inquadra nel più ampio panorama artistico rispondendo alle stesse regole e considerazione anche e soprattutto quando si parla di transtestualità. Questo scritto ha cercato di dare uniformità al concetto di imitazione nel cinema usandolo come sinonimo del concetto di transtestualità. Inglobando sotto un'unica terminologia i concetti di citazione, copia, falso, simulacro, adattamento o remake. Sono state definite le forme che possono costituire l'imitazione attraverso le caratteristiche date dal rapporto tra autore e spettatore. In questa classificazione sono stati usati termini già usati in precedenza ai quali con rispetto e fatica si è cercato di dare, in parte, un nuovo significato. Successivamente si è parlato delle tipologie. Il cinema assume aspetti differenti derivati da altre arti. Se parlassimo di imitazione nella pittura si parlerebbe per la natura pittorica solo di imitazione visiva. Se parlassimo di imitazione nella musica, parleremmo solo di imitazione auditiva. Nel cinema dal 1928 con l'invenzione del sonoro esiste una sintesi di queste due realtà. Quindi è corretto dividerle e classificarle: audio e video. L'altra

¹⁶⁶ Cristina Borsatti, op. cit., pp. 12-13

¹⁶⁷ Ivi, p. 13

classificazione essenziale era basata sulla durata che può avere un'imitazione. Il cinema a differenza delle altre arti visive come la pittura o la scultura si sviluppa sia nello spazio che nel tempo. Questa sua caratteristica deriva dalle arti sceniche come il teatro o anche dalla letteratura da cui il cinema, come abbiamo visto nel primo capitolo, ha preso molto. Ma a differenza della letteratura che si sviluppa solo nel tempo senza occupare uno spazio, il cinema è una sintesi tra letteratura e pittura. In questa accezione si avvicina molto più al teatro. Per questo suo svilupparsi anche nel tempo era corretto analizzare le durate dell'imitazione cinematografica, sulla base dei canoni propri del cinema. Così un'imitazione può durare solo per un'inquadratura o, per più tempo, per una sequenza. Infine si presenta il caso in cui duri per un intero film, cioè un remake. L'altro caso su cui era bene soffermarsi erano i gradi dell'imitazione. Partendo dalla classificazione usata da Adorno per i media caldi e i media freddi si è predisposto un possibile adeguamento per l'imitazione cinematografica. Quando un'imitazione non prevede possibilità di partecipazione da parte dello spettatore come per i media caldi saturi di informazioni che non permettono un completamento da parte del pubblico si parlerà di imitazione calda. Viceversa quando un'imitazione è completamente interpretabile dal pubblico, quando non detta ma allude all'autore, probabilmente anche involontariamente, come i media freddi che richiedono di essere completati dal fruitore così l'imitazione sarà definita fredda. Infine si è parlato delle motivazioni che spingono un autore ad imitarne un altro. Come si è visto la stima o la rivalità tra artisti è sempre esistita nell'arte e questo è un altro presupposto che pone il cinema nel più ampio contesto artistico. Anche il fenomeno dell'epigonismo ovvero la tendenza di farsi epigono, seguace o passivo imitatore di altri è sempre esistita fin dai tempi antichi. Epigono era il nome del primo artista di età ellenista capostipite di questa tendenza.

Vissuto nella metà del terzo secolo avanti cristo la sua attività prevedeva l'imitazione dell'arte classica Ateniese. Essendo il cinema anche un'industria l'ultimo dei motivi, forse il meno nobile, deriva dal limitare il rischio di imprese. Ripete vecchi successi, fonte di incassi certi. Detto questo verrebbe da chiedersi cosa prova chi viene imitato. Si sente derubato o lusingato? Forse dipende anche dalla autorevolezza e dal prestigio dell'artista imitatore. Se si viene imitati da un artista più grande di noi può essere un riconoscimento per il nostro lavoro mentre se fosse un neofita grideremo al furto. Ma su questo argomento ci sarebbe molto da dire. Quindi è meglio non ad andare oltre, perché come disse Manzoni: «di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo».

Bibliografia

ALFREDO VENANZI, *Il testo teatrale nel cinema. La trasposizione cinematografica di Amleto*, Carabba, 2008

ANTONIO COSTA, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, UTET, Torino 1993

ARMANDO FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004

CHIARA BATTISTI, *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Ombre Corte, Verona 2008

COSETTA G. SABA, *Cinema, differenza, ripetizione, remake* in ANNA ANTONINI (a cura di), *Il film e suoi multipli. Atti del IX Convegno internazionale di Studi sul Cinema*, Università di Udine, Forum, Udine 2003, pp. 45-52

CRISTINA BORSATTI, *Il Remake: il cinema degli ultracorpi*, Revolver, 2003

FEDERICA BALLERO, *L'estetica cinematografica del remake. Il declino della creatività*, Aracne, Roma 2007

FEDERICO ZECCA (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Mimesis, Milano, Udine 2012

FEDERICO ZECCA, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine 2013

FEDERICO ZECCA, *La citazione e il meccanismo della transtestualità filmica*, pubblicato dalla rivista on-line dell'AISS Associazione Italiana Studi Semiotici, Palermo 2009

FRANCESCO CASETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Saggi Bompiani, Milano 2015

FRANCIS VANOYE e ANNE GOLIOT-LETÈ, *Introduzione all'analisi del film*, Lindau, Torino 2002

G. ELISA BUSSI E DELIA CHIARO (a cura di), *Letteratura e cinema: il remake*, CLUEB, 1999

G. ELISA BUSSI e LAURA SALMON KOVARSKI (a cura di), *Letteratura e Cinema: La trasposizione*, CLUEB, 1996

GÈRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997

GIACOMO MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma 2003

GIAN PIERO BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano 2004

GIANNI CANOVA, *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano 2000

GIANNI RONDOLINO, *Storia del cinema*, Utet, Torino 2006

GIORGIO TINAZZI, *La copia originale: cinema, critica, tecnica*, Marsilio, Venezia 1983

GIORGIO TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007

GIOVANNI GUAGNELINI e VALENTINA RE, *Visioni di altre visioni. Interstualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna 2007

GIULIA CARLUCCIO e FEDERICA VILLA (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino 2006

GUGLIELMO PESCATORE, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006

HENRY JENKINS, *Cultura convergente*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2014

IVELISE PERNIOLA (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002

JAY DAVID BOLTER e RICHARD GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2003

JOHN SHERMAN, *Arte e spettatore nel rinascimento italiano. <<Only connect...>>*, Jaca Book, Milano 2008

MARSHALL MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiatore, Milano 1997

MARSHALL MCLUHAN, *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1998

MAX HORKHEIMER e THEODOR W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2013

NICOLA DUSI e LUCIO SPAZIANTE (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, 2006

NICOLA DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003

PAOLO BERTETTO (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET, Novara 2012

PIETRO PIEMONTESE, *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, Castelvevchi 2000

RAFFAELE CHIARULLI, *Di scena a Hollywood. L'adattamento dal teatro nel cinema americano classico*, Vita e Pensiero, 2013

ROY MENARINI, *Il sosia ridicolo: lo spettatore e la parodia cinematografica* in ANNA ANTONINI (a cura di), *Il film e suoi multipli. Atti del IX Convegno internazionale di Studi sul Cinema*, Università di Udine, Forum, Udine 2003, pp. 481-484

ROY MENARINI, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Airplane, Bologna 2002

ROY, MENARINI *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2004

SLAVOJ ŽIŽEK, *Hitchcock: è possibile girare il remake di un film?*, Mimesis Edizioni, Milano – Udine 2011

UMBERTO ECO, *Tipologia della ripetizione* in FRANCESCO CASETTI (a cura di), *L'Immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, pp. 19-35

VINCENZO GIUSTINIANI al signor Teodoro Amideni in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII. Volume sesto*, Milano 1822, pp. 121-129

WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014

Filmografia

American Gigolò (American Gigolo) di Paul Schrader, Stati Uniti d'America
1980

Arsenale (Арсенал, Arsenal) di Aleksandr Petrovič Dovženko, Unione
Sovietica 1929

Center Stage (Ruan Lingyu) di Stanley Kwan, Hong Kong 1992

City on fire di Ringo Lam, Hong Kong 1987

Due o tre cose che so di lei (2 ou 3 choses que je sais d'elle) di Jean-Luc Godard,
Francia 1967

E.T. L'extra-terrestre (E.T. the Extra-Terrestrial) di Steven Spielberg, Stati
Uniti d'America 1982

Ed Wood di Tim Burton, Stati Uniti d'America 1994

Eva contro Eva (All About Eve) di Joseph L. Mankiewicz, Stati Uniti
d'America 1950

Fuggiasco (Odd Man Out) di Carol Reed, Regno Unito 1947

Gangster Story (Bonnie and Clyde) di Arthur Penn, Stati Uniti d'America 1967

Gerry di Gus Van Sant, Stati Uniti d'America 2002

Ghost – Fantasma (Ghost) di Jerry Zucker, Stati Uniti d'America 1990

Gli intoccabili (The Untouchables) di Brian De Palma, Stati Uniti d'America 1987

Il processo (Le procès) di Orson Welles, Stati Uniti d'America 1962

Io ti salverò (Spellbound) di Alfred Hitchcock, Stati Uniti d'America 1945

Kill Bill Vol.2 di Quentin Tarantino, Stati Uniti d'America 2004

L'appartamento (The Apartment) di Billy Wilder, Stati Uniti d'America 1960

L'impero colpisce ancora (The Empire Strikes Back) di Irvin Kershner, Stati Uniti d'America 1980

L'odio (La Haine) di Mathieu Kassovitz. Francia 1995

La corazzata Potëmkin (Bronenosets Potjomkin) di Sergej Michajlovič Èjzenštejn, Unione Sovietica 1925

La dea (Shen nu) di Yonggang Wu, Cina 1934

La folla (The Crowd) di King Vidor, Stati Uniti d'America 1928

La grande rapina del treno (The Great Train Robbery) di Edwin S. Porter, Stati Uniti d'America 1903

La passione di Giovanna d'Arco (La passion de Jeanne d'Arc) di Carl Theodor Dreyer, Francia 1928

La paura mangia l'anima (Angst essen Seele auf) di Rainer Werner Fassbinder, Repubblica Federale di Germania 1974

La sanguinaria (Deadly Is the Female) di Joseph H. Lewis, Stati Uniti d'America 1950

La sfida del samurai (用心棒, Yōjinbō) di Akira Kurosawa, Giappone 1961

Le iene (Reservoir Dogs) di Quentin Tarantino, Stati Uniti d'America 1992

Le lacrime amare di Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant) di Rainer Werner Fassbinder, Repubblica Federale di Germania 1972

Lo spacciatore (Light Sleeper) di Paul Schrader, Stati Uniti d'America 1992

Lolita di Adrian Lyne, Stati Uniti d'America 1997

Non uccidere (Kròtkei film) di Krzysztof Kieslowski, Polonia 1988

Pentimento (Pokayaniye) di Tengiz Abuladze, Unione Sovietica 1984

Per un pugno di dollari di Sergio Leone, Italia 1964

Pickpocket di Robert Bresson, Francia 1959

Plan 9 from Outer Space di Edward D. Wood Jr., Stati Uniti d'America 1959

Professione: reporter (The passenger) di Michelangelo Antonioni, Italia 1975

Psycho di Alfred Hitchcock, Stati Uniti d'America 1960

Psycho di Gus Van Sant, Stati Uniti d'America 1998

Quei bravi ragazzi (Goodfellas) di Martin Scorsese, Stati Uniti d'America 1990

Questa è la mia vita (Vivre sa vie) di Jean-Luc Godard, Francia 1962

Rien que les heures di Alberto Cavalcanti, Francia 1926

Ritorno al futuro Parte II (Back to the Future Part II) di Robert Zemeckis, Stati Uniti d'America 1989

Ritorno al futuro Parte III (Back to the Future Part III) di Robert Zemeckis, Stati Uniti d'America 1990

Satantago (Sàtàntangò) di Bèla Tarr, Ungheria 1994

Secondo amore (All That Heaven Allows) di Douglas Sirk, Stati Uniti d'America 1955

Shining di Stanley Kubrick, Stati Uniti d'America 1980

Star Wars: Episodio I - La minaccia fantasma (Star Wars: Episode I - The Phantom Menace) di George Lucas, Stati Uniti d'America 1999

Taxi Driver di Martin Scorsese, Stati Uniti d'America 1976

The Story of Film. An Odyssey di Mark Cousins, Regno Unito 2011

Un cane andaluso (Un chien andalou) di Luis Buñuel, Francia 1929

Un uomo tranquillo (The Quiet Man) di John Ford, Stati Uniti d'America 1952

Una donna sposata (Una femme mariée) di Jean-Luc Godard, Francia 1964

Una pallottola spuntata 33 1/3 - L'insulto finale (Naked Gun 33 1/3: The Final Insult)
di Peter Segal, Stati Uniti d'America 1994

Velluto Blu (Blue Velvet) di David Lynch, Stati Uniti d'America 1986

