

Il remake classico

Inviato da di Davide Morello

"Raccontare è rapportare e la retorica del racconto ha cercato di dimostrare che i tipi di rapporti instaurati spesso si richiamano l'un l'altro. Questo richiamo significa spesso volontà di confronto con il già fatto ma non solo; perché la strada della solidificazione (che è altra cosa dalla cristallizzazione) nasce anche dal piacere della conferma formale, dalla variazione cui segue l'incanalamento in transiti già segnati". (1) E da questa considerazione si può partire per affrontare un discorso sul remake che è riscrittura di un film che pone in primo piano la questione della ripetizione e della differenza, del linguaggio, il farsi stesso dell'opera; è un racconto che non smette di riproporsi tornando sui propri passi e rimettendosi in questione.

Traduzione cinematografica di un testo filmico, il ricalco esplicito apre un confronto all'interno dello stesso mezzo espressivo, evidenzia il carattere dinamico dell'opera, il suo ripresentarsi attraverso diverse forme poetiche e in contesti socio-culturali differenti. Crea uno stretto rapporto di comunicazione e di dipendenza con i film che lo precedono favorendo un dialogo fatto di citazioni, allusioni, rovesciamenti che possono assumere la funzione di omaggio, riscoperta, parodia, ma possono anche avere valenza critica: ci si rapporta sempre con uno o più tipi di cinema, uno o più autori. Il caso di remake che qui si prende in esame è quello classico de Il postino suona sempre due volte e la comparazione avviene fra tre dei film che a loro volta derivano dal romanzo di J. Cain: Ossessione di Visconti e le pellicole di Garnett e Rafelson che mantengono il titolo originale del libro. Quest' ultima versione ben s'inserisce in quell'aspetto dell'arte contemporanea che è l'autoriflessività e che si manifesta attraverso una fitta rete di richiami, analogie e inversioni nei confronti dei film di Garnett a cui si rifà direttamente, ma anche nei confronti del precedente viscontiano al quale non mancano i diretti riferimenti.

I tre film appartengono a differenti epoche e contesti sociali, variano gli stili di regia e i circuiti produttivi. Ossessione è un film del 1942 precursore del neorealismo: "fa piazza pulita del cinema precedente e lo invecchia di colpo sia in termini specificatamente cinematografici, sia in termini generalmente culturali" (2) antitetici rispetto alla dominante ideologia fascista. Il postino suona sempre due volte di Garnett è del 1946, rientra nella grande produzione hollywoodiana dello studio system ed è considerato un film di genere noir. Il postino di Rafelson, del 1981, appartiene al cinema americano moderno e si pone a margine della produzione cinematografica ufficiale per gli stessi gusti del regista che più si avvicinano a un'idea di "autorialità" all' europea.

Lo scopo è quello di individuare, nell'ambito di singole segmenti le varie scelte narrative e discorsive operate dagli autori facendo emergere le loro relazioni in riferimento ai differenti stili e premettendo che i mutamenti riguardano anche e naturalmente i significati e i valori messi in gioco. Si crea così una sorta di opera al plurale che si frammenta e si moltiplica attraverso molteplici punti di vista: il remake è anche un esercizio di stile.

Non è la questione dell'adattamento di un testo letterario che qui interessa, ma le procedure quali l'addizione e la sottrazione, l'espansione e la condensazione, la variazione e lo spostamento (3). Tali procedure, utilizzate nei rapporti tra i vari film, tornano utili per comprendere meglio le dinamiche del(i) racconto(i), il mutamento dei codici del linguaggio cinematografico, ma anche le relazioni, le analogie e il dialogismo intertestuale che mettono in atto.

Da rilevare è il fatto che Ossessione opera una significativa sottrazione escludendo dal racconto il primo tentativo di omicidio e le figure di Sackett e dell'avvocato Katz, che svolgono un ruolo centrale negli altri film e nel libro. Aggiunge invece il personaggio dello Spagnolo amico e poi rivale di Gino con il quale si trova a vagabondare per Ancona. Le altre due versioni americane, più simili fra loro, mantengono comunque sostanziali differenze: nella prima la storia raccontata è al passato con la voce narrante del protagonista Frank che esplicita i fatti (narratore omodiegetico, direbbe Genette). (4) Voce che sottolinea la letterarietà del film rifiutata dall'ultima versione che opera una significativa traduzione in immagini di tale commento e narra la storia al presente come il suo predecessore italiano.

Si vedono ora nel dettaglio come si articolano sui piani diegetico e formale alcuni momenti centrali della storia narrata.

Rilevante è la scena in cui il Bragana in Visconti e Nick negli altri film si allontanano dalla trattoria e lasciano soli a casa Gino/Frank con Giovanna/Cora, tra i quali avviene un primo intenso contatto che ne dichiara la relazione amorosa. Lo sguardo di Gino si fa tramite del suo desiderio. Allontanatosi il marito, l'uomo guarda la porta della locanda sentendo la donna cantare. Si dirige in quella direzione entrando in campo da sinistra esibendo il falso statuto dell'immagine apparentemente soggettiva; entra nella locanda chiudendo la porta dall'interno. Segue una panoramica verso destra nel locale vuoto fino ad un tavolo sul quale Gino prende un piatto da portare alla donna. Un altro movimento laterale lo accompagna fino all'entrata della cucina dove si trova Giovanna. I due sono incorniciati dal riquadro della porta. Non vi sono dialoghi e quando lei smette di cantare inizia la musica di commento. Il fatto qui è alluso ed è preparato da pause narrative quali i due campi vuoti occupati poi dall'uomo che avanza verso la futura amante.

In Garnett, Frank è dietro al bancone, va a chiudere la porta del locale e la musica sottolinea quest'azione. Entra in cucina da e intrattiene un lungo dialogo con Cora che parla del suo passato e degli uomini che l'hanno corteggiata: spiega che non è innamorata del marito che ha sposato per puro interesse economico. Dei clienti bussano alla porta e gli amanti, in un attimo di complicità, ignorano il fatto e si baciano.

In Rafelson, Frank, come nel film precedente, è dietro al bancone, ma davanti ad una apertura nella parete che mette direttamente in comunicazione con la cucina nella quale vi è Cora. L' inquadratura riprende così la soluzione figurativa di

Visconti che pone Gino antistante a Giovanna entrambi incorniciati nel riquadro della porta-finestra. Frank prende un piatto sporco, lo mette nel lavandino e si sposta in cucina dove un breve scambio di battute lascia intendere che Nick è andato in città. Bussano alla porta, la donna si insospettisce rovesciando quella complicità presente negli altri film e va per aprire quando i clienti non ci sono più. Rimprovera Frank e si mostra scontroso. Il dialogo assume maggior dinamicità rispetto al film di Garnett, che è impostato su un paio di piani statici che vedono i protagonisti uno di fronte all'altra in una soluzione continuativa di raccordo sull'asse. Qui si oppongono campi d'insieme e primi piani alternati che allontanano e pongono in conflitto i personaggi, fino al momento in cui, attraverso violente pulsioni, si trovano a fare l'amore sul tavolo della cucina. La donna interrompe l'atto per spingere via dal tavolo un vassoio e impugnare un coltello subito gettato e che preannuncia quella commistione di amore e morte che sta alla base del film. In questa seconda parte la musica extradiegetica accompagna il loro rapporto.

Il tavolo è l'elemento della scenografia già presente in Visconti e il coltello nelle mani di Cora cita la scena del film di Garnett in cui Frank scopre la donna in cucina con l'intento di uccidersi. Significativi spostamenti rispetto ai precedenti. Il piatto che in *Ossessione* diviene pretesto per recarsi in cucina, in quest'ultima versione apre la scena: è ripreso in dettaglio e assume quindi maggior rilievo figurativo, ma perde quella valenza narrativa, palesandosi come un'altra citazione/spostamento.

I silenzi e la musica sono preponderanti nel primo e nel terzo film: non più di poche battute, la schietta gestualità, le pause e il gioco di sguardi.

Niente di tutto ciò in Garnett, dove la parola svolge una funzione privilegiata: immerge lo spettatore nella lineare trasparenza della narrazione fino a sfiorare l'inverosimile melodrammatico, nel quale la musica ricopre un ruolo di sottolineatura, come produttrice di effetti emotivi.

Si nota come l'erotismo sia esplicito nel film più recente e mascherato, alluso, edulcorato nei precedenti per ovvi motivi di censura, libertà di costumi e ideologia.

Stesso trattamento è riservato alla violenza, che si manifesta soprattutto nel rapporto "sado-masochistico" fra i due amanti che alterna pulsioni sessuali e pulsioni di morte, come ad esempio quando si verifica l'omicidio di Nick, nel corso del quale i due si feriscono reciprocamente prima di unirsi nell'atto sessuale. Ma la lezione che Frank riserva a Kennedy nei due film americani è esemplare. Nell'ultimo film vi è una condensazione poiché il complice non esiste ma è sintetizzato nell'unica persona del ricattatore. In Garnett si rivela ingenuo, pronto ad abbassare il prezzo del documento e a farsi ingannare dal corteggiamento di Cora. Segue uno schiaffeggiamento da parte di Frank e poi la confessione dell'uomo, il tutto con un tono che più si avvicina alla commedia.

In Rafelson non vi è complice e il conflitto avviene tra i due uomini mentre la donna è nascosta in un'altra stanza. La scarsa illuminazione aumenta la tensione del dialogo fra i due, che avviene sotto la minaccia della pistola di Kennedy che volta le spalle ad una porta dalla quale presto comparirà Cora pronta a spiazzarlo, così da permettere a Frank di assalirlo per intraprendere un duro combattimento. Ad un certo punto Frank si ritrova la testa del malcapitato fra le mani contro cui sbatte la porta ripetutamente e con forza fino alla confessione.

La scena esaminata in Visconti prosegue dopo la situazione contemporanea, esibita tramite il montaggio alternato, del Bragana e del prete in bicicletta che discutono della loro comune passione per la pesca.

Alla locanda Gino e Giovanna sono divenuti amanti: il fatto è alluso e messo in ellissi. L'uomo la invita a fuggire e la donna parla del proprio passato, di quando "andava a cena con gli uomini" fino a quando, esasperata, decise di sposare il Bragana per sistemarsi. La donna dice di voler continuare a sopportare la sua condizione, ma poi si verifica una svolta. Cambia l'angolazione dell'inquadratura: lei si alza e si mette di fronte alla specchiera, chiede a Gino se la ama e anche lui si avvicina e viene riflesso. Ad una conferma inizia la musica che esalta quest'istante in cui Giovanna dice: "Allora dovrà pur accadere qualcosa per noi". Usciti dall'inquadratura vi rimangono comunque come riflesso quando si baciano; la specchiera si apre e li spinge del tutto fuori campo senza alcun movimento di macchina: sono ora mostrati i vestiti del Bragana appesi all'interno dell'armadio.

In questo film la donna spiega chiaramente le motivazioni che l'hanno spinta a sposarsi ribadendo a Gino: "Tu capisci cosa vuol dire andare a cena con gli uomini?".

In Garnett quest'elemento è condensato nella scena precedentemente analizzata: la donna dice che non ha conosciuto un uomo che non ci abbia provato chiamando in causa la propria bellezza.

In Rafelson non esistono spiegazioni di questo precedente, se non quel breve inserto che vede la coppia in città dirigersi verso l'autostazione: la donna si volta a guardare il fuoricampo e dice: "Io qui ci lavoravo".

Un altro elemento, questa volta esplicito in *Ossessione*, ancora edulcorato in Garnett e alluso in Rafelson.

Ma questa scena in *Ossessione* raffigura l'intenzione che al Bragana debba accadere un incidente, che la sua morte possa essere liberazione per la coppia.

Nel *Postino* del '46 questo nucleo narrativo si espande in due scene: i due amanti tornano da una tentata fuga precedendo il rientro del marito a casa. Insieme lo vedono arrivare attraverso la finestra ubriaco, alla guida della sua auto che rischia un incidente con un camion. Frank: "...un giorno o l'altro potrebbe finire in un precipizio"; la musica svolge la solita funzione. La donna chiede illuminandosi se diceva sul serio, "naturale stavo scherzando", risponde l'uomo; e ancora lei "naturale scherzavi"; fine della musica. Questa ripetizione prepara alla scena successiva.

I due si ritrovano nella stanza di Frank: lei chiede la conferma del suo amore e propone che al marito capiti una disgrazia rendendo l'uomo suo complice.

In Rafelson la scena torna a condensarsi in un netto confronto fra gli amanti che ancora contrappone i loro primi piani e i loro sguardi. Vi è anche qui la musica, il rumore della pioggia e il tuono che apre e chiude questo sintagma. Cora dice: "se fossimo noi due soli...", e si avvicina alla macchina da presa. Inizia un'alternanza di primissimi piani dei due che paiono sfidarsi, dei loro sguardi che cercano di comprendersi fino a che la donna non dice schiettamente: "sono stanca di ciò che è bene e ciò che è male". Frank rimane solo sotto la pioggia, confuso e pensieroso.

La centralità di questo episodio narrativo, la sua forza drammatica è basata ancora una volta sul non detto in Visconti, sul fatto solo accennato indirettamente, e sulla messa in scena che frammenta lo spazio, gioca sulle distanze dei personaggi avvicinandoli e allontanandoli, rendendoli un riflesso, simbolo di alienazione, proiezione dei loro stessi pensieri, per poi gettarli letteralmente fuori campo.

In Garnett sono invece proprio i dialoghi e gli attori ripresi lateralmente che assumono il ruolo drammatico centrale, mentre in Rafelson sono gli sguardi, i volti, i silenzi e le poche battute eloquenti, nonché l'atmosfera, il temporale col suo grigiore e la voce di Nick che continua a chiamare la moglie.

La voce narrante nella seconda pellicola riproduce la letterarietà del testo di Cain ed è respinta invece nell'ultimo film, nel quale si assiste ad una resa filmica del linguaggio verbale.

Dopo il primo tentativo di omicidio, quando Nick è ricoverato in ospedale, la voce dice: "Fu la settimana più felice della mia vita. Io non ci pensavo affatto, ma Cora volle discutere quello che sarebbe accaduto al ritorno di Nick a casa. Quello che mi premeva era che lei fosse felice..."

In Rafelson è presente un sommario che mostra i momenti di intimità fra i due, la loro collaborazione nel mandare avanti gli affari del locale, attimi di silenzio fra i due e poi lo shopping, la gita in barca e infine la dichiarazione di Cora che non vuole fare l'amore la sera prima che torni il marito. Quest'ultima frase la pronuncia seduta davanti allo specchio, proprio quando si pensa a Nick e al suo incidente e ciò pare una chiara citazione della scena dello specchio in Visconti.

Analogo procedimento è presente sempre nei due film americani, quando all'inizio Frank è attratto dalla donna e lei è in casa con il marito. Inquieto, di notte, assiste alla caduta dell'insegna provocata dal vento. Due inquadrature legate da una dissolvenza mostrano Frank di giorno entrare nel locale mentre escono due clienti e poi di notte col vento, nel cortile sotto la casa dei principali andare avanti e indietro con un certo nervosismo, fumando una sigaretta, con le ombre degli alberi ad ondeggiare sulle pareti esterne della casa; la macchina da presa ad inquadrare l'insegna e le foglie che volano. La voce recita: "Per qualche settimana lei neanche mi guardò, non mi rivolse mai la parola se poteva evitarlo, cominciavo a sentirmi una nullità, un pupazzetto preso in giro da una ragazza che non mi considerava. Io la turbavo, certo, era la ragione principale per cui mi odiava". Dettaglio dell'insegna che cade e Frank che si volta di scatto.

In Rafelson la scena inizia di notte dentro la stanza di Frank. È buio e lui accende un fiammifero illuminando parte del suo volto (effetto che richiama la scena iniziale, quando al buio lungo la strada viene illuminato dai fari delle auto). Si ode il vento all'esterno, lui si dirige verso la finestra nella stanza adiacente dove la luce è accesa: la spegne per poter vedere meglio fuori. Guarda verso la stanza di Cora e Nick. Nell'oscurità s'intravedono svolazzare le foglie. Lo sguardo è richiamato dal rumore dell'insegna che dondola, ma presto torna a voltarsi verso l'oggetto del suo desiderio continuando a fumare nervosamente: i primi piani esibiscono la sua espressione inquieta. Stacco, è giorno e il padrone lo chiama per sistemare l'insegna caduta. La citazione stilistica è in questo caso la riproduzione di quel campo medio che inquadra l'insegna in balia del vento.

Sono altre le citazioni significative che quest'ultimo film effettua in funzione delle due pellicole precedenti. Innanzitutto l'opera lirica: in *Ossessione* il Bragana sta partecipando a un concorso di canto quando i tre si incontrano per le strade di Ancona dopo la fuga di Gino e l'incontro con lo Spagnolo. Canta un'aria della Traviata mentre gli amanti al tavolo discutono dell'impossibilità di vivere separatamente.

Qui invece Nick ascolta il brano "La donna è mobile" e canta. I due sposi sono nella loro stanza e Cora guarda dalla finestra la camera di Frank (ancora una conferma della simmetria degli sguardi fra gli amanti). Nick dice che ha una sorpresa per lei e mostra invece che è una vestaglia per se stesso, così lei scende le scale, dicendo di tornare subito, e va da Frank. In questo film la musica non è solo pura citazione, ma svolge anche un'analoga funzione narrativa, presentandosi quando sembra consolidarsi il rapporto fra i due amanti a scapito di Nick.

In entrambe gli autori la musica svolge dunque un ruolo essenziale. Nel cinema viscontiano, dice Micciché, "siamo abissalmente distanti dalle consuetudini di routine, nella scelta, nell'uso e nella funzione del cosiddetto commento musicale nel cinema" (5). In Rafelson i film "sono scanditi secondo una successione compositiva musicale che fa della musica la cifra stilistica più matura e coerente dell'autore" (6).

La decisione di uccidere Nick è scatenata nel *Postino* di Garnett dal fatto che lui vuole vendere il locale. Scossi dalla notizia i due origliano da una porta la conversazione che il titolare intrattiene telefonicamente con l'acquirente.

Nell'ultimo, la citazione è inserita nel colloquio fra i due assicuratori che l'avvocato fa incontrare per poter scagionare Frank e Cora dall'accusa di omicidio. Katz organizza l'incontro, esce dall'ufficio e, in un campo medio, lo si vede appoggiato alla porta: si odono solamente le voci degli agenti.

Sono numerosi in mutamenti operati all'interno della storia sia nella sua totalità, sia in singoli episodi e scene più o meno rilevanti all'interno dell'intreccio. La variazione più significativa in Rafelson è il finale aperto. Dopo la morte di Cora, Frank non viene arrestato e ciò può lasciare intendere il ritorno dell'uomo al vagabondaggio.

Cambia il peso drammatico di certi elementi narrativi e cambiano le modalità del discorso. Queste manipolazioni si attuano in funzione di scelte ideologiche, epoche storiche in cui l'opera stessa è indirizzata ad un certo pubblico e in relazione ai diversi vincoli produttivi. Le scelte hanno chiaramente motivazioni estetiche legate alla personalità dell'autore. Si veda l'importanza della musica in Visconti e Rafelson e l'uso della parola ridondante in Garnett. A questo proposito è

rappresentativa la scena dell'omicidio di Nick con l' inverosimile eco che riproduce prima la voce dell'uomo e poi quello della moglie che chiede aiuto.

Si vede quindi come la stessa storia assuma toni e valenze anche opposte nei tre rifacimenti. Il realismo critico di Visconti si perde nella versione di Garnett, il quale si muove invece seguendo canoni maggiormente legati alla grande produzione del cinema classico e spettacolare di quegli anni. Rafelson recupera quel realismo adeguandolo alla modernità, inglobandolo nei fermenti del nuovo cinema americano.

Interessante è vedere come quest'ultima pellicola investa maggiormente un carattere autoreferenziale nel gioco di citazioni e richiami diretti, nella capacità di comunicare con i precedenti presupponendone la conoscenza, ma anche come sappia prenderne distanza. Queste citazioni possono interessare l'organizzazione spaziale del profilmico, la posizione dei personaggi, singoli elementi della scenografia, possono riferirsi a espedienti narrativi, oppure riguardare direttamente lo stile, come i richiami musicali, le riproduzioni formali di certi piani di ripresa. Il remake mette così in gioco un'enciclopedia intertestuale e, per dirla con Calabrese, un vero e proprio processo di rigenerazione e risemantizzazione.

(7)

(1) G. Tinazzi, *La copia originale*, Marsilio, Venezia 1983, p.72

(2) L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia 1990, p.65

(3) S. Cortellazzo, D. Tomasi, *Letteratura e cinema*, Laterza, Bari 1998, pp.21/24

(4) G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976, p.295

(5) L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia 1996, p.88

(6) E. Martini, *Il postino suona sempre due volte*, Cineforum n.209, 1981.

(7) O. Calabrese, *L' età neobarocca*, Laterza, Bari 1987, p.161