

ALESSANDRO SCARSELLA

POSTILLE DI METODOLOGIA A MARGINE
DI PARALETTERATURA, CINEMA, FUMETTO
E GRAPHIC NOVEL

Le presenti riflessioni intendono enucleare alcuni elementi di lettura incrociata, tra linguaggi, sistemi semiologici e circuiti della ricezione del fenomeno fumetto d'autore in Italia, proponendo delle indagini campionate finalizzate a illustrare tendenze interpretative distinte.¹ L'attenzione in effetti sembra cadere preliminarmente su un fascio di intersezioni di semiotiche diverse, prima che sulle peculiarità linguistiche del fumetto e sull'orizzonte comunicativo a tutto campo della sua realtà artistica. In particolar modo risultano interessanti ai fini dell'indagine comparativa i materiali individuati ed esposti nella mostra al Mart di Rovereto del 2006, "Cinema e fumetto. I personaggi dei comics sul grande schermo", che ribadivano la consistenza del connubio tra le rispettive estetiche del fumetto e del cinema, soprattutto a partire dall'introduzione del sonoro nel film.²

L'allargamento del campo può rivelarsi quale effetto del tutto conseguente all'impianto semiologico del discorso del fumetto e vigente, come indicato da Eco nel lontano 1964, nella sovrapposizione dei tre livelli del disegno, del concetto e del suono, ottenuta attraverso effetti speciali di visualizzazione della similitudine e della metafora³. Si aggiunga a questo l'attitudine avvolgente e parassitaria nei confronti delle arti visive, della letteratura, nonché di altri "ibridi"⁴ sia del cinema sia del fumetto nella loro

¹ Per un primo inquadramento, sia consentito il rinvio al quaderno on line *Intercod*, a cura di Alessandro Scarsella (<http://venus.unive.it/alescarsella/scarsella.htm>) costruito nel quadro della 1a edizione del Festival Internazionale del Fumetto, Venice Comic Art Festival, che ha avuto luogo a Venezia (Fondazione Querini Stampalia – Palazzo ex – Casinò del Li-do) dal 12 al 18 dicembre 2008 (<http://venice-comicsfestival.blogspot.com/2008/11/il-programma-del-festival.html>). Precedenti esperienze di indagine e di correlativa esplicitazione didattica avevano coinvolto chi scrive presso la sede del CARID dell'Università di Ferrara nel 2005, quindi nel "Workshop Fumetti 2006" (Venezia-Forte Marghera).

² Cfr. il catalogo *Cinema & Fumetto. I personaggi dei comics sul grande schermo*, a cura di Roberto Festi e Maurizio Scudiero, Civezzano, EsaExpo, 2006.

³ UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1977, pp. 145-146.

⁴ Cfr. la sintesi di Luca Berta, *Il videoclip: un ibrido*, in *Intercod* cit., pp. 12-13. Sulla vitalità dell'ibridismo dei generi, cfr. il volume *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di Annamaria Sportelli, Roma-Bari, Laterza, 2001. Sull'intersezione tra parola e visualità, cfr. MICHELE COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004; *Immagine e scrittura*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte, Roma, Meltemi, 2006. Per la cinematografia

comune, prima che reciproca, strategia di riuso del testo letterario attraverso trasposizioni, adattamenti, transcodifiche. Come è noto, Roman Jakobson nel suo saggio *Aspetti linguistici della traduzione* (1959)⁵ distingueva tre tipologie di traduzione: endolinguistica (o riformulazione, all'interno di una stessa lingua); interlinguistica (tra lingue diverse) intersemiotica (tra linguaggi diversi). Sia concesso a tal fine un riepilogo essenziale, che puntualizzi la situazione d'insieme in un sommario e che sappia trarre profitto empirico dalla teoria che si è lasciato dietro le spalle.

1. *Brevissimo prontuario interdisciplinare*

Quello che prevale nell'ambito comparativo prescelto è il terzo tipo di traduzione contrassegnato da Jakobson: da una lingua a un'altra lingua, non di una lingua all'interno di se stessa o all'esterno della lingua stessa, intesa come lingua naturale, quindi verso altri linguaggi e sistemi di segni. La traduzione letteraria è una forma di traduzione interlinguistica: da un sistema linguistico a un altro sistema linguistico. Anche la traduzione intersemiotica possiede a ben vedere qualità interlinguistiche, vale a dire attribuibili a "grammatiche" poste all'origine di veri processi di traduzione, quantunque esse risultino più spesso oscurate dalla misconoscenza delle componenti strutturali dei reciproci sistemi di riferimento, che rinvenute nella loro strategia genuina di costruzione del senso.

Tra gli esempi di traduzione intersemiotica la letteratura propone descrizioni di oggetti ideali (lo scudo di Achille nell'*Iliade*) o di opere d'arte o paesaggi (procedimento di ecfresi)⁶ finalizzate a restituire in parole i valori di comportamenti estetici di estrazione non-verbale. Passando tuttavia nel dominio di media diversi dalla letteratura, va notato a titolo ovviamente campionario, come la musica a programma si giustifichi da parte sua nell'impegno di seguire un tracciato linguistico, che può essere costituito da una successione astratta di stati d'animo divenuti già conformi a una definizione codificata ("allegro", "allegretto", "andante", "andante con brio", "adagio" ecc.) oppure a un testo poetico o narrativo. Se nel poema sinfonico

e le altre estetiche, cfr. infine i saggi compresi in *L'aurora immortale. Le arti e il cinema*, a cura di Neil Novello, Bologna, Gedit, 2004.

⁵ ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 56-64 (57).

⁶ Sull'ampiezza del concetto e sulla sua polifunzionalità di «topo, esercizio retorico o principio poetico, tecnica narrativa, espediente drammatico, genere letterario» ecc. cfr. le osservazioni di MONICA FARNETTI, *Teorie e forme dell'ecfrasi nella letteratura italiana dalle origini al Seicento. Saggio bibliografico*, in *Ecfresi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 573-576.

il rapporto tra testo e musica dovrebbe affermare la possibilità di traduzione intersemiotica efficace, fa pensare la perdurante atmosfera d'astrazione della composizione sinfonica forse più nota di Liszt, *I Preludi* (1854). Sebbene ufficialmente ispirata al testo di Lamartine, *Les Préludes* (1823)⁷, la musica di Liszt sembra abbandonarsi a ben vedere all'elaborazione di un concetto corrispondente a uno stato d'animo espresso nella premessa che accompagna la partitura originale: «Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et la dernière note?»: «La nostra vita altro non è che una serie di preludi a un canto sconosciuto la cui prima e solenne nota è la morte?». Non si tratta forse del trasferimento semantico dalla funzione introduttoria del genere del preludio (quale sorta di cornice paratestuale dell'offerta musicale) a una concezione romantica dell'esserci come anticamera del viaggio che compierà l'anima dopo la morte? Per cui, somigliando fortemente all'intonazione inaugurale di qualsivoglia esecuzione melica, ogni gesto diviene un preludio.

Un'analoga operazione si era profilata nei *Preludi* di Chopin, riproponendosi successivamente con Debussy. La rilevanza notevolissima del progetto sinfonico di Liszt risiedeva invece nell'aver trasferito la correlazione di musica e testo poetico sul piano del medesimo senso dell'attesa che determina la condizione umana, quindi la sua apparenza di soglia temporale perturbante. Mentre la colonna sonora si porrà in rapporto di preludio-presentazione, trasposizione e commento dei contenuti e delle immagini del film, in quanto forma di traduzione intersemiotica il cinema avrà nel frattempo già individuato nel copione (testo scritto derivato talora da un'opera letteraria), quindi nella sceneggiatura e nei dialoghi il fondamento delle riprese, che saranno successivamente oggetto del montaggio.

Indicando pertanto la dimensione di esistenza del testo letterario nei tre momenti della *produzione* (autore, editore, curatore, traduttore), *ricezione* (librerie, biblioteche, luoghi letterari, istituzioni, comunicazioni, giornalismo), *interpretazione* (lettura, critica, insegnamento, ricerca), si riconoscerà per esempio la vicenda specifica del testo teatrale, quindi destinato alla rappresentazione, laddove quest'ultima diviene una forma di interpretazione. Il regista sceglie infatti la chiave di lettura e coordina le azioni collettive proprie della rappresentazione. Si può proporre un analogo schema per il cinema, che tuttavia prevede in sede di produzione il coinvolgimento di un numero più elevato di soggetti. Analogamente il regista è il coordinatore e il responsabile dei contenuti artistici del film. Quando la produzione di un

⁷ Cf. ALEXANDER MAIN, *Liszt after Lamartine: "Les Préludes"*, in «Music & Letters», LX, 2, 1979, pp. 133-148.

film prende le mosse da un testo letterario (di tipo narrativo o anche non-narrativo) il film stesso, inteso come prodotto finale della catena cinematografica, istituisce un tipo di lettura e di relativa interpretazione del testo.

Il processo di trasposizione dal libro al film si chiama “adattamento” e va concepito come un programma operativo.⁸ Si possono distinguere tre forme di adattamento del testo letterario nel cinema, a seconda della maggiore o minore aderenza ricostruttiva o libertà riduttiva, sottolineando le possibilità di semplificazione delle strutture narrative, quindi di elaborazione privilegiata di situazioni e motivi, e rimandando altresì al montaggio come fase di assetto audiovisivo definitivo di tutto il materiale.⁹

Il tempo del racconto nella narrazione letteraria e nel film deriva dalla frattura dell'ordine cronologico dell'azione in quel particolare intreccio che ne dispone la successione arbitrariamente¹⁰. L'adattamento cinematografico di un'opera letteraria si configura come riduzione del testo, se non altro in funzione dei tempi medi di durata di una proiezione cinematografica. Questo implica un lavoro di manipolazione del tempo interno della narrazione attraverso dispositivi trasformativi.¹¹ Occorre infatti aggiungere sempre una terza dimensione alla duplicità di intreccio (= racconto) e *fabula* (= storia), quella della “narrazione” per individuare il tempo del testo (o del film, o del fumetto) quale riflesso di una realtà descrittiva conforme a una modalità di assolutizzazione squisitamente paraletteraria, sebbene condivisa dalla *fiction* in generale, anche da quella dotata di elevato potenziale artistico.¹²

Le facoltà di sintesi del linguaggio cinematografico risultarono al loro apparire comprese dai futuristi e in genere dalle avanguardie, mentre il montaggio si configurò immediatamente come la dimensione essenziale di ogni genere di cinematografia, dal *reportage* al fantastico. Il carattere sintetico della rielaborazione filmica poteva però rappresentare un ostacolo nella trasposizione di opere letterarie e in quanto tale risultò vissuto da quegli autori che, pur vedendo nel cinema un potenziamento del loro rapporto con il pubblico, ripudiavano delle versioni cinematografiche quella riduttività necessaria, se non altro, in ragione della durata unitaria effettiva della comunicazione cinematografica, rispetto al tempo lungo e comunque arbitrario della fruizione del testo letterario attraverso la lettura.¹³

⁸ SARA CORTELLAZZO – DARIO TOMMASI, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 14.

⁹ Ivi, pp. 16-21.

¹⁰ FULVIO CARMAGNOLA, *Plot, il tempo del raccontare*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 16-20.

¹¹ S. CORTELLAZZO – D. TOMMASI, *Letteratura e cinema* cit., pp. 21-23.

¹² F. CARMAGNOLA, *Plot* cit., p. 30.

¹³ Sulla prima ricezione del cinema nell'ambiente letterario e presso i principali testimoni della transizione, cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, Brescia, La Scuola, 2009, pp. 18-37.

Addizione, sottrazione, condensazione, espansione degli elementi del testo caratterizzano le diverse forme di adattamento filmico di un'opera letteraria. Tra i procedimenti di matrice più antica di coesistenza di testo e immagine resistono la didascalia, la voce fuori campo, gli intimi pensieri di uno dei personaggi. Si tratta di effetti di ridondanza informativa, di complementarità ironica e di rielaborazione del monologo interiore di ascendenza letteraria¹⁴, oppure delle ricadute della pragmatica della comunicazione verbale messe analogamente a buon frutto dalla segnaletica convenzionalmente indirizzata nel fumetto alla restituzione di frammenti del pensiero, della voce e del grido. Fermo restando che sussistono nel fumetto facoltà di segmentazione maggiori all'interno delle sequenze, nei confronti almeno della cinematografia pre-digitale, dal momento che come si vedrà l'impiego della *computer graphic* e del *live action* determineranno la sovrapposibilità dei due media.

Posti al termine di un lungo processo di interazione tra parola e immagine, cinema e fumetto possono incrociare le rispettive tecniche con puntuale riferimento al *quid tertium* anteriore che è il testo letterario divenuto parametro ricorrente di elaborazione di soluzioni speciali, soprattutto laddove esso coincide con nuclei narrativi. La domanda sul linguaggio del fumetto non riesce in definitiva a esimersi dal punto di vista comparativo che metta in evidenza la tradizione narrativa sottostante, con i suoi generi e sottogeneri¹⁵ e la forma trascendentale del racconto, in particolare con temporalità come elemento congenito alla sua funzione discorsiva¹⁶. Questo aspetto si riallaccia alla funzione paraletteraria che, come già accennato, storicamente sia il cinema sia il fumetto ereditano dagli ambienti della trasmissione orale

¹⁴ Cfr. SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1987, pp. 208-210. Attenzione a questi aspetti narrativi nel *nouveau roman* di Robbe-Grillet e nel cinema degli anni Sessanta di Antonioni, di Godard, di Resnais, che a proposito del suo film *L'anno scorso a Marienbad* dichiarava la sua volontà di «raccontare dall'interno della coscienza, con un tempo mentale che è sempre il presente». Cfr. F. CARMAGNOLA, *Plot* cit., p. 49.

¹⁵ Cfr. per l'opportuno ragguaglio tecnico SCOTT MCCLOUD, *Fare il fumetto*, Torino, Pavesio, 2007. Significativa e singolare la diffusione presso i laboratori del fumetto e nella formazione dei giovani sceneggiatori del libro di Tzvetan Todorov, *Introduzione alla Letteratura fantastica* (1970), soprattutto in virtù della quasi inconscia capacità classificatoria del sistema narrativo allestito con altri scopi iniziali dal critico franco-bulgaro.

¹⁶ «Ma la parentela tra fumetto e letteratura esiste anche a livello di macroforme, le cosiddette forme narrative», già osservava Barbieri, sottolineando l'urgenza di «richiamare l'attenzione sulle differenze tra le forme narrative che derivano dalle diverse forme editoriali del fumetto: la striscia quotidiana, la tavola settimanale, la combinazione di queste due, il comic book che contiene una o più storie complete, il libro vero e proprio, la pubblicazione a puntate in rivista specializzata. Non riporterà esempi; si tratta di problemi che andrebbero esemplificati con molte strisce o molte pagine di uno stesso fumetto» (DANIELE BARBIERI, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1991, p. 203).

dei testi e quindi dalle culture delle classi intermedie e subalterne¹⁷. La medesima funzione si riafferma infatti non solo nella trasparenza caratteristica della mimesi cinematografica, ma anche nella configurazione del rapporto cinema – letteratura e cinema – fumetto. La natura di “presa diretta” del cinema sulla realtà, la sua iconicità “*sui generis*” poiché per principio meccanica, indifferente all’interazione con gli oggetti e sorda ai diritti di reciprocità della comunicazione, era stata tema di angoscioso trattamento nel romanzo di Pirandello *Si gira / Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915-1925) e delle attente considerazioni di Benjamin¹⁸. La componente di realismo ipnotico va ritenuta del resto quale il tratto che separa questa volta il cinema dalla letteratura e dal fumetto, che presuppongono entrambi la lettura come esperienza di fruizione interattiva o quanto meno partecipe.

Se dunque le suggestioni più stimolanti provengono dall’attualità del concetto di *graphic novel*, è altresì in rapporto alle potenzialità di riscrittura, spesso efficacemente calligrafica per via digitale del fumetto d’autore nel film, che sembrano sorgere occasioni forse impreviste di analisi e di ricerca. In particolare si propongono come esemplari le trascrizioni datate entrambe 2005 e relative a *V per Vendetta* (di James McTeigue, dal fumetto di Alan Moore e David Lloyd) e *Sin City* (Robert Rodriguez e Frank Miller), quindi nel 2006 del *graphic novel* di Frank Miller, *300* (di Zack Snyder). A conferma dell’interscambio tra i linguaggi, va ricordato che l’opera di Miller di ambientazione greca desumeva, per esplicita ammissione dell’autore, temi e motivi dal film *The 300 Spartans* di Rudolph Maté, kolossal di produzione americana del 1962. Qui il fumetto è ormai divenuto qualcosa di più di uno *storyboard* del film, mentre il film si propone come un complessivo *tableau vivant* della fonte grafica e con fedeltà pressoché assoluta al testo¹⁹. D’altra parte lo schema narrativo di questo film rigorosamente “di traduzione”, per così dire, ancor prima di epico, risulta essere quello cognitivamente più logico e in qualche modo lineare, secondo il modello

¹⁷ «Si direbbe anzi netta la consapevolezza a trattare i generi delle pulps e del cinema come ambiti di rivalizzazione di schemi e modelli narrativi che affondano le proprie radici in età preindustriale» (GINO FREZZA, *Il fumetto*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. III. L’età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, p. 1249).

¹⁸ Cfr. A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema* cit. pp. 49-52.

¹⁹ Cfr. l’intervento di DAVIDE GIURLANDO, *Logiche della trasposizione: da Fortunello a Persepolis. Appunti su fumetto e cinema*, in *Intercod* cit., pp. 23-25. Occorre tuttavia riconoscere una gradualità nella crescente appropriazione, per cui in *V per Vendetta* solo alcune sequenze sono tratte di peso dal fumetto, mentre in *Sin City* e in *300* si assiste già a un clone omogeneo di ogni singola vignetta dei rispettivi *graphic novel*. Si è oltre la linea della citazione e dell’omaggio attraverso l’ibridazione, come poteva avvenire in *Kill Bill. Vol 1* (2003) dove Quentin Tarantino inseriva un’ampia sequenza di animazione in bianco e nero, con un occhio ai manga giapponesi.

“(2)” suggerito da David Herman: «La battaglia era imminente. Quindi ci fu un combattimento. Poi la battaglia era finita».²⁰

Questo atteggiamento radicale ha quale motivazione fondante sia la necessità di superare il reimpiego del fumetto quale sorgente e “lingua madre” del copione²¹, sia la volontà di mettere tra parentesi l’effetto parodistico (talora doppiamente parodistico)²² del trasferimento oggettivizzante di personaggi, le situazioni e gli stilemi originali in attori “in carne e ossa” e scenografie naturali. La definizione di *graphic novel* prevede infatti un pregiudizio di valore positivo sull’opera che deve essere pienamente legittimato da trasposizioni cinematografiche di “ultima generazione” (per così dire, che programmano nel film il più spinto mimetismo della ricezione del fumetto)²³, ma che prescinde assolutamente da esse, riallacciandosi a quella tendenza che, unendo originalità dell’idea grafica ed elaborazione linguistico-letteraria dei testi, proponeva con prodotti non di serie una via di uscita dal ghetto delle comunicazioni di massa.

Questa particolare tendenza, che dev’essere probabilmente iscritta nel destino del “genere”, profila in Italia alla fine degli anni ’60 con Guido Crepax e Hugo Pratt. Tuttavia l’aspirazione al paradosso della non-serialità del fumetto si afferma più prepotentemente con l’assoluto di un *unicum* che non conosce precedenti, il *Poema a fumetti* (1969) di Dino Buzzati.²⁴

²⁰ DAVID HERMAN, *La narratologia alla luce delle scienze cognitive*, in *Neuronarratologia. Il futuro dell’analisi del racconto*, a cura di Stefano Calabrese, Bologna, Archetipolibri, 2009, p. 31. Il metodo di Herman si separerebbe dalla naratologia degli anni Sessanta e Settanta nella misura in cui, aprendo decisamente alle manifestazioni non-verbali oltre che extra-letterarie, non cerca “tanto di specificare le condizioni necessarie e sufficienti del racconto, quanto di esaminare i contesti semiotici, cognitivi e di interazione sociale all’interno dei quali ogni narrazione acquista rilevanza e ai quali a sua volta ogni storia concede la propria struttura” (p. 32).

²¹ Cfr. il percorso di lettura di FRANCESCO CESARI, *Il cinema-fumetto di Jess Franco*, ivi, pp. 15-16, con attenzione a uno dei maestri del cinema paraletterario europeo degli anni Sessanta e Settanta.

²² Cfr. STEFANO TROVATO, “*Asterix Gallus ad maiorem Caesaris famam*”. *Fumetto e sterminate antichità*, ivi, pp. 27-31.

²³ Si pensi alla funzionalizzazione dello *split screen* in *Hulk* (2003) di Ang Lee, con la suddivisione dello schermo in diverse sezioni allo scopo di riprodurre la medesima impaginazione del fumetto e un analogo effetto di lettura. «Quello di Hulk è una specie di split screen all’ennesima potenza, nel senso che in certe sequenze lo schermo si divide in almeno tre o quattro vignette di differente dimensione per mostrare più scene contemporaneamente. Ma in realtà va un po’ oltre lo *split screen*. Un esempio: ad un certo punto un personaggio viene coinvolto in un esplosione. L’urto lo slancia verso noi spettatori; improvvisamente si blocca e rimane arrestato a mezz’aria. La telecamera va indietro e vediamo che la scena che coinvolge questo personaggio a mezz’aria è una “vignetta” in una specie di colossale storyboard che comprende tutte le scene del film. Quindi la telecamera si “posa” su un’altra vignetta e si ricomincia da qui. La sensazione è la stessa di un lettore che prima legge una vignetta di un fumetto, poi tira indietro la testa e riprende a leggere da quella susseguente» (D. GIURLANDO, *Logiche della trasposizione*, in *Intercod cit.*, p. 26).

²⁴ Cfr. MANUELA GALLINA, *La condanna di uno scrittore: Buzzati e il fumetto*, ivi, pp. 17-18. Vedi

In tal senso il capolavoro di Buzzati va oltre la concezione che sarebbe divenuta corrente di *graphic novel*, e crea quasi dal nulla la *summa* di un'estetica trasversale priva di distintivi di classe sociale. Uno degli elementi del *graphic novel* è il raccordo più libero del disegno con il testo, ricorrendo volentieri alla didascalia piuttosto che a nuvole e a *baloons*, quindi valorizzando a posteriori il carattere illustrativo ancestrale del fumetto. I tasselli del mosaico creato da Buzzati non hanno mai il compito narrativo della vignetta: l'immagine commenta il testo, il testo commenta l'immagine, nel punto preciso in cui sembrano l'una distogliersi dall'altro e viceversa.

2. Dal copione al fumetto e ritorno

Opera definitiva, il *Poema a fumetti* esplicita d'altronde una componente generativa di profilo autobiografico da ricondurre all'esperienza di Buzzati lettore di fumetti e conoscitore curioso, talora compulsivo, della paraletteratura. Si tratta del nesso produzione/ricezione in cui la quantità crea a lungo andare la qualità, soprattutto laddove associato a strategie personali di riorganizzazione dell'immaginario collettivo, che nondimeno presuppongono una competenza frequente e ampia del fenomeno, senza la quale ogni tentativo di rielaborazione si dimostrerebbe gratuito. Seguendo la falsariga del "romanzo illustrato" di Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) è possibile individuare nel collezionismo e nel suo apporto di conoscenza, sempre motivato da pulsioni autobiografiche "forti", l'adeguato supporto a ogni credibile metadiscorso sul fumetto. In particolare, a oltre cento anni dalla pubblicazione del «Corriere dei Piccoli», si sottolinea la necessità di restaurare la memoria storica del fumetto attraverso un'indagine documentaria che, procedendo dalle peculiarità del prodotto, insista sul suo carattere di pubblicazione e sui suoi aspetti grafico-editoriali. Gli studi sul fumetto e la sua storia condotti negli ultimi anni²⁵, sembrano trarre spunto dai filoni annalistico della storia della stampa, convergendo sul soggetto casa editrice e sulla struttura e cronologia delle collane e delle riviste. Se la periodicità va ritenuto un fattore determinante e di svolta, nel Novecento, nell'evoluzione della lettura, l'apparizione in edicola di riviste specializzate come «Linus» ed «Eureka», accompagnate ai reprint retro-

anche "*Poema a fumetti*" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60. *Tra fumetto, fotografia e arti visive*, a cura di Nella Giannetto con la collaborazione di Manuela Gallina, Milano, Mondadori, 2005.

²⁵ Cfr. CLAUDIO GALLO, *La "letteratura disegnata". Note intorno a un percorso di ricerca*, in *Intercod* cit., pp. 19-21. Cfr. anche il volume collettaneo *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata*, a cura di Mario Allegri e Claudio Gallo, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.

spettivi con proiezioni notevoli in libreria, decreta la fine dell'età dell'innocenza del fumetto. Di questa stagione, in cui nascono l'ipotesi di un fumetto "d'autore" e si affinano gli strumenti dell'apparato della critica dei *comics*, le voci più significative sono quindi quelle di Oreste Del Buono e Carlo Della Corte, per la capacità di intrecciare la lettura del fumetto ad aperture d'orizzonte interdisciplinari quantunque sempre sensibili alle specifiche tecniche del nuovo "medium".²⁶ Tuttavia è su Della Corte che vorrei soffermarmi, riallacciandomi ancora a precedenti occasioni di ricerca²⁷.

Quando nel 1987 il film di Adrian Lyne *Attrazione fatale* venne distribuito in Italia personalmente uscii dalla sala con un'impressione ossessiva, ma estremamente puntuale di *dejà vu*. La pellicola era stata accompagnata da un certo clamore non tanto per il tema affrontato: effetti imprevisti di un rapporto occasionale, per l'immagine della donna-*single* e *yuppie* che mette a repentaglio la sicurezza di una famiglia americana. Abbastanza esotici per il pubblico italiano, al quale risultava sensibilmente insolito il profilo sociologico degli attanti e il quadro di mentalità incarnato dai loro conflitti, alcuni elementi dell'intreccio e la caratterizzazione dei personaggi apparivano comunque famigliari. Improvvisa l'associazione di idee disciolse quel gelo di incertezza che ogni critico letterario conosce: *Fatal Attraction* calpestava le stesse impronte del romanzo di Carlo Della Corte, *Grida dal Palazzo d'inverno* (Milano, Mondadori, 1980). Cinquantenne all'epoca l'autore veneziano, al quale si offre occasione di rendere meritato omaggio di fronte a un uditorio internazionale, giungeva con questo romanzo alla sua quinta opera narrativa attraverso esperienze eterogenee, tutte ad alto livello. Talento precoce, anche nella poesia, il giovane Della Corte aveva ottenuto successi promettenti, sebbene alla lirica avesse a un certo punto preferito la narrativa neorealistica prima, il romanzo storico, poi, la *science fiction* e la letteratura di massa, soprattutto nel periodo trascorso a Milano, in qualità di apprezzato consulente editoriale. Conclusasi la parentesi milanese – di cui si fa inoltre cenno polemicamente nel romanzo in oggetto – Della Corte sarebbe tornato a Venezia proseguendovi la sua brillante carriera letteraria e giornalistica, fino alla scomparsa avvenuta nel 2000 all'età di settant'anni.

Quattro motivi di valore funzionale distinto collegano tra di loro i due soggetti:

²⁶ Entrambi sono ricordati da RENATO PESTRINIERO, *Proprietà multidimensionali del fumetto*, in *Intercod* cit. pp. 33-36.

²⁷ Cfr. A. SCARSELLA, *Fatal attraction in Venice. Carlo Della Corte, Shouts from the Winter Palace (1980): a Highly Improbable Source for Adrian Lyne, in It started in Venice: Legacies, Passages, Horizons. Fifty Years of ICLA (Venice 25-30 September 1955 / 22-25 September 2005), International Colloquium*, ed. by Paola Mildonian, Venezia, Cafoscarina, 2009, pp. 909-916 (cd rom).

1. l'adulterio e il ricatto dell'amante abbandonata
2. il *kindnapping*
3. il lunapark
4. la caratterizzazione del personaggio femminile.

Tuttavia la messa a confronto e lettura incrociata dei due testi si rivela una falsa pista, dal momento che le convergenze rinviano esclusivamente a un contesto comunicativo latente e almeno in parte comune e non all'individuazione di un giunto intertestuale sicuro.

Alla domanda se lo sceneggiatore di *Fatal attraction* abbia potuto conoscere il libro di Della Corte la risposta è no, nonostante nello stesso periodo fosse attivo negli Stati Uniti (come lo è tuttora sporadicamente) in qualità di compositore e autore di colonne sonore apprezzate Pino Donaggio. Veneziano di Burano, dove nasce nel 1941, conoscente e collaboratore occasionale di Della Corte nel periodo in cui lo scrittore lavorava alla RAI, Donaggio firma la colonna sonora del film *Never Talk To Strangers* (1995) di Peter Hall, insieme allo sceneggiatore James Dearden. Anche questo è però un segnale troppo debole per stabilire un fattore di contiguità tra i due testi.

La citazione della *Madame Butterfly* di Puccini – fugace in Della Corte, centrale in *Fatal Attraction* – rinvia al sostrato costituito dall'immaginario melodrammatico giunto alla sua estenuazione più esotica con il motivo del suicidio della donna abbandonata. Descrivere l'incapacità di comprensione dei problemi altrui era uno degli obbiettivi dichiarati dello sceneggiatore di *Fatal Attraction*.

Proveniente, come *Madame Butterfly*, da una sensibilità decadente e mondana Angelica è donna del luna park privato del protagonista di Della Corte. Ma il ritratto delle due donne vendicative in Della Corte e nel film di Lyne, sorprende per la notevole affinità: i capelli biondi scarmigliati. Partiamo da quest'ultimo punto: nel film il volto e la maestria di Glenn Close recitano adeguatamente la descrizione del personaggio leggibile nel libro di H.B. Gilmour: i capelli biondi ma oltremodo mossi, il sorriso dissociato dall'espressione degli occhi. La capigliatura crespa e scarmigliata rinvia evidentemente al mito delle baccanti, indicando una perdita pressoché totale di controllo²⁸. Nel suo romanzo Della Corte introduce un disegno che, messo accanto a una fotografia di Glenn Close, sorprende al punto di non poter far pensare a un rinvio comune nell'universo sterminato dei *comics*. Già autore di una tesi di laurea sui fumetti, Della Corte pubblica nel 1961 per Mondadori la prima monografia italiana sull'argomento. Come sotto-linea Umberto Eco nel suo romanzo dedicato alla "memoria di carta" di

²⁸ H.B. GILMOUR, *Attrazione fatale*, Milano, Mondadori, 1994, p. 14.

tutta una generazione, nei fumetti le donne per essere fatali devono voler sposare l'uomo, non semplicemente congiungersi a lui carnalmente²⁹.

Nel 1971 Della Corte aveva curato la ristampa in pocket per l'Editoriale Corno dell'avventura di Lyman Young di Tim & Spud (italianizzati in Cino e Franco) relativa alla *Misteriosa fiamma della Regina Loana*. Nel fumetto la regina Loana e sua sorella Lorilla, innamorate *ab eterno* di un uomo solo e quindi conteso, sono entrambe contraddistinte da capigliatura bionda e ondulata, sovrane e sacerdotesse di una religione di amore e di morte in un regno africano discendente in linea diretta da *She* di Haggard e dall'*Atlantide* di Benoit. Questo è solo un indizio in più, tanto stuzzicante quanto destinato a perdersi come una goccia nel mare dell'immaginario collettivo. Al di là di qualsiasi ipotesi sull'"aria di famiglia" che associa espressioni correlate a dispetto della reciproca distanza, occorre ripiegare sulle motivazioni dei palinsesti narrativi condivisi e sulle formule tradizionali della loro riattualizzazione realizzabile non senza l'ausilio dei *mass media*.

Giova forse rammentare in conclusione come Milo Manara, nella sua trasposizione fumettistica *del Viaggio a Tulum* di Fellini, ricalcata comunque abbastanza fedelmente sul soggetto e a contatto con il regista, ne sviluppi ulteriormente la componente metacinematografica da una parte, meravigliosa dall'altra, eludendo quindi il livello presunto verosimile della narrazione. E vale la pena indugiare con curiosità sull'arte di Manara anche per comprendere la misura della penetrazione più aggiornata di motivi esotici e temi del fantastico nella rappresentazione grafica della donna, dell'altro e del diverso³⁰. Nondimeno la capacità di resa del copione "maledetto" del *Viaggio di Mastorna* da parte dello stesso Milo Manara³¹ e la precedente collaborazione di Fellini con Buzzati nella preparazione del soggetto, sembrano rinviare a un contesto genetico in cui disegno e fumetto determinano con precisione l'assetto della sceneggiatura di un film che non sarebbe stato mai fatto³² e che tuttavia nelle tavole di Manara era destinato a rivedere la luce.

²⁹ U. ECO, *La misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004, p. 254.

³⁰ Si pensi al ritagliare la figura femminile di Sybil piuttosto che sui prototipi giunonici felliniani, sull'immagine dell'attrice Nadia Cassini, protagonista del filmetto erotico-esotico *Il dio serpente* (1970), regia di Piero Vivarelli. Scheda Morandini *on line*: «bella italiana sposa ricco dei Caraibi, diventa amica di un'indigena e si fa affascinare da riti magici, culto del dio serpente incluso. Sullo sfondo di immagini folcloristiche, una commedia imperniata su erotismo e magia insulsa. Involontariamente ridicola. Nella colonna musicale di Augusto Martelli *Djamballà* ebbe un certo successo discografico».

³¹ MILO MANARA, *Due viaggi con Federico Fellini. Viaggio a Tulum – Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, a cura di Vincenzo Mollica, Milano, Mondadori, 2001 (con storyboard e disegni dello stesso Fellini).

³² Cfr. V. MOLLICA, *Quando Fellini disegnava*, in *Federico Fellini autore di testi. Dal "Marc'Aurelio" a Luci del varietà (1939-1950)*, atti del convegno di Bologna, 29-30 ottobre 1998, a cura di Massimiliano Filippini e Vittorio Ferorelli, Bologna, Quaderni IBC, 1999, pp. 70-76. Per la sceneggiatura, cfr. FEDERICO FELLINI, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di Ermanno Cavazzoni, Macerata, Quodlibet, 2008.