

POLI

Numero 29-30 - Anno 2025

ISSN 2037-6817



Giovanni Puglisi e Giampiero Moretti, Editoriale. Letteratura e patrimoni culturali

Chen Lin, Wang Wei 王維 and the Art of Landscape: Poetry, Painting, and the Creation of Yijing 意境

Ilenia De Bernardis, Croce, il paesaggio tra letteratura, estetica e vita civile

Davide Mezzino, Digital Storytelling for Cultural Heritage: The Role of Transmediality for an Intercultural Communication

Anna Re, "Climbing the Cathedral": Analisi del conservation discourse in The Yosemite (1912) di John Muir

Song No, Between Memory and Monument: Literature as Cultural Heritage in Mario Vargas Llosa's The Dream of the Celt

Daniel Tia, Displacement, Diaspora of the Soul: Identity and Belonging in How Beautiful We Were by Imbolo Mbue

Jean Boris Tenfack Melagho, Culture duale et lutte anticoloniale allemande au Cameroun : pouvoir de l'héritage traditionnel dans Ngum a jema. La foi inébranlable de Rudolf Dualla Manga Bell de David Mbanga Eyombwan

Andrea Chiurato, Save Our Songs. Il topos del distress signal nel fumetto e nell'animazione giapponese contemporanea

Fabio La Mantia, Sottrazione e dissoluzione del Sé. Digiuno e rinuncia in Life & Times of Michael K

Giulia Sarullo, Tra inglese e italiano. Il caso di 'pittare' e la genesi dei verbi ibridi omofoni

COD. P

ISBN 978-88-207-7124-9



9 788820 771249

€ 55,00



POLIFEMO

Numero 29-30 • Anno 2025

Letteratura
e patrimoni culturali

Liguori Editore

“POLI-FEMO” – NUOVA SERIE DI “LINGUA E LETTERATURA”
Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM
Via Carlo Bo, 1
20143 MILANO

POLI-FEMO

Numero 29-30
Anno 2025

LETTERATURA E PATRIMONI CULTURALI

Liguori Editore

Polifemo, rivista semestrale di comparatistica letteraria, vuole promuovere il dialogo e la riflessione sulla letteratura, incoraggiando l'approccio interdisciplinare, nello spirito autenticamente plurale, costitutivo della disciplina. *Polifemo* è una pubblicazione che, oltre alla lingua italiana, accoglie anche le lingue inglese e francese, lingue ufficiali dell'AILC/ICLA, Associazione Internazionale di Letteratura comparata.

Comitato direttivo

Valentina Garavaglia
Paolo Proietti - Condirettore
Giovanni Puglisi - Direttore (*resp.*)

Comitato Scientifico

Gianni Canova (Università IULM)
David Freedberg (Columbia University)
Vicente González Martín (Università di Salamanca)
Federica La Manna (Università IULM)
Toni Marino (Università di Perugia Stranieri)
Daniel-Henri Pageaux
(Università Sorbonne Nouvelle Parigi)

Giovanna Rocca (Università IULM)
Laura Salmon (Università di Genova)
Lorenzo Tomasin (Università di Losanna)
Vincenzo Trione (Università IULM)
Fabio Vittorini (Università IULM)
Giovanna Zaganelli
(Università di Perugia Stranieri)

Comitato di redazione

Renato Boccali (Università IULM)
Massimo Castellozzi (Università IULM)
Andrea Chiurato (Università IULM, Capo Redattore)
Michela Cislighi (Istituto Alti Studi C. Bo)
Luisella Fariuotti (Università IULM)
Federico Fastelli (Università di Firenze)
Fabio La Mantia (Università di Palermo)
Mara Logaldo (Università IULM)
Stefano Lombardi Vallauri (Università IULM)
Davide Mezzino (Università IULM)

Nora Moll (Università Uninettuno)
Marta Muscariello (Università IULM)
Giovanna Neiger (Università IULM)
Anna Re (Università IULM)
Lucia Rodler (Università di Trento)
Anita Sorrentino (Università IULM)
Gianluca Sorrentino (Istituto Alti Studi C. Bo)
Alessandro Tosco (Università Kore Enna)
Silvia Zangrandi (Università IULM)

Ciascun contributo ricevuto dalla rivista per la pubblicazione è preventivamente sottoposto a una doppia procedura di *blind peer review*

Direzione e Redazione

Dipartimento di Studi Umanistici
Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM
Via Carlo Bo, 1 - 20143 Milano
e-mail: redazione.polifemo@iulm.it
Polifemo. Nuova Serie di Lingua e Letteratura
Registrazione Tribunale di Milano n. 284 del 26.5.2008

Editoriale.
Letteratura e patrimoni culturali VII
di Giovanni Puglisi, Giampiero Moretti

PARALLELI

Wang Wei 王維 and the Art of Landscape:
Poetry, Painting, and the Creation of
Yijing 意境 3
di Chen Lin

Croce, il paesaggio tra letteratura, estetica e
vita civile 23
di Ilenia De Bernardis

Digital Storytelling for Cultural Heritage:
The Role of Transmediality for an
Intercultural Communication 37
di Davide Mezzino

"Climbing the Cathedral":
Analisi del *conservation discourse* in *The Yosemite*
(1912) di John Muir 59
di Anna Re

MERIDIANI

Between Memory and Monument:
Literature as Cultural Heritage in Mario
Vargas Llosa's *The Dream of the Celt* 81
di Song No

Displacement, Diaspora of the Soul:
Identity and Belonging in
How Beautiful We Were
by Imbolo Mbue 101
di Daniel Tia

Culture duale et lutte anticoloniale
allemande au Cameroun : pouvoir de
l'héritage traditionnel dans
Ngun a jema. La foi inébranlable de Rudolf
Dualla Manga Bell de David Mbang
Eyombwan 133
di Jean Boris Tenjack Melagho

POLARITÀ

Save Our Songs.
Il topos del *distress signal* nel fumetto
e nell'animazione giapponese
contemporanea 155
di Andrea Chiurato

Sottrazione e dissoluzione del Sé.
Diguno e rinuncia in *Life & Times*
of Michael K 171
di Fabio La Mantia

Tra inglese e italiano.
Il caso di 'pittare' e la genesi dei verbi
ibridi omofoni 191
di Giulia Sarullo

Andrea Chiurato

Save Our Songs. *Il topos del distress signal nel fumetto e nell'animazione giapponese contemporanea*

Abstract

The present paper analyses the representation of the soundscape in Japanese comics and animation, focusing on the topos of the distress signal.

First, I will examine how this topos has contributed significantly to the development of the science fiction imaginary in the twentieth century, and how it has spread through different socio-cultural contexts.

Secondly, I will examine the crucial role of sound in comics and cinema, highlighting the various issues related to its representation in different media.

Third, I will propose a comparison between Katsuhiro Ōtomo's short story *Kanajo No Onoide* (1980) and its animated adaptation by Kōji Morimoto (*Magnetic Rose*, 1995), two works in which the topos of the distress signal has been developed through a complex process of remediation.

Keywords

Science Fiction; Music; Anime; Adaptation; Madama Butterfly.

In un'epoca caratterizzata dalla spettacolarità degli effetti speciali si tende a mio avviso a trascurare come nel cinema di fantascienza il suono abbia da sempre rivestito una funzione essenziale dal punto di vista estetico, contribuendo a evocare una realtà alternativa spesso molto lontana dalle nostre abitudini cognitive e sensoriali. Volendo qui riprendere le osservazioni di Michel Chion, la combinazione della colonna sonora e del sottofondo dei suoni di scena (da lui definito "panorama sonoro"), è de facto divenuta uno degli ingredienti essenziali nella *science fiction* sul grande schermo, consentendole via via di immaginare in modi diversi il nostro futuro.

Sul versante della *soundtrack*, basterebbe pensare a una delle sequenze d'apertura di *2001: A Space Odyssey*, ove il valzer di Richard Strauss *An der schönen blauen Donau* fa da sottofondo a un indimenticabile balletto fra astronavi. Per quanto riguarda invece il panorama sonoro potremmo parimenti menzionare iconici leitmotiv

del genere, dal respiro rauco e affannoso di Darth Vader in *Star Wars*, allo “swoosh” delle porte a scomparsa dell’Enterprise in *Star Trek*, ben presto entrati nell’immaginario dei fan.

Considerata l’ampiezza e la complessità di una simile tematica, occorre restringere sin da subito il campo di indagine, soffermandosi su un peculiare aspetto del problema. Nel presente intervento andremo più nello specifico ad analizzare uno dei topoi privilegiati della *science fiction*, ossia la richiesta d’aiuto inviata da una fonte nota o ignota – detta *distress signal* – insieme ad alcune delle problematiche poste in sede di adattamento dalla rappresentazione del suddetto cliché. Dopo averne brevemente illustrato l’evoluzione attraverso una breve rassegna di esempi, ci soffermeremo su un caso di studio particolarmente interessante, prendendo le mosse dal breve racconto fumettistico di Katsuhiro Ōtomo intitolato, *Kanojo No Omoide (I ricordi della signora, 1980)* – e confrontandolo con la sua trasposizione animata a cura di Kōji Morimoto (*Magnetic Rose*), inserita nel film antologico *Memories* del 1995.

Per coloro che hanno scarsa familiarità con la cultura del Sol Levante, è opportuno anzitutto premettere che Ōtomo e Morimoto sono state due figure di spicco nel fumetto e dell’animazione nipponica, legate, sin dagli anni Ottanta, da un proficuo sodalizio professionale. Facendo un ulteriore un passo indietro, occorre in secondo luogo sottolineare come il topos del segnale di soccorso (cui con conseguenze disastrose si è chiamati a rispondere), abbia prima di loro conosciuto una grandissima fortuna nella fantascienza novecentesca, riproponendosi in svariate occasioni dalla letteratura al grande e al piccolo schermo.

In ambito letterario si potrebbe ad esempio partire dalla *short story*, *The Albatross* di Stanislaw Lem (1959), ove un’astronave a propulsione nucleare viene soccorsa dopo un grave danno alla sala macchine. L’esplosione del reattore e la conseguente fuoriuscita di radiazioni provocano l’avaria di una delle navicelle giunte in aiuto,

dando così adito a una potenziale reazione a catena. Altro dettaglio curioso alla luce del periodo storico, è che buona parte del dramma viene vissuta dal protagonista a distanza, attraverso le comunicazioni radio fra la flotta dei soccorritori e la nave da crociera intergalattica su cui sta trascorrendo una breve vacanza.

Il secondo caso e, senza dubbio il più noto, lo ritroviamo invece nel longevo *franchise* cinematografico di *Alien* (1979), sin dal suo capitolo d’apertura. Qui l’astronave da carico Nostromo, di ritorno verso la Terra, si imbatte infatti in una trasmissione proveniente da una fonte sconosciuta. Il fraintendimento del messaggio – il quale, è in realtà un avvertimento a tenersi alla larga da un sito alieno di sperimentazione di armi biologiche – causerà l’annientamento dell’intero equipaggio, ad eccezione del terzo ufficiale di bordo, Ellen Ripley. In quanto unica sopravvissuta la protagonista sarà in seguito chiamata a lottare nuovamente contro la medesima minaccia nei successivi capitoli della saga, sino all’estremo sacrificio.

Venendo alla tv non andrebbe infine dimenticata la dedizione con cui negli episodi di *Star Trek* (1966-1969), il Capitano Kirk si prodigava nell’accogliere svariate richieste di aiuto provenienti da ogni angolo della galassia, ponendo frequentemente a rischio l’incolumità della propria nave ed esplicitando al contempo attraverso siffatta condotta il messaggio di solidarietà posto al centro della serie originale e delle sue innumerevoli rivisitazioni.

Sebbene questa breve rassegna possa rivelarsi per molti versi lacunosa e parziale, possiamo comunque notare sin d’ora come il *distress signal* sia stato sottoposto a costanti rielaborazioni nel corso del tempo. A dispetto di una progressiva fossilizzazione, appare d’altro canto palese come la funzione del suddetto topos sia dipesa non solo da differenti approcci creativi, ma anche da determinati contesti di ricezione. Utilizzato da Lem quale grottesca metafora delle paure dell’era atomica, preso a emblema della fraternità fra i popoli nelle avventure

dell'Enterprise, per poi essere riutilizzato da Scott in una satirica denuncia delle storture del neocapitalismo, il *distress signal* ha di volta in volta assunto significati estremamente variegati all'interno di differenti media nonché entro eterogeni contesti culturali.

Allontanandoci dal familiare ambito della *science fiction* occidentale, vedremo ora in che modo tale cliché sia stato a sua volta declinato in Giappone, a partire dalle potenzialità del fumetto e dell'animazione, due media notoriamente legati da una relazione simbiotica.

Più nel dettaglio cercheremo di approcciare il problema prendendo le mosse dall'opera di Katsuhiro Ōtomo, *mangaka* e regista molto noto, per poi soffermarci sulla trasposizione di una sua *short story* a cura di Kōji Morimoto, cineasta altrettanto celebre in patria, grazie anche alla collaborazione con Ōtomo nel lungometraggio cult *Akira*, del 1988.

Le motivazioni di una simile comparazione risiedono nelle numerose affinità fra la produzione di due autori particolarmente attratti dal genere fantascientifico i quali, hanno inoltre condiviso una spiccata attenzione alla dimensione del sonoro e al suo rapporto con l'immagine in movimento.

L'ipotesto fumettistico

Ripartiamo dunque dall'ipotesto al centro della presente analisi, ossia dal debutto di Ōtomo sulla rivista *Young Magazine* con la *short story* *Kanojo No Omoide* (1980).

Ancora lungi dal divenire il guru del *cyberpunk* nipponico, Ōtomo stava allora muovendo i suoi primi passi sulla scena culturale, proponendo un racconto per molti versi emblematico della sua poetica. A dispetto della sua brevità vi si possono in effetti ritrovare *in nuce* molte delle tematiche chiave da lui affrontate in seguito: il rapporto uomo-macchina; l'alienazione e la solitudine; la nostalgia nei confronti di un passato perduto, cui fa da contraltare un'ambigua fascinazione nei confronti del progresso tecnologico.

La trama può essere riassunta in poche righe. La Corona, una navicella addetta al recupero di detriti

spaziali, si imbatte in una trasmissione proveniente dal Sargasso, una zona della galassia perturbata da inconsueti fenomeni di magnetismo alla stregua del famigerato Triangolo delle Bermude. Pur non ricevendo un messaggio vero e proprio, un membro dell'equipaggio riconosce le note di *Moonlight Serenade* (1944), indimenticabile classico strumentale di Glenn Miller, il che induce lui e i suoi compagni a indagare sulla natura dell'insolito segnale.

Una volta individuata la fonte della trasmissione, l'equipaggio si trova di fronte un cimitero di relitti, al cui centro fluttua una stazione orbitale a forma di rosa, costruita assemblando parti dei veicoli circostanti. Due soccorritori entrano nella struttura, scoprendovi una sfarzosa dimora apparentemente disabitata e sorvegliata da una squadra di robot.

Una volta avventuratisi nei meandri del complesso, i due giungeranno infine al giaciglio della misteriosa "signora" menzionata nel titolo: una ricca donna consumatasi nella vana attesa dell'amato, i cui fidati servitori meccanici hanno provveduto per anni a preservare la salma. Le medesime macchine, impazzite a causa del magnetismo, attaccheranno di lì a poco gli intrusi, ritenendoli una minaccia per la loro padrona ormai defunta.

L'apparente S.O.S finisce così per rivelare la sua ambivalente natura. L'ultima canzone riecheggiata nella solitaria magione è infatti divenuta un'"esca" musicale, destinata ad attirare nuovi malcapitati nel Sargasso, andando ad alimentare senza posa l'edificazione di una monumentale tomba. Imprigionati dall'ennesima perturbazione gravitazionale, gli sventurati esploratori patiranno non a caso la medesima sorte dei loro incauti predecessori, mentre i robot si serviranno della carcassa della loro nave per mantenere in funzione i sistemi della stazione.

Sulla base di questa breve sinossi, possiamo osservare come l'elemento sonoro rivesta in tale sede una rilevanza abbastanza contenuta sul piano diegetico.

Ōtomo utilizza una ballata romantica per evocare una data atmosfera, o meglio per introdurre il tema amoroso al centro della vicenda. Si può perciò parlare di un uso strumentale del riferimento musicale, in gran parte vincolato dalle possibilità espressive del medium di partenza.

La resa della dimensione auditiva nella sua interezza ha notoriamente costituito una delle maggiori sfide delle *bandes dessinées*, portandole in principio a trarre ispirazione dal cinema muto nell'elaborazione di un proprio linguaggio espressivo. Detto ciò, occorre parimenti sottolineare come la tradizione della nona arte abbia elaborato procedimenti solo in parte assimilabili a quelli dei media audiovisivi nel riprodurre i *sound effects* e la colonna sonora (Barbieri 1991; Conti 2012; Forceville / El Refaie / Meesters 2014; Petersen 2016; Pellitteri 2019a).

Per quel che concerne l'equivalente dei suoni di scena, la soluzione predominante è stata quella delle onomatopoeie visive¹, un espediente particolarmente caro ai *comics* statunitensi sino al punto da divenire un proverbiale oggetto di parodia². Dall'altro lato parrebbe essersi profilato un ventaglio di tecniche ben più variegato, dall'utilizzo di segni non verbali – in primis le note, spesso associate a immagini di strumenti musicali e di dispositivi sonori – al ricorso a segni verbali, attra-

¹ Come sottolineato da Robert Petersen la rappresentazione del panorama sonoro ha rivestito una cruciale rilevanza nella storia dei *manga* e della cultura nipponica: “The reason sounds in manga are so rich and varied is also in part due to the nature of the Japanese language that has a much wider range of onomatopoeic expressions than most languages. [...] The Japanese recognize two different kinds of onomatopoeic *giseigo* or *giongo*, which are words that mimic real sounds and *gitaigo* which are words that mimic psychological states and nonauditory sounds” (Petersen 2016, pp. 166-167).

² Dopo aver costituito uno degli stilemi predominanti della Golden Age nordamericana, i *sound effects* sono entrati a far parte dell'immaginario collettivo postbellico grazie a innumerevoli rivisitazioni, fra cui l'omonimo racconto di Harvey Kutzman e Wally Wood (1955), e una memorabile della serie televisiva in live action di Batman prodotta da William Dozier (1966-1968).

verso riferimenti intertestuali o paratestuali a una data composizione³.



Fig. 1. Katsuhiko Ōtomo, Kanojo No Omoide, 1980.

Ōtomo sfrutta quest'ultima opzione, limitandosi alla menzione del titolo del brano di Miller in una delle tavole iniziali⁴, senza però proporle alcuna rappresentazione a livello visuale nel seguito della vicenda. In termini narratologici lo potremmo pertanto definire alla stregua di un “motivo libero”⁵ – ancor meglio un “indizio”, secondo la terminologia barthesiana⁶ – ovvero sia

³ “On regarde une bd avec les yeux. Mais l'audition est également en jeu: avec les textes dans les cartouches de légende et dans les bulles, et avec les onomatopées graphiques” (Pellitteri 2019b, p. 71).

⁴ Nella vignetta il titolo del brano viene indicato da membro dell'equipaggio attraverso un'esclamazione di stupore: “Moonlight Serenade!”.

⁵ “Les motifs d'une œuvre sont hétérogènes. Un simple exposé de la fable nous révèle que certains motifs peuvent être omis sans pour autant détruire la succession de la narration, alors que d'autres ne peuvent l'être sans que soit altéré le lien de causalité qui unit les événements. Les motifs que l'on ne peut exclure sont appelés motifs *associés*, ceux que l'on peut écarter sans déroger à la succession chronologique et causale des événements, sont des motifs *libres*” (Todorov 1972, p. 282; traduzione mia).

⁶ “[Gli] *indizi*, in senso proprio, [...] rinviano a un carattere, ad un sentimento, ad un'atmosfera (per esempio di sospetto [...]). Gli indizi implicano un'attività di decifrazione: per il lettore si tratta di imparare a conoscere un carattere, un'atmosfera; gli informanti apportano una conoscenza già fatta; la loro funzionalità come quella delle catalisi è dunque debole, ma neppure essa è nulla” (Barthes 1969, p. 21).

un elemento agevolmente eliminabile o sostituibile con un altro, senza perciò pregiudicare la struttura complessiva del racconto. Si sarebbe potuto in effetti scegliere un'altra canzone a tema amoroso, senza alterare in misura significativa la trama o il suo sviluppo.

L'adattamento
animato

Venendo all'adattamento di Kōji Morimoto, posto in apertura della trilogia animata *Memories* con il titolo *Magnetic Rose*, le cose cambiano radicalmente. Non solo perché il regista utilizza un differente riferimento intermediale – la *Madama Butterfly* (1904) di Giacomo Puccini – quanto per il modo in cui tale riferimento entra in risonanza con lo schema narrativo di partenza.

Il modello della *quest* rimane grosso modo invariato: una squadra di astronauti intraprende una missione di salvataggio, destinata a rivelarsi una trappola mortale. I protagonisti sono quattro: Ivanov, burbero capitano della Corona, Aoshima, suo fidato secondo, Miguel, spaccone e latin lover, e Heinz, fedele marito e padre di una bimba che lo attende sulla Terra. Sul piano dell'enunciato ciascuno di loro risponde a stereotipi ben definiti, formando un quartetto drammaticamente efficace. I due protagonisti sono Heinz e Miguel, destinati ad avventurarsi nei meandri della stazione abbandonata.

Il tema dell'amore infelice tende, in secondo luogo, ad assumere un rilievo crescente nell'adattamento, dando adito a una caratterizzazione ben più approfondita della psicologia dell'eroina. Presentata nel fumetto attraverso le parole del diario della Signora (rappresentate con delle didascalie), esso viene per converso introdotta nell'adattamento dalle note distorte della famosa aria *Un bel dì vedremo*, udibile in una sequenza cruciale dell'episodio, ossia quando la *crew* di soccorso va avvicinandosi alla fonte del segnale.

Ciò ci porta a un'ulteriore, sostanziale integrazione rispetto all'ipotesto, dato che la protagonista viene qui descritta come una celebre cantante d'opera del passato (la fittizia Eva Friedel), scomparsa dalla scena in seguito alla perdita del suo partner, Carlo

Rambaldi⁷. Sul piano fisiognomico possiamo riscontrare una evidente somiglianza con Maria Callas, fra le più famose interpreti dell'opera pucciniana, un accostamento tutt'altro che casuale sul piano dell'intreccio come vedremo fra poco; ma procediamo con ordine.

Addentrando man mano nei meandri della stazione, Miguel viene difatti tratto in inganno da androidi camuffati tramite avanzatissimi effetti ottici, invaghenendosi di una sorta di simulacro virtuale di Eva. Heinz viene invece irretito da un'illusoria ricreazione della sua vita familiare, ove repliche della moglie e della figlia lo implorano di rinunciare ad abbandonare la stazione.

Solo Heinz riuscirà infine a ritrovare la via del ritorno, non prima però di aver scoperto la verità sulla diva ormai dimenticata. Vendicandosi prima di essere abbandonata da Carlo, Eva lo ha ucciso in un impeto di rabbia, venendo poi consumata dal rimorso.

Dopo la sua morte, la coscienza della donna è stata poi assimilata dalla stazione sotto forma di intelligenza artificiale, rimuovendo il traumatico omicidio e attirando con un ingegnoso espediente nuovi sostituiti destinati a vestire i panni dell'amato scomparso.

Al netto delle non trascurabili modificazioni sul piano dell'enunciato vorrei per un attimo soffermarmi sulla duplice funzione diegetica e metadiegetica assegnata da Morimoto al motivo del *distress signal*. Da un lato la scelta della *Madama Butterfly* si pone in apparente continuità con il rapporto di potere tra la figura femminile e la figura maschile prospettato dell'opera pucciniana.

Là ove Cio Cio San è presentata come un'inermi vittima dell'abbandono di Pinkerton, pagando alfine con la propria vita l'inaffidabilità dell'amato, anche nell'adattamento cinematografico Eva sembrerebbe in principio presentarsi quale il soggetto debole della *liason*, rivelandosi solo nel finale il soggetto dominante. Al po-

⁷ A testimonianza dell'attitudine citazionista di Morimoto, il nome Carlo Rambaldi rappresenta un omaggio a uno dei grandi mastri degli effetti speciali nel cinema fantascientifico.

sto di sacrificarsi per preservare l'onore della famiglia, essa commina una severa punizione al fedifrago partner, impedendogli letteralmente di partire.

Dall'altro lato, un simile rivolgimento crea un ulteriore effetto di straniamento a livello sensoriale e cognitivo. Mentre il ri-uso dell'aria *Un bel dì vedremo* suscita nella mente del fruitore l'aspettativa di uno svolgimento analogo a quella prospettata da Ōtomo – una donna spentasi dopo essere stata lasciata dal proprio partner – il colpo di scena conclusivo propone un netto ribaltamento di ruoli rispetto all'ipotesto.

Non sono dei robot impazziti a preservare le memorie della padrona in seguito all'allontanamento del compagno, è bensì la replica della sua coscienza a esorcizzare il trauma dell'omicidio, riproponendo senza posa un illusorio idillio in cui Carlo continui ad amarla.

Se nel fumetto il riferimento intertestuale era in buona sostanza intercambiabile, in *Magnetic Rose* esso diviene un vero e proprio motivo "associato" (Todorov 1972, p. 282), vale a dire un elemento essenziale al godimento dell'opera. Lo dimostra il fatto che esso non possa essere sostituito (pur non essendo presente nell'ipotesto) senza pregiudicare la comprensione dell'opera derivata o il progetto artistico dell'autore di secondo grado. Ponendoci nei panni di un ascoltatore privo di qualsiasi conoscenza dell'opera pucciniana, non potremmo insomma apprezzare a pieno il palinsesto di relazioni stabilite fra la *Madama Butterfly* e l'adattamento di Morimoto, né confrontare due rappresentazioni radicalmente diverse della figura femminile.

clusioni

Ricapitolando quanto detto sinora: a un primo livello di lettura abbiamo l'esplicita citazione della celebre aria dell'opera lirica, posta significativamente nella sequenza in cui Heinz e Miguel si avvicinano alla stazione in rovina. Si crea così un parallelo tra Cio Cio San ed Eva, descritte come due donne in fiduciosa attesa del ritorno del proprio uomo (un po' come Penelope nell'*Odissea*).

Tale indizio induce però una falsa aspettativa nello spettatore dato che gli si fa credere che Eva, come

l'eroina pucciniana o la Signora di Ōtomo, sia l'impotente vittima di un abbandono, per poi svelare una realtà ben diversa.

Come seconda citazione, meno esplicita, benché percepibile dal fruitore più smaliziato, abbiamo il richiamo agli infelici amori della Callas e all'ultima fase della sua carriera. Onassis potrebbe dunque prendere metaforicamente il posto di Carlo nella veste dell'amante infedele, mentre Eva viene modellata sullo stereotipo della diva caduta in disgrazia e ormai intrappolata nel suo passato.



Fig. 2. Kōji Morimoto, *Magnetic Rose*, 1995.

Ad amplificare l'eco simbolica di questo duplice rimando concorre inoltre un dettaglio estremamente significativo dal punto di vista interculturale. Sul finire dell'episodio, nel momento in cui l'avatar di Eva intona lo struggente finale del secondo atto, *Con onor muore*, svelandosi in tutta la sua potenza agli incauti avventurieri prima di essere distrutta, essa non veste affatto un kimono orientale (come Cio Cio San), bensì un costume della Callas in una sua celebre interpretazione della *Tosca* al Metropolitan di New York⁸.

⁸ Si osserva a riguardo una duplice ricontestualizzazione a livello paratestuale dell'opera di Puccini all'interno della colonna sonora curata da Yōko Kanno. Mentre la seconda traccia, ove compaiono frammenti di *Un bel dì vedremo*, è difatti intitolata *Madama Butterfly*; la settima, contenente il remix di *Con onor muore*, prende invece significativamente il titolo di *Tosca*.

Tale veste di scena, seppur incoerente con l'ambientazione dell'opera pucciniana, risulta comunque perfettamente adeguata a veicolare lo stereotipo della cantante lirica nell'immaginario giapponese, richiamando per contrasto alla memoria del "pubblico consapevole"⁹ uno dei momenti più fulgidi della carriera callasiana.

La rinomata interprete e le molte protagoniste a cui essa ha dato voce vanno, in tal modo, a sovrapporsi in un'iconica rappresentazione iper- e inter-testuale dell'eroina melodrammatica. Nel caso di Cio Cio San il trauma era rappresentato soprattutto dalla rottura di un legame sentimentale. Nel caso di Eva a ciò si sovrappone lo spettro del declino artistico e della concomitante perdita della voce e della fama.

Tornando al processo di adattamento, nel finale di *Magnetic Rose* scopriamo appunto che Eva ha ucciso l'infedele partner prima di essere lasciata, rendendolo immortale nei suoi ricordi attraverso un simulacro virtuale. Una volta passata a miglior vita, essa costringe parimenti i malcapitati naufraghi a patire la stessa sorte di Carlo, prendendone il posto al suo fianco in una metaforica di pena del contrappasso. Convinti di salvare la tipica damigella in pericolo, essi cadranno in realtà tra le grinfie di un altrettanto tipica incarnazione della femminilità nell'immaginario occidentale: la *belle dame sans merci*.

Discostandosi progressivamente dall'immagine proposta nell'ipotesto e attraverso le "referenze intermediali" (Rajewsky 2005, p. 52), l'eroina riconquista così una posizione di dominatrice nella relazione con l'amato, seppur a costo di distruggere l'oggetto del proprio amore e i suoi sostituti. Morimoto ci propone pertanto una

⁹Linda Hutcheon utilizza il termine "consapevole" per designare il pubblico dotato di una conoscenza pregressa dell'opera adattata e in grado di riconoscerla attraverso le sue trasposizioni. Tale competenza intertestuale può risultare funzionale a individuare sia la fonte dell'adattamento, sia altri riferimenti intermediali introdotti nel processo di trasposizione (Hutcheon 2011, pp. 172-173).

relazione ove è la donna a imporsi sulla controparte maschile, ritardando o impedendo il *nostos* dell'eroe, un po' come nell'antico mito delle sirene.

Si noti per inciso, in merito, un ulteriore *transfer* interculturale, dato che la seducente donna-sirena di *Magnetic Rose* sembra assomigliare invero ben più alla versione occidentale che a quella orientale, detta *Ningyo*: un essere mostruoso, poco incline a sedurre malcapitati viaggiatori e dalla voce sgradevole simile all'allodola¹⁰. Il bel canto, storica arma di seduzione, si ritorce nel suddetto episodio contro i malaugurati curiosi e, nonostante il protagonista riesca a riconquistare la strada del ritorno, la sua avventura potrebbe comunque essere intesa quale simbolico monito alla preservazione dell'unità familiare.

Heinz viene dunque risparmiato poiché, a differenza di Miguel, non si rivela essere un inguaribile Don Giovanni; oppure è solo frutto di un caso, il suo essersi sottratto all'inganno di Eva? In base agli indizi testuali a nostra disposizione risulta arduo dare una risposta definitiva a tal proposito. L'interpretazione per molti versi aperta del finale lascia anzi allo spettatore decidere quale sia la morale della favola, invitandolo al contempo a una seconda visione per meglio decifrare la fitta trama di citazioni su cui è allestita la trasposizione filmica.

Traendo le somme, occorre riconoscere che Morimoto sia riuscito a sfruttare a pieno le potenzialità del mezzo cinematografico, offrendo una rivisitazione del *distress signal* sotto alcuni aspetti più efficace e diegeticamente innovativa rispetto al suo predecessore. Mentre nel fumetto l'elemento sonoro riveste al più

¹⁰"Riferendosi ai diversi testi contenuti nelle antiche scritture, la *Ningyo* (sirena) avrebbe la bocca simile a quella della scimmia, coi denti minuscoli da pesce, le squame dorate e quindi rilucenti, mentre la voce simile al sommesso stridulo dell'allodola" (Mizuki 2005, p. 39). Occorre inoltre sottolineare come nel folklore giapponese esista un'altra figura più vicina alla caratterizzazione occidentale della sirena in vesti di *femme fatale*, ossia la Kitsune, la "donna volpe", la cui bellezza ammaliante conduce alla malattia e alla morte.

una funzione di contorno, riducendosi a mero pretesto dell'indagine, in *Magnetic Rose* esso rispecchia su vari livelli la psiche dell'eroina in una raffinata *mise en abyme* intertestuale e intersemiotica. Sarebbe ciononostante improprio giudicare il valore estetico delle due opere basandosi esclusivamente sulle scelte creative dei due autori, senza al contempo considerare il rispettivo approccio all'immaginario fantascientifico.

Nel *manga* di Ōtomo, si potrebbe difatti affermare che la citazione della canzone di Miller risulti funzionale a evocare nella mente del lettore un determinato *frame* cognitivo (la relazione amorosa) anche se l'elaborazione di corrispondente svolgimento narrativo (*script*) si arresta a uno stato embrionale. Come spesso accade nella produzione fumettistica dell'autore nipponico, l'assenza di un completo disvelamento dell'enigma contribuisce in tal modo a rimarcare la natura perturbante dell'alterità, la quale si presenta come una dimensione tanto affascinante quanto mai pienamente conoscibile.

Nell'adattamento animato, la *Madama Butterfly* diviene invece una sorta di cornice metanarrativa attraverso cui gli stereotipi di genere della tradizione narrativa occidentale e orientale sono sottoposti a una speculare decostruzione. Appare in merito significativo che dopo la propria morte Eva continui a vestire i panni dell'eroina melodrammatica, sino ad annullare de facto la separazione tra persona e personaggio. Attraverso questo costante slittamento Morimoto ci invita ad addentarci in uno spazio liminale fra realtà e finzione, anticipando una tematica in seguito divenuta un *fil rouge* nella sua filmografia da *Eternal Family* (1997) a *Beyond* (2003).

Alla luce delle suddette considerazioni entrambe le opere prese in considerazione sembrano in ultima analisi aver contribuito a dare nuovo lustro al topos del *distress signal*, volgendo lo sguardo non più verso i remoti confini della galassia, quanto verso le non meno insondabili profondità dell'*inner space* (Ballard 1962, pp. 2-3).

andrea.chiurato@iulm.it

- Ballard J. G., "Which Way to Inner Space?", in *New Worlds*, vol. 40, n. 118, May 1962, pp. 2-3.
- Barbieri D., *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1991.
- Barthes R., "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", in Barthes R. et al., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 5-46.
- Bendazzi G., *Animazione: una storia globale*, Torino, UTET, 2017.
- Cavalier S., *Cartoon. Storia mondiale del cinema d'animazione*, Bologna, Atlante, 2012 [2011].
- Chion M., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001 [1990].
- Conti J., "Suoni muti. Rumori, musica e voci nei fumetti", in *Turin DAMS Review*, vol. 43, 2012, pp. 1-41.
- Forceville C., El Refaie E., Meesters G., "Stylistics and comics", in Burke M. (ed), *The Routledge Handbook of Stylistics*, New York, Routledge, 2014, pp. 485-499.
- Hutcheon L., *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011 [2006].
- Mizuki S., *Enciclopedia dei mostri giapponesi (M-Z)*, Bologna, Kappa Edizioni, 2005.
- Morimoto K., *Magnetic Rose*, in Morimoto K., Okamura T., Ōtomo K., *Memories*, Giappone, Studio 4°C - Madhouse, 1995.
- Ōtomo K., *Kanojo No Omoide (I ricordi della signora)*, in *Young Magazine*, n. 10, 17 novembre 1980.
- Pellitteri M., "The Aural Dimension in Comic Art", in Grimshaw-Lagaard M., Walther-Hansen M., Knakkergaard M. (eds), *The Oxford Handbook of Sound and Imagination*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2019a, pp. 511-548.
- Pellitteri M., "Le son dans la bande dessinée: Représentation et imagination de la dimension auditive", *Tódas as Letras*, vol. 21, n. 1, January-April 2019b, pp. 69-99.
- Petersen R., "The Acoustics of Manga", in Heer J., Worcester K. (eds), *A Comics Studies Reader*, Jackson, University Press of Mississippi, 2016, pp. 163-172.
- Rajewsky L., "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", in *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, vol. 43, n. 6, 2005, pp. 43-64.
- Suvín D., "On the Poetics of the Science Fiction Genre", in *College English*, vol. 34 n. 3, December 1972, pp. 372-382.
- Todorov T., "Motif", in Ducrot O., Todorov T. (eds), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 280-285.