

Essi ri-vivono. Il remake nel cinema horror americano contemporaneo. In Giulia Carluccio (ed.), America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo, Kaplan, Torino, 2014, pp. 216-234. ISBN: 978-88-89908-86-0.

Essi ri-vivono

Il remake nel cinema horror americano contemporaneo

The fall or scrapping of a culture world puts us all into the same archetypal cesspool, engendering nostalgia for earlier conditions.¹

1. Perché il remake

La pratica del remake gode in genere di scarsa considerazione critica. Non è raro imbattersi in stroncature come quella che Dennis Harvey riserva ad *Halloween – The Beginning* (*Halloween*, Rob Zombie, 2007). Secondo Harvey: «In contrast to that spare, suggestive genre classic, this bloodier, higher-body-count version leaves nothing to the imagination»². Sul remake di *Halloween – La notte delle streghe* (*Halloween*, John Carpenter, 1978); per il momento utilizzerò lo scritto di Harvey come esempio di una diffusa tendenza critica a considerare il remake una strategia difensiva e, in alcuni casi, francamente autocannibalica, di un'industria cinematografica – per lo più quella statunitense – a corto di idee. Il discorso critico intorno al remake sembra spesso riconoscere a tale pratica lo slancio nostalgico tipico del cinema della postmodernità³, ma molto più frequentemente considera l'operazione di appropriazione e riciclo di materiale preesistente come un segno inequivocabile della decadenza della Hollywood contemporanea. Gianni Canova sintetizza questo approccio critico quando scrive che il remake

[S]pesso viene condannato a priori nella pratica critica corrente e considerato, nella migliore delle

1 Eric McLuhan, Marshall McLuhan, *Laws of Media. The New Science*, University of Toronto Press, Toronto, 1988, p. 103.

2 Dennis Harvey, *Halloween*, in «Variety», Sept. 3 – 9, 2007, p. 55.

3 Frederic Jameson, in *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham (North Carolina), 1991, pp. 17 – 19, individua nella nostalgia una delle caratteristiche fondanti del cinema postmoderno, ipotizzando per alcuni film contemporanei la definizione di «nostalgia film».

ipotesi, come un sintomo della crisi creativa del cinema contemporaneo e, nella 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).⁴

L'oggetto del mio studio, insomma, sembrerebbe essere una pratica esteticamente marginale, una strategia industriale autoconservativa che prevede una minimizzazione al contempo dei costi (un remake presuppone il riutilizzo di una proprietà intellettuale che già si possiede) e dello sforzo creativo. Tuttavia, arrendersi di fronte alla vulgata critica circa il remake significa disconoscere il legame profondo, significativo e persistente che questo peculiare oggetto intrattiene con il cinema come medium di massa e come industria culturale.

Sembra esserci per questa tesi un'evidenza storica: pratiche di riutilizzo, replicazione, copia, plagio, riproposizione di materiali preesistenti caratterizzano l'industria del cinema statunitense sin dalla sua nascita. L'analisi di tale dinamica sarà al centro del primo paragrafo di questo scritto. Stabilita la rilevanza di pensare al remake come a una delle pratiche *originarie* del medium cinematografico, mi occuperò di confrontare alcune definizioni e di proporre una operativa o pragmatica che mi permetterà di perimetrare il campo d'azione del mio studio. Infine proporrò uno studio di caso dedicato ai remake contemporanei delle pellicole prodotte nell'epoca del cosiddetto *new horror*, con particolare riferimento alla rilettura operata da Rob Zombie di *Halloween – La notte delle streghe*.

2. All'origine del remake, alle origini del cinema

Secondo Leonardo Quaresima, il *remaking*, la produzione e distribuzione di molteplici versioni di uno stesso film, è pratica peculiare del cinema delle origini. In un articolo dedicato al fenomeno del remake, Quaresima afferma:

Here [in early cinema] the originality of a film co-existed in perfect harmony with the ability to

⁴ Gianni Canova, *Remake*, in Giulia Carluccio, Federica Villa (a cura di), *Intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino, 2006, p. 162.

reproduce it, with the multiplicity of its versions. Responsibility for editing was delegated to the projectionist; this would further reinforce an individual film's multifarious existence.⁵

Se, dunque, dobbiamo considerare il remake un peccato cinematografico, questo è certamente un peccato originale. Secondo Quaresima, infatti, le modalità di produzione, distribuzione e finanche proiezione del cinema delle origini facevano del film un oggetto necessariamente multiforme, costantemente *re-made* in virtù della sua precaria stabilità testuale. È celebre e certamente indicativo il notissimo caso di *Assalto al treno* (*The Great Train Robbery*, Edwin S. Porter, 1903), la cui proiezione prevedeva la possibilità per l'operatore di sala di posizionare la sequenza del colpo di pistola rivolto verso lo spettatore all'inizio o alla fine del film, creando di fatto (almeno) due versioni di uno stesso film. Al di là dell'esempio celeberrimo del film di Porter, è certamente possibile rintracciare nelle pratiche di proiezione del cinema delle origini forme di riscrittura "meccanica" – affidata cioè alla tecnica stessa di proiezione – del film. Insomma, può non essere azzardato affermare che gli spettatori delle origini assistessero in sostanza a una serie di remake piuttosto che a ripetute proiezioni dello stesso film, e che, per dirla con Quaresima, si trovassero testimoni della «multiple or plural quality of the film object itself»⁶. Non solo la libertà concessa ai proiezionisti, ma la varietà di eventi spettacolari collaterali o complementari (si pensi ai diversi accompagnamenti sonori) alla proiezione del film prima dell'uscita del cinema dalla propria fase primitiva fanno sì che

Chaque soirée avec des films doit être prise comme un événement indépendant du reste de l'histoire du cinéma, même si elle s'inscrit dans une série culturelle avec d'autres événements qui peuvent apparaître proches. Chaque événement baigne dans un contexte particulier.⁷

Insomma, il cinema delle origini sembra essere attraversato dalla pratica del remake come necessità

⁵ Leonardo Quaresima, *Loving Texts Two at a Time: The Film Remake*, in «Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques = Journal of Film Studies», Spring 2002, 12, 3, pp. 73 – 74.

⁶ *Ivi*, p. 73.

⁷ Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 16.

contestuale: la varietà di condizioni e situazioni all'interno delle quali avvenivano le proiezioni ci spingono a pensare al film come a un oggetto instabile, costantemente rifatto, ricombinato, a seguito delle più varie contingenze.

Non è solo la possibilità di manipolare l'oggetto-film in modi che ne destabilizzassero la solidità testuale a farci pensare al remake come a una pratica antica se non, addirittura, coeva alla nascita del cinema. Secondo Jennifer Forrest⁸, prima dell'adozione da parte dell'industria cinematografica di norme relative al copyright⁹, due modalità di “duplicazione” del film erano di comune impiego. Da un lato una strategia di riproposizione essenzialmente sovrapponibile a quella che nei decenni successivi si sarebbe stabilizzata nella forma del remake, ovvero la realizzazione di film che riprendessero in larga parte o del tutto temi, personaggi e ambientazione di pellicole precedenti. Dall'altro, quello che Forrest definisce «remake's partner in crime»¹⁰, il cosiddetto *dupe*. In questo caso la pratica di duplicazione avveniva a livello meccanico, con la ristampa non autorizzata di nuovi negativi a partire da un positivo preesistente. Gli autori dei *dupe* attribuivano in molti casi un titolo differente al film, per poterlo rivendere come una produzione originale. Secondo un editoriale di «Moving Picture World»: «A 'dupe' film is a duplicated film; that is, one manufacturer copies a film made by another, thereby saving the expense of posing the original, and offers it to the public as his own, perhaps under a new title»¹¹. La pervasività delle due pratiche¹² – la cui trattazione in sede giudiziaria porterà sostanzialmente alla definizione di norme di tutela legale per le opere cinematografiche – sembra rafforzare l'idea che il moltiplicarsi di versioni di uno

8 Jennifer Forrest, *The “Personal” Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema*, in Jennifer Forrest, Leonard R. Koos (a cura di), *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*, State University of New York Press, Albany (NY), 2002, pp. 89 – 126.

9 André Gaudreault indica il 1906 come data in cui il film si affranca sostanzialmente dal pubblico dominio, divenendo di fatto un'entità soggetta a norme di tutela del diritto d'autore e della proprietà intellettuale. Secondo Gaudreault e Forrest, tuttavia, pratiche di remaking “illecite” rimasero comuni in diversi contesti anche in anni successivi. Cfr. André Gaudreault, *The Infringement of Copyright Laws and Its Effects (1900 – 1906)*, in Thomas Elsaesser (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, London, 1990, pp. 114-22.

10 Jennifer Forrest, *The “Personal” Touch*, cit., p. 92

11 Anonimo, *Who is Pirating Films*, in «Moving Picture World», 6 July 1907, p. 275.

12 Sebbene le due pratiche possano oggi sembrare radicalmente diverse, almeno nel primo decennio di vita del cinema, produzione e pubblico le consideravano sostanzialmente sovrapponibili. Secondo Forrest: «The remake and the dupe – and the variations with which they were associated – worked the same territory during the first ten years of cinema. Indeed, however much the remake and the dupe seem distinct entities to present-day thinking, they functioned in strikingly similar ways in the early cinema's market for film product [...]. If they differed, it was merely in modes of duplication», cit., p. 92.

stesso film fosse un processo connaturato al funzionamento dell'industria cinematografica delle origini. In assenza di leggi stringenti riguardo la tutela della proprietà intellettuale, l'appropriazione, meccanica o tramite adattamento, di materiali preesistenti era di fatto una pratica più che comune, addirittura naturale. Il remake, insomma, era per ragioni contingenti, tecnologiche ed economiche, nel cinema delle origini *sfondo* più che *figura*, norma piuttosto che eccezione.

Se tale configurazione sembra rimanere sostanzialmente stabile anche nel periodo della Hollywood classica, durante il quale il remake è ancora una pratica industriale *di sfondo*, considerata di fatto organica al funzionamento dell'industria e perciò essenzialmente “trasparente”, con l'avvento degli anni Sessanta e il prepararsi del cinema che sarebbe stato definito della postmodernità, si assiste a un processo di de-normalizzazione del remake. Secondo Constantine Verevis, il diffondersi di uno sguardo autoriflessivo e citazionista e l'utilizzo della storia del cinema come bacino di temi e personaggi che caratterizza il cinema americano a partire dall'avvento della *New Hollywood* trasforma il remake da oggetto diffuso e invisibile a pratica di interesse critico. In particolare, secondo Verevis: «[C]ontemporary remakes *generally* [in corsivo nell'originale] enjoy a (more) symbiotic relationship with their originals, with publicity and reviews often drawing attention to earlier versions»¹³. Nella contemporaneità, dunque, il remake avvia un dialogo evidente tra due (o più) film, creando un movimento oscillatorio tra la pellicola presente e la pellicola *remade*, non solo attraverso la riproposizione di formule e temi del film originale, ma anche tramite l'esplicitazione del rapporto di discendenza attraverso paratesti pubblicitari (trailer, interviste, cartellonistica, ecc.). Il remake diventa così pratica visibile, figura sullo sfondo dell'industria cinematografica, attivatrice di un dialogo la cui conseguenza è la classicizzazione di un ipo-testo attraverso un iper-testo¹⁴. Secondo Leonardo Quaresima, proprio questa canonizzazione, questa trasformazione in classico di un film attraverso la produzione di un suo rifacimento è una delle caratteristiche essenziali del remake:

13 Constantine Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, p. 17.

14 Gerard Genette, in *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1981, pp. 59 – 61, definisce «hypertexte» un testo di secondo grado (riscrittura, remake, adattamento, ecc.) generato dalla matrice «hypotexte».

[W]e can conjecture that a relationship between *text* and *classic text* is always present in the remake, in the sense that the remake always treats the text it acts upon as classic. Remaking extracts a text from the continuum of film history and gives it an ulterior, added value. But not only this. It transforms the text into a classic text [...].¹⁵

Il remake postmoderno sembra dunque non limitarsi alla produzione di un duplicato, all'esplicitazione di una relazione di discendenza tra pellicola originale e rifacimento. Esso entra infatti in dialogo con il più ampio contesto della produzione e ricezione del cinema contemporaneo. In un noto articolo sulla Hollywood degli anni Settanta e sul possibile futuro dell'industria cinematografica americana, Noel Carroll¹⁶ ipotizza l'esistenza di una comunicazione a due livelli tra il film e il suo spettatore; il primo sarebbe costituito dall'enunciazione narrativa, mentre il secondo dal più complesso gioco di allusioni all'interno del quale lo spettatore "educato" da ripetute visioni di film del passato è in grado di riconoscere la rete dell'«allusionism» inevitabilmente presente nel cinema contemporaneo. Da un lato, dunque, uno spettatore smaliziato, che si avvicina al remake e, più in generale, al cinema citazionista degli anni Settanta con lo sguardo di un detective alla ricerca di rimandi e allusioni. Dall'altro, un'industria culturale che si confronta con il processo di mutamento dello statuto delle immagini descritto da Baudrillard¹⁷ e sintetizzato dalla studiosa americana Vera Dika in un saggio sulla nostalgia nell'arte e nel cinema contemporanei. Secondo Dika, il postmoderno cinematografico consisterebbe in un'immagine che «returns not as representational of the natural real, but as simulacral, as a copy of copies whose original has been lost. A play of references is thus engendered, one now highly coded with pastness»¹⁸. Ancora una volta, un gioco di riferimenti e allusioni al quale il remake, per la sua natura di doppio, non può sottrarsi.

È dunque a cavallo tra queste due collocazioni del remake – quello organico o invisibile e quello visibile, classicizzante e postmoderno – che si inserisce la mia trattazione. Da un lato,

15 Leonardo Quaresima, *Loving Texts Two at a Time*, cit., p. 83.

16 Noel Carroll, *The Future of Allusion: Hollywood in The Seventies (and Beyond)*, «October», n. 20, Spring 1982.

17 In particolare in Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris, 1981.

18 Vera Dika, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film. The Uses of Nostalgia*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 3.

affrontare il problema del remake nel cinema americano contemporaneo significa confrontarsi con percorsi di appropriazione e citazioni tipici del cinema post-classico; dall'altro, tuttavia, è necessario avvicinarsi al remake come a una pratica antica, la cui persistenza in epoca post-classica non deve far pensare alla «crisi creativa del cinema contemporaneo» evocata da Canova, ma piuttosto processi di reiterazione, riemersione e trasformazione di elementi costitutivi del medium cinematografico lungo la sua storia.

3. Verso una definizione

Come spesso accade per i fenomeni mediali, la pratica del remake si offre piuttosto semplicemente a una definizione “di senso comune”, ma pone notevoli difficoltà al ricercatore che voglia complicare tale nozione, inserendola in un più ampio contesto teorico. Come a dire, che se la perifrasi offerta qualche riga più in alto (un film che riprende in larga parte o del tutto temi, personaggi e ambientazione di una pellicola precedente) può sembrare soddisfacente a definire il remake, una lettura più attenta di tale definizione sembra dare spazio a riflessioni e problematizzazioni necessarie. Obiettivo di questo paragrafo non è offrire una definizione marmorea della nozione di remake, né appianare le eventuali contraddizioni presenti in altre ricerche sul tema, ma piuttosto fornire uno strumento funzionale che permetta di delineare il campo d'azione della ricerca. La stessa definizione “minimale” appena citata si apre a qualche domanda: cosa significa riprendere in larga parte o del tutto la storia o i personaggi di un film? Ovvero, quale grado di “parentela” deve intercorrere tra due testi filmici perché si possa parlare di remake? E ancora, se è vero come scrive Roland Barthes che «tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables»¹⁹, quale forma di intertestualità è propria del remake?

Ancora una volta, per affrontare alcuni problemi di natura definitoria rispetto al remake, il saggio di Quaresima è di grande aiuto. La definizione proposta dall'autore, pur stringata, al pari di quella enunciata poc'anzi, mette in campo in realtà una questione che sembra essere il fulcro di un'analisi di questo fenomeno cinematografico. Quaresima propone una definizione “limitata” di

¹⁹ Roland Barthes, *Théorie du texte*, in *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris, 1993, p. 816.

remake e scrive: «The limited definition I propose, then, involves confronting a text B with a prior text A, where both texts *belong to the same medium* [in corsivo nell'originale]». Rispetto alla mia definizione “di senso comune” e ad altri tentativi simili²⁰, la proposta di Quaresima si concentra su due aspetti peculiari del remake cinematografico. In prima istanza, il remake è considerato come un fenomeno dialogico, in cui due film si *confrontano* anziché discendere l'uno dall'altro; vi è nella costruzione di Quaresima l'individuazione del remake come processo biunivoco, caratterizzato da un dialogo tra due film e non solo da un percorso di adattamento teleologico. Insomma, anziché un vettore che porta da un testo A a un testo B, il remake disegna una serie di rimandi e confronti tra i due oggetti. In secondo luogo, la definizione specifica la natura *intramediale* del remake, cioè il suo realizzarsi tra due testi prodotti entro a uno stesso medium. In questo senso, può essere utile considerare due esempi particolarmente significativi al fine di distinguere il fenomeno intramediale del remake da quello intermediale dell'adattamento. Si considerino *Psycho* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) e il suo noto remake shot-by-shot (o quasi) *Psycho* (id., Gus Van Sant, 1998). Nonostante, come il film di Hitchcock, anche l'opera di Van Sant sia un adattamento del romanzo omonimo di Robert Bloch del 1959, in nessun caso è possibile pensare che lo *Psycho* contemporaneo non dia luogo a un dialogo intramediale con il suo predecessore cinematografico anziché (o almeno prima che) con il testo letterario di riferimento. In questo senso, *Psycho* di Van Sant è in tutto e per tutto un remake del film hitchcockiano, poiché contiene riferimenti evidenti al film che lo precede e instaura con questo un dialogo, avviando il processo di classicizzazione ed “estrazione” dal continuum della storia del cinema sottolineato da Quaresima tramite una mimesi assoluta. Al contrario, si pensi a *The Maltese Falcon* (inedito, Roy Del Ruth, 1931) e *Il mistero del falco* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941); in questo caso, è difficile affermare che il film di Houston sia un remake di quello di Del Ruth, vista la sostanziale differenza nella trattazione della materia e l'assenza pressoché totale nell'opera del 1941 a riferimenti espliciti al suo predecessore (in

20 Ad esempio la definizione di Lucy Mazdon, in *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*, British Film Institute, London, 2000, p. 2 propone «films based on an earlier screenplay», mentre Andrew Horton e Stuart Y. McDougal, curatori di *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, University of California Press, Berkeley (California), 1998, p. 3, scrivono «films that to one degree or another *announce* [in corsivo nell'originale] to us that they embrace one or more previous movies».

forma di *screen credits*, allusioni visive, citazioni, ecc.). In questo caso, è lecito affermare che, nonostante portino lo stesso titolo, le due versioni del romanzo di Hammet non nascono da un dialogo intramediale, ma piuttosto da due diversi adattamenti intermediali (da romanzo a film) di uno stesso testo.

Dunque, il remake cinematografico è una forma di intertestualità *intramediale*, ma necessariamente *forte e dialogica*. Il remake è intertestualità *forte* poiché generalmente esplicitata o semplicemente riconoscibile; se non è indispensabile che il remake si dia come tale attraverso apparati paratestuali originanti dalla produzione (cartelli, didascalie, titoli di testa o di coda), perché si possa parlare di remake è certamente necessaria un'individuazione per così dire “pragmatica” di una parentela forte fra due testi. In quest'ottica, è possibile concordare con Verevis quando scrive che «remake is conceived more through the actual usage than through rigorous definition»²¹; alla costruzione della nozione di remake partecipano produzione, pubblico e critica, i quali collaborano nel mettere in atto un *uso* peculiare del film, che diventa parte del dialogo intertestuale. Si pensi in quest'ottica al rapporto tra *Atmosfera zero* (*Outland*, Peter Hyams, 1981) e *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952): sebbene il film di Hyams non citi mai esplicitamente quello di Zinnemann, la quasi totalità dei discorsi critici su *Atmosfera zero* si basano di fatto sulla sua natura di remake “mascherato” del western del 1952. Pauline Kael, ad esempio, scrive di *Atmosfera zero*: «it's an existential *High Noon*»²² e, poco dopo, «Hyams is like a guy who saw *High Noon* and didn't get it»²³, mentre un utente dell'Internet Movie Database intitola la propria recensione del film «Yes, it's high noon [sic] in space. And what's wrong with that?»²⁴. Questo percorso di individuazione del remake a partire da dinamiche d'uso del film sembrerebbe depotenziare la rigidità tassonomica della ricerca; tuttavia, l'idea di remake come categoria *pragmatica*, definita non solo attraverso le pratiche della produzione, ma anche in virtù del suo percorso di ricezione, permette di analizzare in modo più soddisfacente la qualità *dialogica* di questo genere di opera.

21 Constantine Verevis, *Film Remakes*, cit., p. 11.

22 Pauline Kael, *Taking It All In*, Henry Holt & Co., New York (New York), 1984, p. 216

23 *Ivi*, p. 219

24 Recensione di Professor Peach, <http://www.imdb.com/title/tt0082869/reviews>, consultato il 7 gennaio 2013.

Il confronto tra opera A e opera B ipotizzato da Quaresima si configura dunque come processo biunivoco, in cui non solo è presente un movimento di adattamento, ma anche uno più complesso e meno facilmente rintracciabile di ri-immissione in circolazione di un film del passato attraverso un processo di iconizzazione o classicizzazione. La nozione di dialogo intertestuale a cui facciamo riferimento è quella proposta da Umberto Eco nel saggio *Sugli specchi*²⁵ e nell'articolo *Tipologia della ripetizione*²⁶. Secondo Eco ripetizione e serializzazione nell'ambito dei media genererebbero forme di intertestualità dialogica: la ripetizione di luoghi comuni, schemi generici o – come accade nel remake – intere sequenze narrative, attiva l'enciclopedia personale dello spettatore. Di fronte a un remake, lo spettatore è costretto a recuperare la propria conoscenza del film precedente, perché tali riproposizioni filmiche sono, secondo Eco, «testi che citano altri testi, e la conoscenza dei testi precedenti è presupposto necessario per l'apprezzamento del testo in esame»²⁷. Se, dunque, da un lato, il remake “estrae” un film dalla storia del cinema e ne fa un classico, dall'altro esso compie un'operazione analoga con l'enciclopedia spettatoriale, richiamando nozioni possedute dallo spettatore, la cui evocazione avvia un dialogo tra testo *re-made* e testo presente. In questo senso, è utile fare ricorso, oltre alla nozione di Eco di dialogo intertestuale, alla proposta di Dan Harries circa il regime di doppia visione messo in opera dalle parodie. Sebbene parodia e remake siano due fenomeni non del tutto sovrapponibili, la lettura di Harries dell'intrinseca “doppiezza” della parodia sembra adattarsi anche all'oggetto di questo studio:

Spectators of film parody must then simultaneously engage with both the foregrounded text (the parody) and the backgrounded target through a singly-demarcated system of signifiers.

Additionally, it is important to note that this 'doubleness' *needs to be noticed as double* [in corsivo nell'originale] in order for the text to read specifically as a parody.²⁸

Secondo Harries, dunque, la duplicazione di un film (remake o parodia) avvia una serie di

25 Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.

26 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.

27 Umberto Eco, *Tipologia della ripetizione*, cit., p. 31.

28 Dan Harries, *Film Parody*, BFI Publications, London, 2000, p. 24.

movimenti oscillatori tra il testo presente e quello evocato, tanto a livello di enciclopedia spettatoriale, quanto, in senso più ampio, tramite la ricircolazione di un testo preesistente.

In conclusione di questo studio circa le caratteristiche del remake, è possibile ipotizzare una definizione che, pur non avendo pretese assolute in senso tassonomico, sembra restringere significativamente il campo rispetto alla pratica presa in considerazione: un remake è un adattamento *intramediale* di un film. L'ipertesto generato dal remake *dichiara la propria natura di adattamento* in modo esplicito (tramite cartelli, didascalie, *credit*) o implicito (attraverso la riproposizione di una parte consistente dei personaggi, situazioni, avvenimenti presenti nel film di partenza). Il remake genera sempre un *dialogo intertestuale* tra due o più film.

4. L'anno scorso ad Haddonfield: Halloween 1978 vs Halloween 2007.

*Halloween – The Beginning*²⁹ è un remake di *Halloween – La notte delle streghe*, horror di John Carpenter che nel 1978 diede vita di fatto al filone del cosiddetto *slasher film*, un sotto-genere dell'horror nel quale un assassino solitario e di solito mascherato fa irruzione in una comunità e miete vittime generalmente giovani e attraenti. *Halloween – The Beginning* si inserisce nel novero piuttosto ampio di remake prodotti nel primo decennio del XXI secolo a partire dal bacino del *new horror* degli anni Settanta e Ottanta³⁰. I film dell'orrore prodotti nel periodo tra la fine della Guerra del Vietnam e la fine degli anni Ottanta – una manciata di pellicole che Robin Wood ha definito «The American nightmare»³¹ per la loro capacità di rappresentare le paure dominanti dell'epoca –

29 Questa la trama: Michael Myers è un bambino problematico, la cui famiglia è composta da un patrigno alcolizzato, una madre spogliarellista e due sorelle. Durante la notte di Halloween Michael uccide il padre e la sorella maggiore con un coltello. Quindici anni dopo l'assassino fugge dall'ospedale psichiatrico nel quale era rinchiuso e comincia a seminare morte nella cittadina di Haddonfield, accanendosi contro un gruppo di giovani. Con l'aiuto del dottor Loomis, lo psichiatra che ha in cura Michael, la polizia riesce a individuare il killer che, dopo una colluttazione con la giovane Laurie, scompare però nel buio.

30 Una lista esemplificativa e priva di qualsiasi pretesa di completezza dei titoli del *new horror* oggetto di remake comprende: *L'ultima casa a sinistra* (*The Last House on The Left*, Wes Craven, 1972), *La città verrà distrutta all'alba* (*The Crazies*, George A. Romero, 1973), *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Un Natale rosso sangue* (*Black Christmas*, Bob Clark, 1974), *Le colline hanno gli occhi* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977), *Lo squartatore di Los Angeles* (*The Toolbox Murders*, Dennis Donnelly, 1978), *Non violentate Jennifer* (*I Spit on Your Grave*, Meir Zarchi, 1978), *Zombi* (*Dawn of The Dead*, George A. Romero, 1978), *Amityville Horror* (*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979), *Maniac* (id., William Lustig, 1980), *Il giorno di San Valentino* (*My Bloody Valentine*, George Mihalka, 1981).

31 Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... And Beyond*, Columbia University Press, New York (New York), 1986, p. 63.

sembrano dunque rappresentare per l'horror contemporaneo un orizzonte intertestuale preferenziale. In questo senso, analizzare le traiettorie di adattamento e ricontestualizzazione di *Halloween – La notte delle streghe* presenti nel lavoro di Rob Zombie costituisce un terreno di prova ideale per una teoria del remake che voglia indagare in senso dialogico il rapporto tra film originale e sua rilettura.

Intanto, è possibile ipotizzare che esistano caratteristiche del *new horror* che ne fanno un genere *rifacibile*; che esistano cioè nei testi di partenza “inviti” più o meno espliciti alla replicazione e al rifacimento. Il più evidente di questi è certamente costituito dalla natura intrinsecamente seriale di molti film del *new horror*. Da *Halloween – La notte delle streghe* a *Non aprite quella porta (The Texas Chainsaw Massacre, Tobe Hooper, 1974)*, fino a *Venerdì 13 (Friday The 13th, Sean S. Cunningham, 1980)* e *Le colline hanno gli occhi (The Hills Have Eyes, Wes Craven, 1977)*, gran parte degli horror prodotti nella «golden age»³² del genere hanno dato vita a serie più o meno lunghe e fortunate. L'apertura alla serializzazione e alla ripetizione è dunque un tratto fondante del *new horror*, i cui *franchise* più noti formano saghe costituite da innumerevoli sequel, remake e *reboot*. Ma non è tutto: i film del filone del *new horror* costituiscono una matrice ideale per operazioni di *remaking* anche in virtù del loro status di opere di culto; di film, cioè, capaci di dare vita a esperienze spettatoriali intensamente partecipate e per questo facilmente richiamabili mnemonicamente nel contesto della “doppia visione” presupposta dal remake. Tale prerogativa culturale sembra nascere essenzialmente da due fattori: uno stilistico/visivo e l'altro di contestualizzazione storica. Da un lato, il *new horror* è complessivamente un genere a fortissima connotazione iconica e semantica. Si pensi ad *Halloween – La notte delle streghe* e al ruolo iconico di molti oggetti nel film. La maschera dell'assassino Michael Myers, il coltello da cucina con cui uccide le vittime, addirittura un'ambientazione come il viale alberato di Haddonfield sono messi in scena in modo reiterato e specificamente feticistico. Il non-volto di Michael, coperto da una maschera inespressiva diventa, per sineddoche, il segno distintivo del film, l'elemento semantico feticizzato e reso *cult*, facilmente soggetto – come vedremo – a una sorta di ri-feticizzazione tramite

32 Philip Brophy, in *Horrority – The Textuality of Contemporary Horror Films*, «Screen» Vol.27, no.1, 1986, p. 26, descrive il *new horror* come «A small 'golden period' of the contemporary Horror film».

il remake. La seconda ragione, di natura storica, per la quale il *new horror* costituisce un bacino semantico e tematico peculiarmente sedimentato nella memoria spettatoriale e dunque “saccheggiabile” è costituita dal verificarsi di alcune mutazioni estremamente rilevanti nella fruizione del film negli anni dell'affermazione del genere. Negli anni Settanta, con la diffusione della tecnologia del VHS, che di fatto rese “portatile” il film, l'esperienza della visione casalinga, slegata a questo punto dal palinsesto del *broadcasting*, diviene comune negli Stati Uniti. Gli esercizi che noleggiavano VHS rappresentano in questa fase storica il luogo di germinazione di una nuova cinefilia, non necessariamente legata alla visione in sala, che predilige il cinema horror e fantastico – di gran lunga il più popolare nei *video store* – e che coltiva la passione per la cinematografia indipendente. Secondo Adrian Martin:

Video consumption completely altered the character of film cultures all over the globe: suddenly there were self-cultivated specialists everywhere in previously elite areas like B-cinema, exploitation cinema, and so-called cult cinema.³³

Il *new horror* partecipò certamente di questa rivoluzione, divenendo oggetto di culto anche in virtù della sua distribuzione capillare, sebbene alternativa a quella istituzionale della sala, presso i “nuovi” cinefili³⁴.

Tra i remake dei film del filone *new horror*, quello di *Halloween – La notte delle streghe* è certamente uno dei più interessanti e significativi, poiché sembra riassumere in sé molte delle caratteristiche ricorrenti all'interno di dialoghi intertestuali di questo tipo. La prima e più evidente strategia operata dal film di Rob Zombie rispetto alla propria matrice è quella che definiremo di *espansione*. *Halloween – The Beginning* è, infatti, al contempo un remake e un prequel dell'opera carpenteriana; l'intera prima ora del film del 2007 è infatti dedicata alla messa in scena di una serie di eventi soggetti ad ellissi nel film di Carpenter. In *Halloween – La notte delle streghe*, infatti, la

³³ Adrian Martin, *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, «Film Quarterly», 52, n. 1, Fall 1998, p. 43.

³⁴ Si noti che negli stessi anni vengono fondate riviste dedicate a questa cinefilia “eccentrica” come «Starlog» (1976) e «Fangoria» (1979).

sequenza dell'omicidio nella notte di Halloween ad opera di Michael Myers bambino è direttamente riacordata a quella della fuga di Myers adulto dall'ospedale psichiatrico di Smith's Grove, con una didascalia («Smith's Grove, Illinois. 1978») a sottolineare il salto temporale e spaziale operato da Carpenter. *Zombie*, al contrario, riempie quel vuoto, rendendo visibile ciò che Carpenter omette; nella prima metà del film, infatti, siamo testimoni dei tentativi di riabilitazione del piccolo Michael ad opera del dottor Loomis (Malcolm McDowell) e della sua fuga dall'ospedale psichiatrico. Tale processo di espansione del narrato e del visibile è definito da Canova «ipertrofia del visibile», una dinamica alla quale sembra soggetta gran parte dei remake contemporanei. Scrive Canova:

La mia impressione è che il remake sconti una sorta di condanna quasi inevitabile a un'ipertrofia del visibile rispetto ai modelli da cui prende le mosse. [...] [Una] tendenza a far transitare nel visibile ciò che nel modello era volutamente lasciato nel non visibile. [...] Vi è dunque in atto una specie di strategia additiva che per certi versi caratterizza il remake, soprattutto nel cinema cosiddetto post-moderno o contemporaneo.³⁵

Nel caso di *Halloween – The Beginning*, e di diversi altri remake horror contemporanei, tale ipertrofia si ritrova tanto nella messa in scena quanto nella scrittura. Da un lato, il commento di Harvey circa una «bloodier, higher-body-count version» che «leaves nothing to the imagination», sembra andare proprio in questa direzione. Il visibile diviene ipertrofico quando declinato nell'assalto al corpo, nella messa in scena del *gore*, che è certamente più esplicita rispetto al modello carpenteriano. Si pensi, in questo senso, alla sequenza della fuga di Myers dall'ospedale psichiatrico nel remake, in cui *Zombie* di fatto sospende la narrazione per mettere in sequenza una serie di morti particolarmente efferate, che si conclude con l'eliminazione del secondino interpretato da Danny Trejo, che viene prima semi-affogato in un lavandino e, in seguito, giustiziato con un televisore scagliato sul capo. Tale strategia additiva sembra tuttavia non costituire una prerogativa esclusiva del remake, ma pare discendere da una tendenza diffusa dell'horror americano contemporaneo

35 Gianni Canova, *Remake*, cit., pp. 163-164.

all'esplicitazione della violenza. Si pensi in questo senso al fenomeno di effimera ma significativa popolarità del *torture porn*³⁶. Ciò che, invece, interessa è l'ipertrofia del narrabile, ovvero la tendenza, ben rappresentata come visto dal film di *Zombie*, a colmare le lacune narrative dei film-matrice. Se *Zombie* racconta di fatto l'infanzia di Michael – creando ex novo una componente socio-psicologica del tutto assente nel film di Carpenter – Alexandre Aja nel suo remake de *Le colline hanno gli occhi* (*The Hills Have Eyes*, 2006) dilata la parte centrale dell'originale di Craven, sviluppando la sotto-trama, appena accennata nell'originale, relativa agli esperimenti nucleari condotti nel New Mexico. Siamo dunque di fronte a un processo di espansione e integrazione piuttosto evidente che attraversa in modo significativo il *corpus* di remake del *new horror* prodotti nel primo decennio del XXI secolo.

Una seconda strategia evidente in *Halloween – The Beginning* è quella che potrebbe essere definita come de-fantastizzazione. A partire dalla già citata ellissi circa le ragioni della follia di Michael, *Halloween – La notte delle streghe* si presenta come un film senza contesto: la cittadina di Haddonfield è, di fatto, una metafora nemmeno troppo velata del quieto vivere suburbano, mentre il *boogey man* Michael Myers è, significativamente, un uomo con una maschera bianca e una tuta da lavoro, un uomo senza soggettività (fatto salvo il lungo piano sequenza iniziale, non vediamo mai una soggettiva dell'assassino), che si muove in uno spazio de-realizzato. Inoltre, Michael appare e scompare a proprio piacimento – si pensi alla sequenza in cui Laurie (Jamie Lee Curtis) lo intravede fuori dalla finestra della scuola – ponendosi in effetti come presenza al limite tra l'umano e il sovrannaturale. Il lavoro Carpenteriano è, insomma, una sorta di esercizio di astrazione, in cui la deliberata assenza di contesto (storico, spaziale, psicologico rispetto al vissuto dei personaggi) rappresenta il motivo di emersione del fantastico. *Zombie* procede de-fantastizzando la matrice carpenteriana, “agganciandola” per così dire al reale. In questo caso risulta particolarmente significativa la sequenza in cui la madre di Michael (Sheri Moon *Zombie*) torna a casa e trova il figlio, che ha appena compiuto il massacro, seduto sui gradini del portico. Dopo un breve dialogo

36 Con l'etichetta *torture porn* si individua in genere un filone dell'horror contemporaneo di cui la tortura e la sevizia sono elementi caratterizzanti. Esempi di *torture porn* sono *Hostel* (id., Eli Roth, 2005) e *Turistas* (id., John Stockwell, 2006).

tra i due («Michael, what is going on? Answer me!») la colonna audio è invasa dal suono d'intensità crescente delle sirene della polizia. Tale pista sonora funge da collegamento tra la scena del dialogo e quella successiva, girata in uno stile da *found footage* (immagini sgranate e sfocate, macchina a mano), nella quale vediamo i cadaveri dei familiari di Michael trasportati fuori dalla casa, la disperazione della madre e un reporter locale che descrive la scena. A questa composizione d'effetto realistico si affianca una colonna audio in cui le voci dei poliziotti e quelle dei giornalisti si sovrappongono, divenendo incomprensibili, ma costituendo un tappeto sonoro il cui scopo evidente è dare vita a un'impressione di immediatezza, di attualità e presenza. Secondo Pier Maria Bocchi, «l'Halloween dei nostri tempi deve giustamente essere più robusto e diretto di quello di Carpenter, meno sottile e morboso e strisciante. Ha una minore eleganza compositiva ma una maggior furia»³⁷. L'intuizione di Bocchi sembra in effetti individuare il processo di de-fantastizzazione operato da *Zombie*; un film «più robusto», in cui tale solidità sembra discendere direttamente dal processo di contestualizzazione operato dal regista. La pratica di de-fantastizzazione, almeno parziale, del materiale di partenza è comune a molti remake del *new horror*. Si pensi, a puro titolo di esempio, a *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Marcus Nispel, 2003), che sostituisce l'incipit sperimentale dell'originale – costituito da un montaggio di immagini “simboliche”: il sorgere del sole, un totem di ossa, ecc. – con una sequenza in stile *found footage* in cui la polizia scopre la cantina che sarà teatro degli orrori nel film.

Infine, come già accennato, il film di Rob Zombie, potenzia la componente feticistica dell'originale carpenteriano in due direzioni: da un lato rilanciando il feticismo “semantico” già presente in *Halloween – La notte delle streghe*, con particolare riferimento alla maschera dell'assassino e al suo coltello, dall'altro costruendo *ex novo* un feticismo per il film-matrice evidentemente rintracciabile in alcuni paratesti pubblicitari. In una sequenza centrale, seppur breve, del film di *Zombie*, Michael, appena tornato ad Haddonfield dopo essere fuggito dall'ospedale, si reca nella cantina della propria casa d'infanzia. Qui, dopo aver divelto alcune assi del pavimento, ritrova il coltello e la maschera usate nella notte dello sterminio della propria famiglia, quindici anni

³⁷ Pier Maria Bocchi, *Halloween: The Beginning*, «Cineforum», n. 48, gennaio-febbraio 2008, p. 45.

prima. Lungo tutta la scena, *Zombie* si concentra con particolare intensità sugli oggetti. Il coltellaccio da cucina, appena dissotterrato, è al centro di un'inquadratura piuttosto lunga, mentre la maschera rimane al centro dell'attenzione della macchina da presa anche quando questo esclude dal quadro buona parte del corpo di Michael. In altri termini: questa è una delle poche sequenze del film in cui il corpo di Michael non è protagonista, sostituito dagli oggetti che lo connotano, rendendolo il *boogey man*. A ulteriore dimostrazione della rilevanza di questa scena, all'apparire della maschera, appena dissotterrata, la colonna sonora ripropone il noto tema portante del film originale, attivando anche attraverso indizi sonori quel dialogo tra i due film al quale si è accennato poco sopra. Vi è, infine, un movimento di feticizzazione del film originale che sembra corrispondere a quel processo di classicizzazione descritto da Quaresima. Esso appare particolarmente evidente nei materiali promozionali e paratestuali che hanno accompagnato l'uscita del film del 2007. In particolare può essere utile, anche nell'ottica di offrire una lettura contestuale dell'opera, analizzare uno dei trailer realizzati per promuovere *Halloween – The Beginning*³⁸. Il trailer si apre con immagini tratte dalla scena dell'arrivo della polizia alla casa dei Myers descritta poco sopra, alle quali sono sovrapposti in trasparenza dei titoli di giornale che fanno riferimento all'omicidio, in continuità con la strategia di de-fantastizzazione analizzata in precedenza. Tuttavia, la *tagline* che caratterizza il trailer sembra conformarsi a un processo di classicizzazione e feticizzazione del film originale; la frase «This summer Rob Zombie unleashes a unique vision of a *legendary tale*» (corsivo mio), caratterizzando *Halloween – La notte delle streghe* come racconto leggendario, procede a rimettere in circolazione il valore culturale del film di Carpenter. Il trailer, insomma estrae effettivamente l'opera carpenteriana dal continuum della macro-storia del cinema (e della micro-storia del *new horror*) trattandola non come un film, ma come una *legendary tale*, materiale classico capace di attivare una spettatorialità di secondo grado. Non stupisce che dopo l'esposizione della *tagline*, molte delle sequenze presenti nel trailer mostrino Michael Myers in situazioni presenti già nell'originale (la sequenza del travestimento da fantasma, l'apparizione dietro i due giovani che consumano un rapporto sessuale, ecc.). Insomma, questo oggetto paratestuale sembra contribuire a

38 Il trailer è visibile a <http://www.youtube.com/watch?v=MhyZmUeq6do>, consultato il 7 gennaio 2013.

un processo di investimento di valore culturale e “leggendario” della matrice cinematografica di *Halloween – The Beginning*, attivando ancora una volta quel rapporto biunivoco che è alla base del processo di *remaking*.