

Corto animato, l'aporia di un adattamento in fuga

Luca Bandirali

Animated Corto, the aporia of a runaway adaptation. *Although Hugo Pratt was inspired by a movie (Byron Haskin's His Majesty O'Keefe, starring Burt Lancaster) while creating his main character Corto Maltese, he later became a life-long enemy of his character's screen adaptation, as he rejected several attempts by either American or European studios. After Pratt's death in 1995, French Canal+ and Italian Rai Fiction started a medium-high budget production based on Corto Maltese's long stories, including a collection of the short ones. The essay deals with the comic book adaptation theories and examines the main adaptations of Corto Maltese stories, focusing on the aporia of fidelity in the field of intersemiotic translation.*

Key words: *adaptation; comics; intersemiotic translation; Hugo Pratt; Corto Maltese; fidelity; transformation; borrowing; intersection; film music*

Come il mondo della *Recherche* pare scaturire da una tazza di tè, così quello di Corto Maltese potrebbe generarsi per intero da una voluta di fumo che l'aria disperde in spirali più piccole, con queste ad agitarsi in dissolvenza fino a che un ignoto fumatore non ne produca nuovamente una più grande. Il tratto con cui le vicende di Corto si imprimono sulla tavola ha propriamente la consistenza di quell'aria solida in cui riconosciamo figure, e con le figure le storie. Come la *Recherche*, anche l'*opus magnum* di Hugo Pratt si è per lo più sottratto alla pratica dell'adattamento, ma con vicende di segno opposto: nel primo caso, furono i cineasti (da Truffaut a Losey fino a Visconti) a declinare l'invito a misurarsi con il caliginoso, pulviscolare, inafferrabile immaginario proustiano, mentre nel secondo fu probabilmente l'autore a fraporsi tra l'originale e la pratica traduttiva.

Nel corso del tempo, un interesse per l'adattamento cinematografico di Corto Maltese è stato manifestato da numerosi cineasti, per l'elenco dei quali ci si può anzitutto attenere alla testimonianza di Pratt (Lughi 2005):

Sono vent'anni che dico di no a tutti, perché disgraziatamente tutti vogliono fare un affare, e non hanno intenzione di realizzare un film che racconti veramente il personaggio di Corto Maltese. Nella seconda metà degli anni '70 Luigi Scattini, che mi ebbe come interprete in due suoi film, per primo si offrì di portare sul grande schermo Corto. Ma io volevo essere coinvolto di persona nella

sceneggiatura. Ultimamente ho detto di no anche a due emissari di Steven Spielberg, che mi hanno rintracciato nella mia casa di Losanna. Per la verità gli unici in grado di poter portare sullo schermo Corto Maltese mi sembrano proprio gli americani, Spielberg come Sidney Pollack, Kubrick come Ridley Scott. Solo che hanno il difetto di volersi prendere tutto. Vogliono comprare i diritti sul personaggio e poi disporne come gli pare e piace. Temo di veder stravolto Corto, di perderlo di vista. Forse lo potrebbe realizzare un nuovo, giovane regista, quel Tim Burton che ha diretto *Batman*, e che fa dire a Kim Basinger all'inizio del film: "Sono di ritorno dal Corto Maltese", vale a dire da un luogo tipico dell'avventura. Lo stesso Burton mi ha telefonato per segnalarmelo.

A questi nomi vanno aggiunti Folco Quilici, che provò a convincere Pratt nel corso degli anni '70 (Brunoro 1984, pp. 7-10) e Gabriele Salvatores, che sviluppò un progetto di adattamento nel 1997, dopo la morte dell'artista¹. Anche i produttori non mancano all'appello: nomi come Carlo Ponti, ma anche come Italo Zingarelli e Roberto Palaggi (produttori dei film di Bud Spencer e Terence Hill) si interessarono in particolare ai diritti di *Una ballata del mare salato*².

Lo sbarramento e il diniego furono chiaramente orientati alla tutela artistica del personaggio e del mondo narrativo di Corto Maltese; i tentativi coevi di adattamento dal fumetto italiano al cinema avevano prodotto esiti quantomeno controversi: *Kriminal* di Umberto Lenzi (1966), *Diabolik* di Mario Bava (1967), *Satanik* di Piero Vivarelli (1968), *Sturmtruppen* di Salvatore Samperi (1976), *Tex e il signore degli abissi* di Duccio Tessari (1985) sono solo alcuni fra gli adattamenti³ che non godettero di particolare fortuna critica; il rischio che si realizzasse un prodotto al di sotto dello standard estetico dell'ipotesto

¹ "Gabriele Salvatores potrebbe essere il primo regista a fare un film su Corto Maltese. Il regista avrebbe risolto tutti i problemi legati ai diritti delle storie di Corto e ha già iniziato la sceneggiatura del film dalla *Ballata del mare salato*. Tra i candidati al ruolo di protagonista ci sarebbe l'attore franco-statunitense Christophe Lambert. Il progetto sarebbe già in stato avanzato visto che il regista, accompagnato da suo produttore Maurizio Totti, avrebbe già condotto alcuni sopralluoghi ai Caraibi" (Cavallieri 1997).

Va però riportato che Salvatores nel 2006, nell'introduzione alla ristampa di Corto Maltese per il gruppo editoriale L'Espresso e Panini Comics, spiega le ragioni del mancato adattamento, sottolineando che per lui Corto è fatto di meditazione, stratificazione, pause e concludendo come segue: "Ed è per questo che ho rifiutato di girare un film su Corto Maltese. Ho detto queste cose al produttore che me lo proponeva e voleva farlo diventare una specie di Indiana Jones" (Salvatores 2006).

² Ibid.

³ Fra il 1969 e il 1972 anche il cinema turco si interessa al fumetto italiano: vengono realizzati adattamenti (fuori diritti, secondo Chiavini-Lazzeretti-Somigli-Tetro 2006, p. 46) di alcune storie di Zagor, Kinowa e il Comandante Mark.

preoccupava non poco Pratt, che deve aver avuto sotto gli occhi anche *Baba Yaga* di Corrado Farina (1973), tratto da Crepax.

Eppure un tragitto di andata *dal* cinema *al* fumetto era all'origine di Corto Maltese stesso, come dichiarato in più occasioni da Pratt:

L'idea di Corto Maltese mi è venuta da Burt Lancaster, beffardo marinaio colonialista che avevo visto nel film *His Majestic O'Keefe* (Il trono nero, 1954) di Byron Haskin. Lì Burt è legato su una zattera alla deriva come Corto all'inizio della sua prima avventura, *La ballata del mare salato*, fra Papua e le isole Salomone. E in almeno due momenti di quella pellicola, Lancaster veste la divisa che più tardi avrei fatto indossare a Corto (Lughi 2005).

Questo tipo di prestito iconografico è ricorrente nella storia del fumetto in quanto arte figurativa prima che narrativa: basti pensare alla prima fisionomia di Tex costruita sull'icona del cinema western Gary Cooper o a quella di Dylan Dog ispirata all'attore Rupert Everett, a sua volta chiamato a interpretare sullo schermo un film scritto dall'autore del fumetto, Tiziano Sclavi (*Dellamorte Dellamore* di Michele Soavi, 1994), in un percorso di andata e ritorno che Pratt, nel caso di adattamento cinematografico, escludeva risolutamente: "Il problema [...] è il volto di Corto Maltese - da tempo ho rinunciato a Burt Lancaster - che dovrà essere quello di un attore nuovo, in modo che il pubblico debba individuarlo con il solo Corto, e non con una maschera cinematografica già nota" (ibidem).

Va notato che questo atteggiamento protettivo nei confronti del personaggio da parte dell'artista che lo ha creato è probabilmente legato al solo Corto Maltese. Lo dimostra l'adattamento *live action* de *L'uomo del Grande Nord* (*Jesuit Joe* di Olivier Austen, 1990), una produzione franco-canadese che ad oggi è l'unico film con attori tratto dalle opere di Hugo Pratt⁴.

La traduzione intersemiotica

Il mondo narrativo di Corto Maltese possiede i tratti distintivi di un'opera complessivamente disponibile alla traduzione intersemiotica, prova ne sia

⁴ A teatro, Gerardo Amato ha interpretato l'eroe eponimo nella pièce *Corto Maltese* (1982-83), scritta da Pratt con Alberto Ongaro e Marco Mattolini; nel cast anche Alessandro Benvenuti e Athina Cenci; musiche di Paolo Conte.

l'adattamento di *Una ballata del mare salato* in forma di romanzo; e proprio il carattere romanzesco dell'impianto narrativo prattiano lo rende genericamente adattabile al formato cinematografico; si aggiunga che i racconti più estesi di Corto Maltese corrispondono alla taglia media della sceneggiatura di un lungometraggio, e che sia la suddivisione in scene che l'articolazione interna alla scena appartengono alla stessa famiglia della drammaturgia per il cinema. Stesse somiglianze di famiglia sono riscontrabili nella composizione del quadro e nel rapporto fra quadro e figura umana (la cosiddetta *scala dei campi e dei piani*), a intensificare nel caso di studio un'affinità già esistente a monte fra i due codici artistici. In merito al passaggio dall'opera di partenza a quella di arrivo, le più recenti teorie dell'adattamento nell'area di studio dei *comics* (Burke 2015) tendono a recuperare il tradizionale concetto di *fedeltà*, sebbene questo sia stato fortemente criticato dagli studiosi di area letteraria⁵; in particolare, Burke riprende il modello di Andrew (1984) che ripartisce gli adattamenti in tre gruppi: quello del *prestito* (*borrowing*), quello dell'*intersezione* (*intersection*), quello della *trasformazione fedele* (*fidelity of transformation*). L'area del prestito è quella più coltivata nel settore degli adattamenti dei *comics*, laddove non si realizzano adattamenti di storie preesistenti, ma si utilizzano (con la formula del prestito, appunto) personaggi e *set up* e si sottrae tutta la stilistica: si adattano, in sostanza, dei “mondi narrativi” (Pavel 1986, Doležel 1998), vale a dire quelle strutture predeterminate costituite da uno spazio-tempo e da una società con proprie leggi, lingue, culture, abitudini, strutture che sono pronte ad accogliere le storie. Il mondo di Superman è stato fondato dalle storie a fumetti, ma gli adattamenti cinematografici e televisivi non sono adattamenti delle sue storie: hanno “preso in prestito” il personaggio di Clark Kent, e altri caratteri, il pianeta Krypton, la città di Smallville, quella di Metropolis e via dicendo, e vi hanno ambientato storie originali (che peraltro hanno spesso influenzato le successive storie della serie a fumetti, in qualche modo “restituendo” il prestito creativo). La stessa operazione ha riguardato, com'è noto, altri mondi narrativi della DC Comics e della Marvel

⁵ A titolo esemplificativo si possono citare, fra i tanti, Leitch 2003 e McFarlane 1996. In particolare Leitch sostiene quanto segue: “Fidelity to its source text—whether it is conceived as success in re-creating specific textual details or the effect of the whole—is a hopelessly fallacious measure of a given adaptation’s value because it is unattainable, undesirable, and theoretically possible only in a trivial sense. Like translations to a new language, adaptations will always reveal their sources’ superiority because whatever their faults, the source texts will always be better at being themselves” (Leitch 2003, p. 161).

che hanno dato più spesso luogo ad adattamenti di un immaginario (fra i numerosi esempi, i *reboot* di Spider-Man, *The Amazing Spider-Man* del 2012 e *The Amazing Spider-Man 2* del 2014) che adattamenti di storie.

Il secondo raggruppamento è formato da quegli adattamenti che, oltre a prendere in prestito un mondo, *intersecano* le storie preesistenti a un livello ipertestuale, perché ne interrogano la fonte, esplicitando la propria natura di adattamento agli occhi dello spettatore⁶: la storia del cinema ha fornito casi molto interessanti di *intersection*, basti pensare a *L'ultima tempesta* di Greenaway e al suo rapporto con il testo di Shakespeare, o a tutto il lavoro di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet su Vittorini (*Sicilia!* del 1998, *Operai, contadini* del 2001, *Il ritorno del figlio prodigo/Umiliati* del 2003); assai meno frequenti sono questi meta-adattamenti nell'ambito del fumetto, tanto che Burke stesso ne cita appena uno, *American Splendor* (Springer Berman and Pulcini, 2003).

Il terzo sottoinsieme è costituito dalle *trasformazioni fedeli*, laddove la fedeltà al testo non si misura nella corrispondenza a un immaginario, ma alla storia originale e al suo stile. Adattamenti come *Sin City* (Snyder, 2007) da Frank Miller chiariscono il concetto: il film è composto da tre episodi che corrispondono a tre racconti pubblicati (fedeltà storica) e riproduce (traduce) lo stile del fumetto sullo schermo a livello di messa in scena, messa in quadro e messa in serie (fedeltà stilistica).

Il *corpus* di opere caratterizzate dalla figura di Corto Maltese è stato quasi integralmente adattato per il cinema e la televisione, e di seguito renderemo conto di quando, come e con quali esiti questo adattamento ha avuto luogo, cominciando dall'individuare il suo più adeguato "stato di famiglia" nei termini di Andrew e Burke.

⁶ Geoffrey Wagner assegna a questa tipologia di adattamento un nome chiarificatore: "commentary" (Wagner 1975, pp. 219-231).



Côtes de nuit e Rose di Piccardia, dal fumetto del 1972.



*Corto Maltese e il Barone Rosso, versione animata di
Côtes de nuit e Rose di Piccardia, realizzata per
“Gulp! – Fumetti in TV” nel 1972.*



*Côtes de nuit e Rose di Piccardia,
dal film Sotto la bandiera dell'oro, 2002.*

Primo ciclo di adattamenti televisivi (1972-1977)

Il primo, e per lungo tempo isolato, adattamento televisivo che ha riguardato Corto Maltese fu realizzato per le trasmissioni “Gulp! I fumetti in TV” (Rai 2, 1972) e “SuperGulp! I fumetti in TV” (Rai 2, 1977-1981), che chiamarono a raccolta importanti artisti del fumetto italiano fra cui Bonvi, Jacovitti, Bruno Bozzetto e appunto Hugo Pratt, che con una sorta di animazione del suo personaggio più celebrato chiuse il primo ciclo (quello denominato “Gulp!”, puntata 12) nel 1972, per tornare poi nel secondo ciclo del 1977 (puntate 5, 6, 9, 10). Non si possono definire propriamente animazioni, quanto piuttosto delle *sonorizzazioni filmate*: la tecnica è stata successivamente chiamata Motion Comic (fumetto animato), vale a dire

illustrazioni che presentavano semianimazioni semplici come traslazioni, effetti d'entrata in dissolvenza o zoomate, personaggi e ambienti non animati, accompagnati da un tema musicale e doppiaggio vocale, mentre sullo schermo apparivano i testi, i balloon e le didascalie tipiche del fumetto (Falcone 2013).

Il primo “fumetto animato”, allestito nel 1972 da Secondo Bignardi, è *Corto Maltese e il Barone Rosso*, adattamento della storia breve *Côtes de nuit e rose di Piccardia*, contenuto nella raccolta *Le celtiche*: a livello visivo, l'unico effetto sovrapposto alle vignette è quello della pioggia battente, e l'animazione principale riguarda il triplano dell'aviatore tedesco. Cinque anni dopo va in onda *Corto Maltese e La laguna dei bei sogni* (ancora a cura di Bignardi), tratto dall'omonima storia breve. Gli esiti sono i medesimi, non si può parlare di una traduzione intersemiotica: il segno è ontologicamente lo stesso, c'è uno spostamento di medium senza trasformazioni; per approssimazione, siamo dalle parti della ripresa di uno spettacolo teatrale a uso televisivo, a dimostrazione che il massimo grado di *fidelity* coincide con il grado zero dell'adattamento. Certo la costruzione del campo sonoro non è priva di interesse; in particolare desta curiosità il commento musicale di Franco De Gemini, armonicista che ha inserito il proprio inconfondibile timbro in molte colonne sonore del western all'italiana, nonché, sebbene occasionalmente, compositore (*Si può fare molto con 7 donne* di

Fabio Piccioni, 1972). De Gemini non cerca un accordo intellettuale con il mondo di Corto, ma ne offre una versione di genere, fitta di esotismi ora languidi ora scattanti, quasi nervosi, in quello stile ribattezzato *lounge* che è un ibrido di jazz da *easy listening*, musica d'atmosfera e cinematografica, folclorismi latinoamericani; il commento musicale è *wall-to-wall*, ossia copre l'intera durata dell'episodio (dieci minuti circa) ed è missato a un livello molto basso, come un bordone di *stock music* su cui emergono, a un volume molto più alto, le voci e gli effetti sonori. Gli altri episodi di questo primo adattamento televisivo di Corto Maltese seguono complessivamente la stessa falsariga.

Secondo ciclo di adattamenti televisivi (2002)

Il progetto di una vera e propria opera di adattamento delle storie di Corto Maltese ha origine nel 1992, quando Pratt si accorda con la *pay tv* francese Canal+ per la realizzazione di una serie animata; presto subentra in co-produzione Rai Fiction e il lavoro prende una direzione ambiziosa: se ne vedranno i frutti nel 2002, quando appare il primo lungometraggio d'animazione, *Corto Maltese, la cour secrète des arcanes*, tratto da *Corte Sconta detta Arcana*. Presentato al festival di Locarno, esce lo stesso anno in Francia ove riceve critiche largamente encomiastiche, a partire dai *Cahiers du Cinéma*, secondo il quale “le film de Pascal Morelli laisse entrer les songes, fait la part belle à l'incertitude, avec une délicatesse de traits et un sens du récit à la fois fidèles et personnels” (Baptiste Piégay, *Cahiers du Cinema*, n. 572, ottobre 2002). Più severo il recensore di *Positif*:

Morelli, en admirateur soumis, s'est imposé des contraintes qu'il croyait nécessaires à son ambition de respect de l'œuvre originale. A trop suivre ce qu'il croyait être la lettre de *Corto Maltese en Sibérie*⁷, il n'a pas su en faire passer l'esprit dans son entreprise de migration vers un autre médium (le cinéma d'animation) où les genres sont plus marqués et codés. Peut-être n'a-t-il pas bien réfléchi au mot “adaptation” (Gilles Ciment, *Positif*, n. 500, ottobre 2002).

⁷ Titolo francese di *Corte Sconta detta Arcana*.

Se le due maggiori riviste francesi di critica cinematografica, pur divise nel giudizio, concordano in merito alla linea-guida di questo adattamento, ossia la *fedeltà all'originale*, abbiamo già la chiave di lettura di tutta l'operazione. Il problema principale di un adattamento ispirato da rispetto e fedeltà dell'opera a monte è che il massimo grado di qualsivoglia fedeltà coincide con la rinuncia ad adattare (cfr. Salvatore in nota 1). Nel realizzare un Corto Maltese animato, il movimento è già un "tradimento": come si muoverà, come camminerà il personaggio di un fumetto che abbiamo sempre visto assumere pose fisse? Il secondo tradimento è la microdrammatica del volto: un conto sono le espressioni di un volto fermate sulla tavola, un altro conto la serie di espressioni che, per riduzione o trascinarsi, compongono tutto il sottotesto emotivo di una scena. Ulteriore infedeltà è costituita dal suono e in particolar modo dalla voce, che il lettore è libero di immaginare e che il film è obbligato a determinare⁸.

La cour secrète des arcanes non può sottrarsi a queste problematiche, anzi sembra temerle dal momento che nella lunga, suggestiva sequenza dei titoli di testa, corrispondenti al prologo veneziano del fumetto, l'eroe eponimo ci viene presentato da fermo, come a prendere tempo prima dell'inevitabile evidenza del tradimento. La microdrammatica del Corto animato, come la si scopre subito dopo, nella sequenza di Hong Kong, non può che risultare insoddisfacente, laddove il film stesso ha fissato la soddisfazione nella fedeltà⁹. Anche il tratto si rivela manchevole rispetto all'obiettivo, perché specie questo primo e unico lungometraggio cinematografico è caratterizzato da un insistito realismo poetico che manca completamente l'incontro con quel velo, quella vibrazione del tratto che in Pratt ci suggerisce, proustianamente, che "la realtà non si forma che nella memoria" (Proust 1987, 191).

Pascal Morelli pare invece concentrato su ciò che non intende fare (probabilmente ciò che, a differenza di Salvatore, nessuno gli ha chiesto), ossia un film spettacolare, un film d'azione a disegni animati, tanto da specificare:

⁸ Questo tipo di indeterminazioni potrebbero essere rubricate alla voce "gamba di Achab", in omaggio a una fortunata e spesso citata intuizione di Umberto Eco (1999).

⁹ "... a cominciare dalla fedeltà al testo prattiano, seguito quasi vignetta per vignetta, qualità tutelata anche dalla collaborazione alla produzione di Patrizia Zanotti, per anni assistente di Hugo Pratt e oggi a capo della casa editrice Lizard che ne pubblica le opere" (Pallavicini 2003).

In questo film d'animazione non ho voluto fare cose spettacolari, ho voluto mantenere l'atmosfera di Pratt. In Pratt le azioni sono sempre fulminee. La violenza è un atto disperato. Per il Maltese è l'ultima arma. Quando i personaggi ne fanno uso, hanno la faccia provata, diventano brutti, non sono neanche tanto bravi a battersi. Non sono maestri d'arti marziali, di pugilato, o tiratori scelti. Non sono supereroi. Sono uomini che si battono per vincere. E questo qualunque sia il modo o il mezzo usato. Negli albi di Pratt, si ha l'impressione che i personaggi si dibattano più di quanto non si battano. Spero che le azioni di questo film gli assomiglino (Morelli, 2006).

Ovvio che quest'ansia di somigliare a qualcosa o a qualcuno si estenda a tutto l'*art department*, mentre ne risultano svincolati il *sound department* e il compositore delle musiche, privi del confronto con un campo sonoro preesistente. Soprattutto il compositore, Franco Piersanti, libero di inventare uno stile di musica discorsiva (di commento e non di scena), giunge a un grado di interpretazione del mondo prattiano più elaborato del film stesso: favorito dall'astrattezza del linguaggio musicale rispetto alle ansie di fedeltà delle operazioni figurative, Piersanti scrive pagine di gran pregio, perché sa mettere in rapporto tensivo il proprio linguaggio e la propria storia di musicista colto e anti-retorico con il mondo della storia narrata, disseminando le tracce di una musica dell'epoca dei fatti ma filtrate appunto dal *velo*: gli anni di Corto Maltese sono anche gli anni d'oro di Igor Stravinskij, sempre un punto di riferimento nella stilistica piersantiana, ma sono anche gli anni di Prokofiev. Ma questa musica vive soprattutto in una dimensione psichica, segnatamente onirica, e qui il compositore si rifà certamente alla lezione del suo effettivo maestro, Nino Rota. Piersanti stesso racconta il processo di scrittura in questi termini:

Conoscevo Corto Maltese, ma non avevo letto tutte le sue avventure.

Fin dai primi incontri, mi sono reso conto che Pascal Morelli voleva una musica molto precisa, molto drammatica, con molti riferimenti a una certa tradizione classica. Quando ci siamo incontrati a Parigi, lo staff mi ha mostrato i bozzetti e i disegni preparatori. Avevo in mano lo storyboard completo. Così mi sono messo al lavoro. Ho riflettuto molto sul tema di Corto. Ho ripreso il principio dell'indicativo musicale che si accorda con il personaggio, caro a *Pierino e il lupo* di Prokofiev. Il

primo pezzo che avevo composto somigliava a una canzoncina veneziana. Successivamente, ho fatto evolvere l'ispirazione verso qualcosa di più romantico, "european mood". Nel personaggio di Corto c'è un po' di Arthur Rimbaud, in questa sua voglia di "essere sempre altrove". Il tema musicale di Corto sviluppa allora una musichetta poetica, quasi a rievocare memorie di viaggio. Quella che ho composto è una ballata nostalgica con la musichetta di un carillon. È un po' come quando si apre una scatola musicale. Una delle sequenze più difficili da orchestrare è stata quella dell'attacco al treno dell'oro dell'ammiraglio Kolchak. Avevo inserito delle intonazioni eccessivamente crudeli e drammatiche, assurde direi. Insomma, non era abbastanza melodica e sinfonica. Per di più, l'attacco che inizialmente durava sei minuti, nella versione finale era stato ridotto a quattro, di conseguenza ho dovuto adattarmi e rivedere la partitura (Piersanti 2002).

Al primo lungometraggio fanno immediatamente seguito gli altri adattamenti, che vanno a comporre una saga così articolata: *Una ballata del mare salato* (lungometraggio); *Tropico del Capricorno* (lungometraggio che riunisce in un'unica storia i seguenti racconti: *Il segreto di Tristan Bantam*, *Appuntamento a Bahia*, *Samba con Tiro Fisso*, *Un'aquila nella giungla*, *...E riparleremo dei gentiluomini di fortuna*); *Teste e funghi* (film a episodi che presenta gli adattamenti dei seguenti racconti brevi: *Teste e funghi*, *La conga delle banane*, *Concerto in O' minore per arpa e nitroglicerina*); *Sotto la bandiera dell'oro* (film a episodi con i seguenti adattamenti: *L'Angelo della Finestra d'Oriente*, *Sotto la bandiera dell'oro*¹⁰, *Sogno di un mattino di mezzo inverno*, *Côtes de Nuit e rose di Piccardia*); *Le etiopiche* (film a episodi tratti dai seguenti racconti: *L'ultimo colpo* e *In nome di Allah misericordioso e compassionevole*, riuniti in unico episodio, e poi *...e di altri Romei e di altre Giuliette e Leopardi*); infine *La casa dorata di Samarcanda* (lungometraggio)¹¹.

La cour secrète des arcanes resta un'opera a sé stante, un lungometraggio pensato più "in grande" rispetto alla sostanziale omogeneità stilistica e narrativa del ciclo televisivo vero e proprio, che si apre cronologicamente con *Una ballata del mare salato* e si conclude con *La casa dorata di Samarcanda*. La *Ballata*

¹⁰ Con il titolo *Il tesoro del Montenegro*.

¹¹ Nel passaggio televisivo italiano non è incluso, per ragioni di diritti, il lungometraggio di Pascal Morelli tratto da *Corte Sconta detta Arcana*. Anche nell'edizione in cofanetto quest'opera non compare, ed è reperibile separatamente.

chiarisce subito la struttura continuativa del ciclo: ogni episodio è aperto da un prologo gestito da una voce narrante, per la quale si passano il testimone i principali personaggi femminili della saga (da Pandora Groovesnore a Morgana Bantam). Altro dato che il primo film mette in luce è un'istanza di focalizzazione (e persino di ocularizzazione) che nel fumetto è assente o appena accennata, ed è evidente che questa istanza soggettivizzante derivi dalla soluzione del prologo in soggettiva: entrambe le scelte però rappresentano una falsa pista, dal momento che la *Ballata* di Pratt non è la *Ballata* di Colerdige (che è narrazione in prima persona). Si nota anche un ricorso al montaggio alternato laddove la storia a fumetti procede linearmente come se il film, mentre insegue l'utopia della fedeltà, procedesse anche in direzione contraria alla ricerca di un altrettanto astratto specifico cinematografico.

Se si prendono in esame i film a episodi, la semplificazione narrativa sembra aiutare il progetto di adattamento, calibrato su dimensioni di più agile controllo; in molti casi però, per carenze di rappresentazione, si perde il mandato simbolico del racconto. Per esempio *Côte de Nuit e Rose di Piccardia*, in questa versione, fa quasi rimpiangere il Motion Comic del 1972, perché non si coglie la contrapposizione fra terra e cielo che è alla base del racconto prattiano, di cui resta alla fine una vago sapore anti-eroico alla Remarque.

La casa dorata di Samarcanda è il quarto e ultimo dei film d'animazione tratti dai racconti lunghi di Corto Maltese. È una storia marcata dalle *evasioni*: da luoghi fisici verso altri luoghi fisici (le prigioni), da luoghi fisici verso luoghi mentali (il sogno), da luoghi reali verso luoghi finzionali (lo *shoot out* con la coppia di attori e poi il teatro delle marionette), dal sé verso un altro da sé che è però l'identico (il tema del sosia). Sono tutti elementi che spostano progressivamente l'assetto del racconto dal *topos* alla psiche, verso squarci di *mise en abyme* che il film affronta con atteggiamento creativo: in particolare si fa notare la sequenza in cui Corto sogna il suo doppio, interpretata dal film in chiave quasi disneyana, con le figure che si stagliano su un fondo psichedelico. Il film latita nella creazione degli esterni, che non è restituzione, perché il fumetto può evocare laddove il film è obbligato a mostrare; si ha una sensazione di indefinitezza, di inopinata omogeneità del segno al cambiamento di luogo. Il

campo sonoro, vocalmente segnato dai timbri scuri e vellutati dell'edizione italiana, è sovraccarico di musica: alla partitura di Piersanti (di cui si è già detto) si affiancano le “musiche aggiunte” di Jacques Bastello e Olivier Lanneluc, e non mancano interventi folclorici di repertorio, in un insieme diseguale che pare originato da un *horror vacui* e che penalizza le impennate piersantiane (la musica per la battaglia con echi dal *Nevskij*).

Conclusioni

In ultima analisi, l'ingente lavoro di adattamento licenziato da Canal+ e Rai Fiction nel 2002 non ha prodotto un'opera autonoma, né eteronoma: questo ciclo di film d'animazione si colloca in una posizione ancillare non richiesta, che non dimostra nulla di definitivo circa la possibilità di un adattamento animato di Corto Maltese. Non si tratta, al di là di puntuali, isolate licenze narrative, di una trasposizione *borrowing*; né possiede la statura o la struttura di un meta-adattamento che interseca l'ipotesto, sebbene le cornici e le mappe dei prologhi rivelino un'ambizione inconscia non commisurata agli esiti; suo obiettivo dichiarato è la *trasformazione fedele*, e abbiamo evidenziato in quali aporie insolubili incappi il concetto stesso di fedeltà insieme all'opera che pretende di ipostatizzarlo. Pertanto, come già lo intendeva evidentemente Pratt in vita, l'eventualità di una traduzione del personaggio e del suo mondo resta opaca, indecidibile, in perenne fuga, proprio come quel personaggio e quel mondo.

Riferimenti bibliografici

- Andrew D., 1984, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford.
Brunoro G., 1984, *Corto come un romanzo. Illazioni su Corto Maltese, ultimo eroe romantico*, Dedalo, Bari.
Burke L., 2015, *The comic book film adaptation: exploring modern Hollywood's leading genre*, University Press of Mississippi, Jackson.
Cavallieri M., 1997, *Il grande sogno di Salvatores*, “La Repubblica”, 9 luglio 1997.
Chiavini, R.; Lazeretti, A.; Somigli, L.; Tetro, M., 2006, *Il cinema dei fumetti. Dalle origini a Superman Returns*, Gremese, Roma.

- Doležel L., 1998, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London; tr. it., 1999, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano.
- Eco U., 1999, *Quale gamba mancava al capitano Achab? Un ottimo libro che non risponde a questa domanda* in *La bustina di Minerva*, "L'Espresso", 20-26 maggio 1999.
- Leitch T., 2003, *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory* in "Criticism", Volume 45, Number 2, Spring 2003, pp. 149-171.
- Lughi P., 2005, *Mi voleva Spielberg: parola di Pratt*, "Il Piccolo", 18 agosto 2005.
- McFarlane, B., 1996, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon, Oxford.
- Morelli P., 2006, *Io e Corto* in Hugo Pratt, *Corto Maltese 6 – Corte Sconta detta Arcana*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma.
- Pallavicini R., 2003, *Corto Maltese vien di notte*, "l'Unità", 16 settembre 2003.
- Pavel T., 1986, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge; tr. it., 1992, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino.
- Piersanti F., 2002, *Corto Maltese, la cour secrète des arcanes*, CD, AZ/Universal France.
- Salvatores G., 2006, *Parola d'autore* in Hugo Pratt, *Corto Maltese 3 – Samba con Tiro Fisso e altri racconti*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma.
- Wagner, G. A., 1975, *The Novel and the Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, NJ.