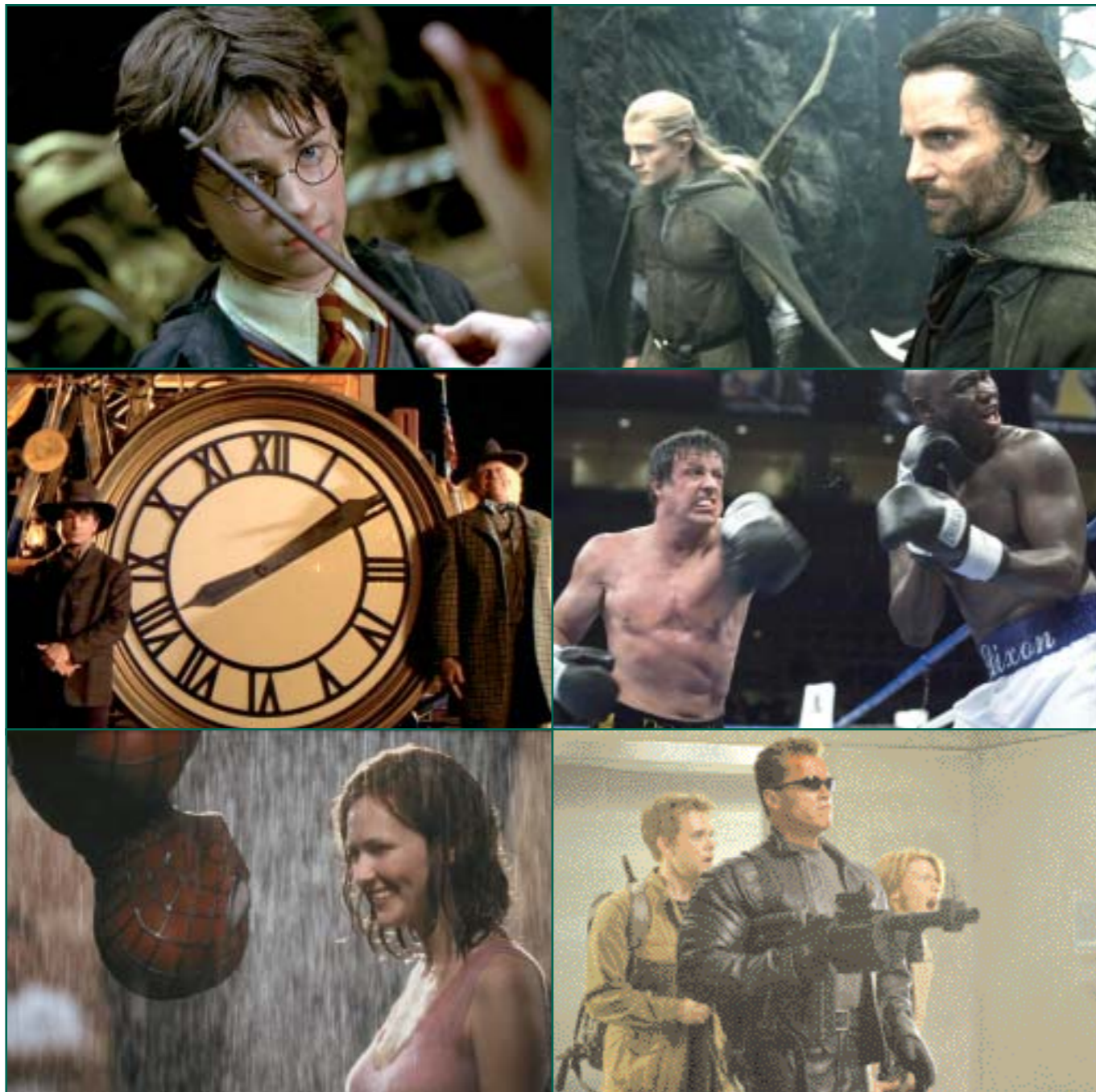


C'ERA UNA VOLTA IL FILM PROTOTIPO 1°

Per un'ontologia del cinema seriale

a cura di Mauro Antonini



(Da sinistra a destra e dall'alto in basso) Harry Potter e la camera dei segreti di Chris Columbus • Il Signore degli anelli - Il ritorno del Re, di Peter Jackson • Ritorno al futuro Parte III di Robert Zemeckis • Rocky Balboa di Sylvester Stallone, Spider Man 3 di Sam Raimi • Terminator 3 - Le macchine ribelli di Jonathan Mostow

Stagione I: Crisi sulle terre infinite

E un dato di fatto, negli ultimi anni il cinema si è spinto (e continua a spingersi) verso una continua serializzazione, sia essa formale, contenutistica, narrativa o iconica. Il fenomeno dei *sequel* che, fino agli anni '90, era considerato un'eccezione concessa solo a film di enorme successo commerciale o un estro tipico del cinema più smaccatamente di genere, oggi diviene praticamente la norma. Sono sempre di più i film che nascono per essere saghe, anche prima ancora di confrontare il responso del pubblico (valga su tutti *Harry Potter*) o, ancora, che vengono girati per essere in seguito serializzati in più uscite cinematografiche (valga su tutti *Il Signore degli Anelli*). Gli attori firmano contratti in cui s'impegnano a interpretare più volte lo stesso personaggio, gli sceneggiatori scrivono storie sempre più amplifiabili, i registi girano film come "tasselli" in cui inseriscono elementi che - loro stessi o altri - svilupperanno in seguito, il pubblico va al cinema consapevole che ciò che vedrà sarà solo una parte della mitologia in cui il film s'inscrive.

Tutto questo cambia totalmente il modo d'approccio al film stesso: se fino a qualche anno fa si tendeva a rapportarsi a una pellicola come a un'unità (replicabile, certo, ma pur sempre un'unità) oggi ci si relaziona al film come a un ingranaggio plurale. I *sequel* - e così i *prequel*, gli *spin-off* - sono considerati già nell'ideazione del film principe, come cellule dormienti o come strutture in divenire. Di rimando ciò cambia anche la narratologia e l'iconografia stessa del cinema: per i *sequel* di *Ritorno al futuro* Robert Zemeckis prontamente ammetteva che "il pubblico vuole vedere sempre lo stesso film, però diverso", enunciando in una funzionale frase il meccanismo seriale tipico degli anni '80 e '90, in cui ogni film era visto come un "prototipo" che, qualora fosse stato ben gradito dal pubblico, sarebbe stato riprodotto virtualmente all'infinito con minime variazioni. La frase di Zemeckis, così calzante per la serialità del periodo (i *sequel* di *Ritorno al futuro*, ma anche di *Rocky* o *Lo squalo*, sono a tutti gli effetti "sempre lo stesso film, però diverso") ci sembra oggi incredibilmente desueta in quanto il cinema odierno sviluppa i film non più come "unità riproducibili" ma come "flussi d'informazione" (*Spider-Man* e *Matrix* sono, ad esempio, saghe sempre in evoluzione, composte da film strutturalmente disomogenei ma concettualmente unitari come flusso di narrazione e iconografia).

Questa perdita di uniformità dell'opera-film si estende molto oltre i confini del *sequel/prequel/spin-off* in *continuity* e *traghetta* fino a forme seriali "a prescindere", dai *remake* fino ai modernissimi *reboot* dove le saghe ri-iniziano, si rielaborano si re-inventano, fanno, insomma, di tutto pur di evitare di concludersi. E inoltre il sempre maggior legame del cinema con altri medium più congenitamente plurali - dalla televisione ai romanzi popolari, dai fumetti ai videogame - è da intendere proprio come una scelta di autocon-

servazione della serialità: sviluppando, infatti, paralleli cinematografici di saghe già propriamente plurime il cinema si assicura un equivalente sviluppo delle proprie serie che mimi non solo le icone di riferimento ma anche i meccanismi in cui queste sono originariamente inserite.

Se tutto ciò funziona a livello industriale (d'altronde le statistiche parlano chiaro, di solito i *sequel* incassano sempre di più del precedente) e culturale (è indubbio che è grazie alla continua presenza al cinema che molti personaggi sono divenuti vere e proprie icone dell'immaginario collettivo) non funziona altrettanto bene a livello critico: di fronte alla riproduzione in serie di storie o figure pre-esistenti la critica convenzionale (quella italiana, certo, ma non solo) non riesce a svincolarsi dal luogo comune che vede la serializzazione solo ed esclusivamente come un abile marchingegno monetario e, all'opposto, scarsamente valido dal punto di vista artistico e concettuale. Ciò deriva probabilmente da vari fattori assolutamente radicati nel pensiero critico comune: il romanticismo che vuole *ciò che è stato* intoccabilmente migliore di *ciò che è* e neanche considerabile in confronto a *ciò che sarà*; l'ideologia che vede il meccanismo industriale come un'espressione completamente antitetica al valore artistico; nonché l'idea stessa di "opera" come forma unica e irripetibile. Insieme a una concezione che accusa prontamente ogni forma di rielaborazione di personaggi o narrazioni pre-esistenti come sintomo di scarsità d'inventiva (e chissà poi perché si considera d'ingegno più valido l'ideazione di una storia nuova piuttosto che l'elaborazione di una storia altrettanto nuova ma conformata a personaggi già ben radicati nell'immaginario, operazione che dovrebbe essere idealmente più complessa) hanno portato a una critica orribilmente pressapochista, nonché formalmente scorretta della serialità filmica.

Questo SegnoSpeciale, "figlio" legittimo della cornice *remake/replay*, nella quale già viene portato avanti su questa rivista un discorso teorico e programmatico su tutto ciò che concerne la riproduzione seriale al cinema, si mostra, così, come un primo traguardo complessivo nell'appropriare un'aura teorica ai mondi seriali cinematografici e nel costruire una disanima ideologica e critica di uno dei maggiori veicoli dell'immaginario contemporaneo che prospetti la fondazione di un'ontologia del cinema seriale.

Why so serial?

Coese come non mai le firme che compongono i saggi inventariati nello Speciale concordano perfettamente sul riscontro di un oggettivo rifiuto degli odierni meccanismi cinematografici verso una qualsiasi forma d'unità o organicità: il saggio apripista di Roy Menarini si indicizza maggiormente sull'utilizzo di una serialità a ritroso (*remake, reboot*) o parallela (*spin-off*) che dimostra una refrattarietà d'adesione del cinema all'unità della storia, sia essa intesa in

senso narrativo, sia "con la maiuscola". Nel pezzo redatto da Davide Turrini ad avere la peggio sono gli autori: la pluralizzazione cinematografica bada a se stessa servendosi del regista come mero mezzo di inoculazione del rappresentato, adombrando anche la più evidente retorica autorialista. A seguire Flavio De Bernardinis enuncia come la critica cinematografica tradizionale (altro elemento convenzionalmente uniforme) non riesca a star dietro alle dinamiche di gemmazione filmica che demoliscono ogni possibilità d'approccio al recensore "diacronico". Andrea Fontana, nel suo *excursus* sulle forme seriali dell'horror, genere pluralizzato per eccellenza, dimostra come gli ingranaggi di proliferazione fagocitino persino l'elemento generico, fin dalla sua stessa nascita di matrice "riproduttiva". L'ultimo saggio si sofferma, invece, sui personaggi-icone, constatando come l'elemento immaginario ricorrente convogli su di sé qualsiasi sforzo rappresentativo contestuale e s'imponga come unica attrattiva per l'odierno spettatore.

La storia, l'autore, la critica, il genere, l'attore: ecco, dunque, che gli elementi principe d'una concezione tradizionalista del film come unità artistica (e del conseguente approccio ad esso) vengono, nei saggi che seguono, letteralmente svuotati del loro valore e resi inermi di fronte all'unica realtà possibile: il mito è autogenerante, esiste ed impone la sua presenza come forma in progressione in maniera autonoma e autocosciente. E in questa autocoscienza dimostra che, per restare vivo (e quindi per *ritornare*, sempre, di continuo) necessita un'insistenza *mostrazione*; ed entrano qui in gioco le convenzioni narrative "finite" (la storia, i generi); umane (gli autori, gli attori); ricettive (lo spettatore, la critica), usate dall'immaginario mitologico, propriamente "non finito", come funzionali passaggi dimensionali per esprimersi continuamente e compiutamente su un piano di realtà che, per fruirlo, necessita di singole ri-collocazioni industrializzate in serie. I vari capitoli, episodi, numeri, divengono così la nostra porzione quotidiana d'infinito; ed essendo una parte d'infinito anch'essa infinita non possiamo che dichiarare inequivocabilmente qui conclusa l'era dell'unità filmica.

To be continued...

Come emblema di fondazione ontologica della serialità cinematografica (e della sua critica) questo Speciale non sarebbe mai potuto essere concluso, non sarebbe mai potuto essere *uno*. E infatti è esso stesso materia seriale non concludendosi qui, su questo numero di "Segnocinema", ma letteralmente sequelizzandosi sul prossimo in uscita (il 161, Gen/Feb 2010). Se in questa "Stagione I" ci si concentra maggiormente sulle dinamiche di pluralizzazione prettamente filmica, la prossima esplorerà le dinamiche di oltre-serializzazione, dai rapporti intermediali tra emisferi cinematografici distinti a tutti quei meccanismi ipertestuali di convergenza tra cinema e linguaggi seriali altri. That's *not* all, folks!