



HAL
open science

Dalla Commedia ai comics: costanti e varianti di critica sociale nelle riscritture fumettistiche contemporanee dell'Inferno di Dante

Benucci Alessandro

► To cite this version:

Benucci Alessandro. Dalla Commedia ai comics: costanti e varianti di critica sociale nelle riscritture fumettistiche contemporanee dell'Inferno di Dante. DANTE POP. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea, Vecchiarelli, pp.107-120, 2018. hal-04384260

HAL Id: hal-04384260

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04384260v1>

Submitted on 12 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Memoria Bibliografica 55

Collana diretta da Nicola Merola

STEFANO LAZZARIN E JÉRÔME DUTEL
(A CURA DI)

DANTE *POP*

La Divina Commedia nella letteratura e nella
cultura popolare contemporanea



VECCHIARELLI EDITORE

Comitato scientifico del volume:

Alberto Casadei (Università degli Studi di Pisa)

Yves Clavaron (Université Jean Monnet, Saint-Étienne)

Jérôme Dutel (Université Jean Monnet, Saint-Étienne)

Manuele Gragnolati (Université de Paris-Sorbonne)

Stefano Lazzarin (Université Jean Monnet, Saint-Étienne)

Agnès Morini (Université Jean Monnet, Saint-Étienne)

Giuseppe Sangirardi (Université de Lorraine, Nancy)

Pierluigi Pellini (Università degli Studi di Siena)



Questo libro viene pubblicato con il finanziamento del Centre d'Études sur les Littératures Étrangères et Comparées (CELEC) de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne (Francia)

© Vecchiarelli Editore – 2018

Piazza dell'Olmo, 27

00066 Manziana (Roma)

Tel. e Fax 06.99674591

vecchiarellieditore@inwind.it

www.vecchiarellieditore.com

ISBN 978-88-8247-407-2

INDICE

STEFANO LAZZARIN E JÉRÔME DUTEL – <i>Dante oggi. Introduzione</i>	p. 7
STEFANO LAZZARIN – <i>@DanteSommoPoeta: la letteratura nell'epoca di Twitter</i>	p. 17
FILIPPO FONIO – <i>Nuovi 'adepti (pop) del velame'. Thrillers danteschi</i>	p. 45
CAROLINE BELOT-GONDAUD – <i>Gialli 'danteschi': di che cosa l'Inferno è nome? Funzioni di Dante in Dan Brown, Maxime Chattam, Craig Johnson</i>	p. 63
DELPHINE GACHET – <i>Quando la Commedia si fa enigma: Il libro segreto di Dante di Francesco Fioretti (2011) tra finzione e interpretazione</i>	p. 77
MONICA BIASIOLO – <i>«Molto più della storia che rappresenta». Alcuni esempi di riscrittura a fumetti e in graphic novels della Divina Commedia dal secondo dopoguerra a oggi</i>	p. 91
ALESSANDRO BENUCCI – <i>Dalla Commedia ai comics: costanti e varianti di critica sociale nelle riscritture fumettistiche contemporanee dell'Inferno di Dante</i>	p. 107
DANIELA BOMBARA – <i>Viaggi comic di Dante e Beatrice fra Giappone, USA e Italia: un'inedita Commedia dolorosa, combattiva, ma anche di umanissima semplicità quotidiana</i>	p. 121
LAURA NIEDDU – <i>L'Inferno dantesco al giorno d'oggi: La Divina Commedia quasi mille anni dopo (2015-2016) di Feudalesimo & Libertà e Don Alemanno (Alessandro Mereu)</i>	p. 137
JÉRÔME DUTEL – <i>Scendere agli inferi con il fumetto</i>	p. 151
MARGUERITE POZZOLI – <i>Giorgio Pressburger e la sua Divina Commedia (2008-2013): un viaggio nei totalitarismi del Novecento</i>	p. 165
VINCENZO SALERNO – <i>«Nel mezzo della notte Dante...». Trasposizioni della Commedia nella 'letteratura per l'infanzia' italiana</i>	p. 179

LUCIANO CELI – <i>L'uomo blu: Mario (un piccolo Dante?) condotto per mano nell'inferno della miniera. Su Emigranti esprès di Mario Perrotta (2006-2007)</i>	p. 193
NICOLAS CVETKO – <i>Poetica dello spazio in Inferno di Dario Argento (1980): un'architettura dantesca?</i>	p. 205
AGNÈS MORINI – <i>Dante letto da...: Gassman versus Benigni</i>	p. 219
INDICE DEI NOMI DI PERSONA	p. 233

ALESSANDRO BENUCCI

*DALLA COMMEDIA AI COMICS:
COSTANTI E VARIANTI DI CRITICA SOCIALE
NELLE RISCRIITTURE FUMETTISTICHE
CONTEMPORANEE DELL'INFERNO DI DANTE*

Fin dalle sue origini che la critica fa risalire al ginevrino Rodolphe Töpffer,¹ il fumetto sembra rivestire un ruolo specifico all'interno della cultura occidentale: quello di dare libero corso a ciò che in altri prodotti artistici è velato, attenuato, o chiaramente censurato. Esso è stato dunque considerato dalla critica come un genere essenzialmente affettivo, nella misura in cui il disegno, secondo Giorgio Agamben, crea un rapporto emotivo fra la nostra permanente infanzia e l'ambiente che fa da sfondo alla vita adulta.² Detto in altri termini: postulando che le immagini esistano in funzione di un contesto socio-culturale che le assimila, le incorpora e alle quali fornisce valori e significati, il fumetto – che organizza tali immagini attribuendo loro una consequenzialità in un dato contesto – mette in scena il nostro sguardo meravigliato, allibito, davanti alla varietà dell'esistenza. Se dunque il fumetto si contraddistingue da subito per la rappresentazione di ambienti, oggetti, corpi, scenari e dimensioni socialmente condivisibili, l'immaginazione che sostiene il processo rappresentativo risulta potenzialmente senza vincoli né prigionie.

La striscia disegnata afferrisce al mondo della comunicazione di massa, con il quale ha in comune moduli e forme espressive, che tuttavia arricchisce creando strati di significazioni multiformi e complessi, attraverso continui innesti di tradizioni più colte. A tal proposito Umberto Eco, pioniere e promotore degli studi critici sul fumetto nel suo celebre *Apocalittici e inte-*

¹ La bibliografia sulla figura di Rodolphe Töpffer e la nascita del fumetto è molto vasta; ci limitiamo a rinviare il lettore al recente contributo di Thierry Groensteen: cfr. T. GROENSTEEN, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014. Il libro citato costituisce peraltro «une nouvelle édition, considérablement remaniée» (T. GROENSTEEN, *Introduction*, ivi, p. 5), di T. GROENSTEEN, B. PEETERS, *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994.

² Cfr. G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1979. Si veda anche A. FAETI, *Ansie Biedermeier. Il fumetto e le emozioni*, in D. BARBIERI (a cura di), *La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 37-45.

grati,³ parla di un «genere “multimediale”»: ⁴ arte popolare per destinazione e linguaggio, ma profondamente tributaria della letteratura e dell’arte colta, il fumetto si rivela una passerella fra cultura alta e bassa. Si tratta, per dirla altrimenti, di una «terra di mezzo», nella quale vengono «tra-pana[ti] e trapassa[ti] strati di significazioni, fra immagini e scritte, fra statico e dinamico, fra visivo e linguistico, verbale e non verbale, descrittivo e fantastico»,⁵ e che assolve perciò una funzione segnica sociale e politica tutt’altro che trascurabile. Insomma, un «[g]enere infido, e non così paciosamente pacifico come vuole la vulgata aristocratica»,⁶ che stenta perciò a essere legittimato, sospettato di volgarità, d’infantilismo, quasi insignificante: un puro *divertissement*, alla stregua della scrittura comico-realistica o parodica in ambito letterario, da sempre emarginata pur nella lunga tradizione e varietà dei suoi esiti. E se una tale messa al bando è dovuta al fatto che la produzione parodica svaluta gli oggetti che prende a bersaglio, non vi è niente di straordinario nel constatare che un genere al quale sono prestate intenzioni screditanti sia anch’esso screditato. Proporre un’analisi critica di tre riprese fumettistiche contemporanee dell’*Inferno* di Dante – il famosissimo *L’Inferno di Topolino*,⁷ il *Dante. La Divina Commedia a fumetti. Inferno* nato dalla

³ Cfr. U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964. Si veda anche A. M. LORUSSO (a cura di), *50 anni dopo «Apocalittici e integrati» di Umberto Eco*, Roma, DeriveApprodi, 2015.

⁴ U. ECO, *Una lettura per adulti*, in P. FAVARI, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, con le testimonianze di G. Crepax, G. Dorfles, U. Eco, E. Tadini, Bari, Dedalo, 1996, p. 10.

⁵ G. FREZZA, *Passare attraverso. Figurare, impaginare, iconizzare*, in D. BARBIERI (a cura di), *La linea inquieta*, cit., p. 47.

⁶ U. ECO, *Una lettura per adulti*, cit., p. 11.

⁷ Si tratta della prima grande parodia Disney italiana, pubblicata sui numeri 7-12 di «Topolino» dall’ottobre 1949 al marzo 1950 e ristampata più volte (cfr. per esempio G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L’Inferno di Topolino*, nell’*Inferno di Topolino e altre storie ispirate a Dante Alighieri*, Firenze, Giunti, 2016, pp. 11-83, da cui si cita nel presente saggio). Gli autori sono lo sceneggiatore Guido Martina e il disegnatore Angelo Bioletto. Martina realizza un complesso tessuto di didascalie in versi che accompagnano per intero la storia: un vero ‘poema’ in terzine dantesche (endecasillabi in rime incatenate secondo lo schema tradizionale ABA BCB, suddivisi in canti-episodi). Lo sceneggiatore riprende topografia e personaggi infernali, con l’aggiunta di varianti che riguardano soprattutto il ruolo di questi ultimi: a cominciare dai due protagonisti, Pippo-Virgilio e Topolino-Dante, finiti per incantesimo dentro la prima cantica della *Divina Commedia* (cfr. ivi, pp. 11-12), per arrivare a Gambadilegno-Farinata (cfr. ivi, pp. 37-39), Paperino in veste di nemico (cfr. ivi, pp. 40-45, 50-51, 58, 77 sgg.) o Clarabella ed Eta Beta come aiutanti (cfr. ivi, rispettivamente pp. 38 e 66). Cfr. A. BRAMBILLA, *Le origini de «L’Inferno di Topolino»? In un diario scolastico*, 30 ottobre 2013, <http://www.fumettologica.it/2013/10/le-origini-de-linferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico/>; [pagina anonima,

matita del senese Marcello Toninelli (*alias* Marcello),⁸ infine il recente *Una crisi infernale*, creazione di Max Greggio,⁹ in corso di pubblicazione sul mensile comico-satirico «Il Vernacoliere» – significa allora innalzare a oggetto di studio una pratica poco valorizzata all'interno di un *medium* ancora in fase di valorizzazione. Significa, inoltre, interessarsi a una pratica eminentemente parodica.

senz'altro redazionale], *L'Inferno di Topolino*, 30 aprile 2011, <http://www.slumberland.it/contenuto.php?id=4976>.

⁸ Rispetto ai colleghi della Disney, Marcello Toninelli è decisamente più fedele all'archetipo (citato nella sua versione originale nel cartiglio), di cui segue puntualmente la trama e lo schema delle punizioni e riprende protagonisti, personaggi e ambientazioni infernali. Il fumetto quale è possibile consultarlo oggi (cfr. MARCELLO [pseudonimo di M. TONINELLI], *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015, da cui proverranno, salvo indicazione contraria, le nostre citazioni) è il frutto di una lunga gestazione, a partire dalla *strip* umoristica canonica da tre vignette in bianco e nero sull'effimera rivista a fumetti «Off-Side» nel 1969, passando – negli anni Ottanta – al moderato e cattolico «Giornalino» delle Edizioni San Paolo che ospiterà a lungo le strisce di Marcello, per arrivare alla pubblicazione integrale a partire dagli anni Novanta presso il trimestriale «Fox-Trot» gestito dallo stesso Toninelli, poi presso la Cartoon Club editore di Rimini (2014). Cfr. [pagina anonima, senz'altro redazionale], *Off-Side, storia di un giornale fuorigioco*, 25 agosto 2014, <http://sbamcomics.it/blog/2014/08/25/wow-off-side/>; A. BRAMBILLA, *Fare commedia della «Commedia». Il Dante umoristico di Marcello Toninelli*, 23 dicembre 2015, <http://www.fumettologica.it/2015/12/dante-toninelli-recensione/>.

⁹ Si tratta di un fumetto a colori a puntate (due cartelle per numero, per un totale provvisorio, a oggi, di nove episodi) comparso per la prima volta sul «Vernacoliere», 992, anno 55, n° 7, del luglio 2015. Max Greggio, fumettista di punta del mensile in vernacolo livornese, mette in scena le peripezie del diavolo Kanaccius alle prese con la penuria di sostanze prime e manodopera causata dal sovraffollamento di anime dannate in un regno degli abissi vicino al collasso. Per risollevare le sorti infernali e riequilibrare le 'entrate' tra inferno e paradiso, Kanaccius propone a Satana di salire in superficie per vendere la ripulitura completa dell'anima ai più incalliti peccatori, che potranno così guadagnarsi l'ingresso nel regno dei cieli, a cominciare da Silvio Berlusconi... Il fumetto è estremamente indipendente nello sviluppo del soggetto, ma fortemente ancorato al modello dantesco per quanto riguarda la rappresentazione della topografia e delle punizioni infernali. Max Greggio mi ha rivelato tramite un ricco e costante scambio di mail (colgo l'occasione per ringraziare l'autore per la disponibilità e la generosità con cui ha risposto alle mie domande, collaborando di fatto alla redazione di questo contributo) di aver tratto vari e ibridi spunti dal *Faust* di Goethe, dall'*Inferno di Topolino*, dalle birre di Copenaghen e dal proprio commercialista! Si vedano le notizie sull'autore fornite dalla redazione del «Vernacoliere» sul sito <http://www.vernacoliere.com/autore/max-greggio/>, con il titolo *Max Greggio* e la data di pubblicazione online del 30 ottobre 2014.

Giunti a questo punto, si sarebbe tentati di ritenere che, nella misura in cui il fumetto è un'arte di secondo livello, qualsiasi trasposizione fumettistica di un'opera appartenente alla 'letteratura alta' sia in sé un procedimento degradante e intrinsecamente parodico, visto che non può che togliere all'opera iniziale un po' della sua grandezza. Tuttavia, la considerevole legittimazione che negli ultimi decenni ha portato a parlare del fumetto come della 'nona arte'¹⁰ suggerisce in realtà di trattare la questione in termini diversi: invita, ad esempio, a supporre che il procedimento parodico possa essere assunto come un potente strumento ri-attualizzante del testo d'origine, attraverso la critica dell'immaginario sociale e collettivo di riferimento. La parodia imita, difatti, un'opera seria, infliggendole delle trasformazioni burlesche, satiriche o ironiche, con intento più o meno caricaturale, e inserendo nella nuova composizione passi che ne rievochino immediatamente l'archetipo. Essa opera mediante uno schema bipartito: alla presentazione del codice che il lettore conosce (nel nostro caso l'inferno dantesco – patrimonio comune della cultura media italiana e non solo – con i suoi elementi costanti: i cerchi infernali, il sistema del contrappasso, i personaggi celebri, ecc.), codice che crea una certa predisposizione nel lettore, segue il perturbamento di quest'ultima tramite la comparsa di un evento o contesto fuori luogo, che la logica dei possibili narrativi originali esclude *a priori*. Ora, nel caso di una ripresa parodica della *Commedia* e soprattutto dell'*Inferno*, l'opera 'seria' d'origine possiede, se non addirittura dei toni propriamente burleschi, tutta una serie di elementi comici e grotteschi funzionali alla messa in scena di una satira fortemente contestualizzata in senso parodico, sul modello antifrastico del «Godi, Fiorenza»,¹¹ con il quale si dà voce alla critica mordente e dolorosamente cinica dei costumi sociali mediante l'ironico elogio di vizi e turpitudini scambiati per pregi.¹² In tal caso, lo schema parodico appena menzionato subisce una netta condensazione: i punti di contatto fra archetipo e derivato parodico rafforzano la carica contestatrice originaria, e ampliano gli orizzonti d'attesa del lettore del rifacimento. Questa chiave di lettura orienterà la nostra riflessione: i raffronti che seguiranno saranno delineati nella prospettiva di convalidare

¹⁰ Dal titolo di un saggio di F. LACASSIN, *Pour un neuvième art: la bande dessinée*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971.

¹¹ *Inf.* XXVI 1.

¹² Sulla modalità parodica, si vedano J.-P. SIMON, *Le filmique et le comique. Essai sur le film comique*, Paris, Albatros, 1978, e D. SANGSUE, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, soprattutto la sezione iniziale intitolata *Théories de la parodie*, ivi, pp. 19-131; sulla parodia attraverso il fumetto, cfr. D. BARBIERI, *Linee inquiete. L'emozione e l'ironia nel segno grafico*, in IDEM (a cura di), *La linea inquieta*, cit., pp. 193-213, e T. GROENSTEEN, *Éléments pour une histoire de la parodie en bande dessinée*, in IDEM, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Catalogo della Mostra (Angoulême, 4 gennaio-24 aprile 2011), Paris, Skira-Flammarion, 2010, pp. 17-49.

o confutare l'ipotesi di una valorizzazione di certe istanze fondatrici della scrittura dell'*Inferno* attraverso le tre riprese fumettistiche.

Forti paralleli fra archetipo e derivato possono essere individuati prendendo in considerazione i molteplici rinvii al contesto storico-sociale, all'epoca in cui vivono e pensano l'autore e il suo lettore, rievocata mediante la tematizzazione di una certa negatività di fondo da cui prenderà le mosse la critica dei costumi. Se nell'*Inferno* Dante individua nella comunità fiorentina di fine Duecento, poi nei vari popoli della penisola e talvolta dell'Europa, travolti da un degrado crescente, il suo pubblico ideale, nell'*Inferno di Topolino* Guido Martina si rivolge essenzialmente all'Italia dell'immediato dopoguerra, come testimoniano ad esempio le allusioni «ai tempi dello sfollamento»¹³ – trauma recente della seconda guerra mondiale, quando le città italiane venivano evacuate all'improvviso in funzione dell'avanzata dell'esercito alleato e della ritirata di quello tedesco – oppure all'imminente produzione della bomba H (1946).¹⁴ Marcello disegna essenzialmente per gli italiani degli anni Ottanta, come dimostra il riferimento al tragico terremoto dell'Irpinia del 23 novembre 1980,¹⁵ anche se le molteplici ripubblicazioni nel corso dei decenni successivi hanno spinto l'autore ad adattare alcune strisce agli anni Novanta (si pensi all'uso del telefono cellulare da parte di Beatrice per scrivere SMS a Virgilio).¹⁶ Il bersaglio di Max Greggio è infine l'Italia dei primi anni Duemila: un Paese costretto a convivere con lo spauracchio della crisi economica – la quale genera un impoverimento generale e una scarsità di risorse e manodopera in tutti i gironi infernali che di quell'Italia sono il prolungamento¹⁷ – oppure con la

¹³ G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 48.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 81.

¹⁵ Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit. [edizione Foxtrot-Cartoon Club, 2014], p. 67, vign. 6.

¹⁶ Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit. [edizione Shockdom, 2015], p. 13, vign. 3. Talvolta si giunge persino agli anni Duemila: si noti come, nell'edizione a colori (cfr. *ivi*, p. 69, vign. 13), il riferimento al terremoto dell'Irpinia sia stato sostituito con quello più recente che ha colpito L'Aquila (6 aprile 2009), mentre l'allusione ai ritardi nella ricostruzione edilizia e alle inefficienze delle cooperative rimane invariata...

¹⁷ Cfr. M. GREGGIO, *Una crisi infernale*, «Il Vernacoliere», 992, luglio 2015, p. 15: i conti in rosso della Inferno Inc. non permettono di pagare i fornitori di energia e di materie prime, né il servizio di manutenzione; le conseguenze sono gravi: il temuto fuoco infernale si è spento un po' ovunque (nelle tombe degli eretici Farinata degli Uberti gela per il freddo: cfr. vign. 1), mentre la pece della bolgia dei barattieri si è indurita come ghiaccio (cfr. vign. 3); la bufera infernale non trascina più le anime dei lussuriosi, che si ritrovano bloccate a terra (cfr. vign. 2), e i ruffiani non sono più immersi nello sterco (cfr. vign. 5); un famelico Cerbero, che non ha più la sua dose di «crocchette», rischia di divorare gli stessi diavoli (vign. 4), prima che

dolorosa questione migratoria e lo sbarco costante di clandestini sulle coste del Sud Italia, cui allude la figura di un Caronte esausto e incapace di gestire l'enorme afflusso di traghetti carichi di dannati. I tanto temuti «occhi di bragia»¹⁸ sono in realtà cerchiati di occhiaie, e il demone chiede a Satana di venirgli in soccorso istituendo un'operazione di pattugliamento delle rive infernali («Acheronte Nostrum»), per non vedersi costretto a ricorrere a scafisti libici.¹⁹ Si tratta di elementi *post quem* che, oltre a situare la vicenda, inquadrano il contesto di riferimento all'interno di un confronto fra un 'prima' e un 'dopo', cioè fra un'epoca originariamente positiva e virtuosa e la sua progressiva degenerazione verso una forma di malessere storico-sociale che il testo mette sotto accusa. Pensiamo ad esempio alle numerose accuse che lo scrittore dell'*Inferno* lancia ai suoi concittadini corrotti dai «sùbiti guadagni»,²⁰ e che ritroviamo, più velate e sornione per via del diaframma ironico, soprattutto nelle *strips* di Marcello: nel caso della mancata ricostruzione dei ponti sulla sesta bolgia dell'ottavo cerchio a causa del terremoto che segue la morte di Cristo, il ritardo cronico è dovuto all'incapacità della cooperativa addetta ai lavori, composta da dannati dell'Irpinia – un riferimento evidente alla corruzione degli appalti e all'ingerenza della camorra e dei poteri locali, che ritardarono la ricostruzione nel dopo-terremoto e impedirono che approdasse a esiti soddisfacenti.

L'allusione al sisma dell'Irpinia permette di introdurre uno dei principali bersagli dell'*Inferno* e dei tre fumetti: la cattiva gestione della cosa pubblica da parte di rappresentanti dell'autorità che antepongono gli interessi personali al bene comune. Nelle bolge dantesche sono rintracciabili numerosi esempi di dannati puniti a causa di vessazioni e operazioni fraudolente ai danni della comunità (consiglieri, falsari, traditori), che spingono il protagonista e narratore a inveire contro la generalizzazione di questo malcostume. Troviamo un'eco di questa modalità accusatoria nelle riprese fumettistiche: dalle bustarelle che i dannati verserebbero per corrompere il rigido giudice Minosse preposto alla corretta attribuzione delle colpe infernali in relazione ai peccati commessi,²¹ ai poveri diavoli tentatori dell'inferno in vernacolo livornese – una società in procinto di fallire – demotivati nel sedurre le anime dei potenti sulla terra, giacché i suggerimenti demoniaci per rubare denaro pubblico o scatenare fruttuose guerre risultano essere triti e

l'erogazione della corrente sia totalmente interrotta e che l'inferno divenga concretamente «il regno delle tenebre» (vign. 6).

¹⁸ *Inf.* III 109.

¹⁹ M. GREGGIO, *Una crisi infernale*, «Il Vernacoliere», 992, luglio 2015, p. 16, vign. 6.

²⁰ *Inf.* XVI 73.

²¹ Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 68, vign. 3.

banali, un *déjà vu* per capi di Stato e presidenti di società abituati, per conto proprio, a compiere azioni ben più efferate.²² Gli inferni a fumetti si rivelano uno specchio della superficie terrestre, e tale continuità e permeabilità fra i due mondi crea le condizioni per una satira accattivante e a tratti pungente.

Molteplici sono le falle di un apparato statale contaminato dai vertici fino alle appendici, e altrettanto numerose le ripercussioni sulla comunità. Dalla politica comunale fiorentina che lo ha messo al bando alla curia romana, passando per le città-Stato in guerra e fino alla corte imperiale, più volte Dante nell'*Inferno* prende atto delle forme di degrado che attanagliano la sua epoca e allontanano l'uomo dalla felicità terrestre. La situazione in Italia non è migliorata qualche secolo dopo, almeno se prestiamo fede ai nostri fumettisti: la confusione che accoglie Dante-Topolino appena penetrato nell'abisso infernale è paragonabile al caos e al frastuono di un «travai» cittadino, affollato fino al limite della capienza, tanto che «il passegger vede le stelle / imperocché viene compresso al punto / che dalle fauci gli escon le budelle».²³ Ritardi e corse saltate generano mostruose file d'attesa davanti alla riva d'Acheronte: benché la «Freccia dell'Acheronte» sia un traghetto, il Dante di Marcello che la osserva pensa al tram, pur estraneo alla sua esperienza.²⁴ Il tram non è del resto l'unico mezzo di trasporto che non funziona o che funziona male in Italia; le inadempienze dei trasporti pubblici sono una piaga ben più vasta che include anche la rete ferroviaria, di cui, nell'*Inferno di Topolino*, vengono presi di mira i problemi tecnici: il materiale di scarsa qualità, gli incidenti, la mancanza totale di *comfort* (la 'questione ferroviaria' è uno dei punti ricorrenti del dibattito parlamentare italiano di fine anni Quaranta e durante gli anni Cinquanta). Martina finisce addirittura con il fare del treno infernale, traballante e malsicuro, un contro-modello positivo dei ben peggiori treni italiani; se non altro, questo «[f]unziona anche in caso di sciopero».²⁵ Tuttavia, visto lo schianto finale dell'infernale convoglio contro un albero,²⁶ gli autori sembrano suggerire che le Ferrovie dello Stato possano tenere in serbo per i viaggiatori dei 'termine corsa treno' anche più catastrofici. Alle carenze della pubblica amministrazione corrisponde lo scarso senso civico degli italiani. Quanto a incuria e sporcizia, la foresta dei suicidi, visitata da Dante-Topolino e Vir-

²² Cfr. M. GREGGIO, *Una crisi infernale*, «Il Vernacoliere», 993, agosto-settembre 2015, p. 8, vign. 4-8: un diavolo cerca invano di corrompere l'anima di un'alta carica governativa, ma nessuna delle sue proposte (per esempio: rubare denaro pubblico, scatenare una guerra) si rivela accattivante, generando invece noia e fastidio in chi che è dedito normalmente a ben più losche attività.

²³ G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 13.

²⁴ MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 15, vign. 2.

²⁵ G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 48.

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 49.

gilio-Pippo, regge il confronto con il «Parco di Milano»: gli alberi sono «secchi e [dai] tronchi scortecciati», le aiuole polverose e disseminate di «bucce d'arancia e pelli di salame», a mo' di pattumiera.²⁷ Martina dà una tirata d'orecchi al pubblico dei lettori di «Topolino» (che di quel genere di rifiuti era produttore), vestendo i panni di un cittadino che cerca invano, in mezzo a tanto «detame»,²⁸ una panchina pulita per sedersi.

D'altra parte, è difficile pretendere che le cose vadano diversamente quando i posti di lavoro negli enti pubblici non si ottengono per meritocrazia, ma occorre piuttosto avere «dei santi in paradiso», espressione qui particolarmente suggestiva in quanto utilizzata da poveri diavoli che origliano dietro la porta della sala nella quale è in corso il consiglio d'amministrazione della Inferno Inc., e che sentendo prossimo il licenziamento aspirano a ottenere un banale, ma irraggiungibile, «posto di lavoro in comune». ²⁹ A sua volta, l'ascesa fulminea ai vertici del potere è appannaggio esclusivo di personalità senza scrupoli, che si servono delle ingenti risorse di cui dispongono per corrompere i costumi e ottenere maggiori privilegi. Il Bonifacio VIII dell'Italia di fine Novecento e inizio XXI secolo è, manco a dirlo, Silvio Berlusconi. Sedicente – e apolitico – imprenditore di un impero edile (Milano 2) in dirompente espansione negli anni in cui Marcello pubblica le sue *strips*,³⁰ Silvio Berlusconi è diventato ormai, sotto la matita di Max Greggio, l'«ex-Cavaliere», un vecchietto ultra-miliardario e definitivamente estromesso dalla scena politica, consunto dalle olgettine e dai troppi «bunga-bunga» e per questo sorvegliato speciale del «capo militare» Francesca Pascale (l'attuale compagna dell'ex-premier) nella villa bunker di Arcore.³¹ Di fronte alla minaccia della sua prossima dannazione annunciata dal diavolo Kanaccius, Berlusconi accetta il patto faustiano e acquista a suon di milioni una ripulitura dell'anima per evitare le pene infernali³² (ma si tratta di una salvezza effimera, in quanto l'anima è troppo sporca e il suo proprietario in poco tempo la condanna nuovamente alla dannazione eterna).³³ Dal canto suo Kanaccius fallisce, malgrado i numerosi tentativi, nel proporre il medesimo patto all'attuale³⁴ Presidente del

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 46.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. M. GREGGIO, *Una crisi infernale*, «Il Vernacoliere», 992, luglio 2015, vign. 1-4.

³⁰ Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 19, vign. 9.

³¹ Ciò accade a partire da M. GREGGIO, *Una crisi infernale*, «Il Vernacoliere», 994, ottobre 2015, p. 10.

³² Cfr. *ivi*, «Il Vernacoliere», 995, novembre 2015, p. 8.

³³ Cfr. *ivi*, «Il Vernacoliere», 999, marzo 2016, p. 8.

³⁴ Scritto nel mese di marzo 2016, quando – nei giorni 17 e 18 per la precisione – si svolse il convegno *Tweeter Dante. La «Divine Comédie» dans la littérature et la culture*

Consiglio italiano: Matteo Renzi è sprovvisto di anima, avendola in parte venduta a Confindustria, in parte alle banche, in parte alla massoneria, e avendone ipotecato la parte restante ad Angela Merkel!³⁵

L'immoralità dilagante ai vertici del potere è indissociabile dall'endemico malcostume italico: quella serie di vizi e difetti che in Italia come all'estero vengono attribuiti allo stereotipo dell'«italiano medio». Si tratta di un archetipo trasversale che, pur dando adito a specificità inerenti alle classi sociali e alle regioni di origine, presenta delle costanti invariate. Spirito di parte, faziosità, irascibilità, verbosità, pusillanimità, suscettibilità, vanità, ignoranza ed egoismo sono altrettante declinazioni della lunga condanna che Dante decreta per i popoli della penisola in un'epoca abietta: assumendo accenti grotteschi, le punizioni di iracondi, ruffiani, lusingatori, ipocriti e ladri formano un monito altamente icastico in vista dell'urgente, improcrastinabile riscatto morale di un consorzio sociale interamente pervertito. Numerosi sono dunque i vizietti e le debolezze degli italiani che diventano il bersaglio prediletto dei nostri tre disegnatori, sui quali essi fondano una critica dai tratti decisamente blandi. Il comico di ripetizione, la presa di mira di stereotipi tutto sommato banali, e talvolta l'ammissione di colpevolezza degli stessi autori, sono la spia di una presa di distanza necessariamente satirica e dissacrante, ma indulgente, e talvolta accondiscendente, che a tratti fa slittare in secondo piano l'istanza correttiva e il principio di legalità trasgredito (e che la pena infernale dovrebbe invece incarnare). La carrellata di vizi italiani che compongono questa poliedrica satira sociale è di fatto indipendente dalla rigida logica del contrappasso infernale che implica, nella *Commedia*, la consapevolezza del lettore. All'interno del testo parodico tale logica è sostituita dalla funzione umoristica, secondo lo schema tradizionale: la battuta inaspettata che lascia l'interlocutore ammutolito, complice del lettore cui rivolge uno sguardo per risvegliare una risata silenziosa, prepara a tutt'altre prese di coscienza.

Vediamo degli esempi. La passione per il calcio è senz'altro una delle principali «faville» che accendono i cuori degli italiani e li distolgono dalla «diritta via».³⁶ L'universo calcistico – e tutto quello che vi ruota attorno – offre uno sfondo ideale per la raffigurazione dei vizi nostrani: il tifo smisurato per la squadra del cuore o le scommesse sulle partite non conoscono barriere e contaminano gli abissi infernali, coinvolgendo indistintamente carcerati e carcerieri. Del resto, ricorda Marcello, fiorentini e senesi giocavano già al «totoguerra»³⁷ nel 1260, scommettendo sugli esiti della battaglia

populaires d'aujourd'hui. Il governo Renzi è stato in carica dal 22 febbraio 2014 al 12 dicembre 2016.

³⁵ Cfr. *ivi*, «Il Vernacoliere», 997, gennaio 2016, p. 9.

³⁶ Cfr. rispettivamente *Inf.* VI 75 e *Inf.* I 3.

³⁷ MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 53, vign. 3.

di Montaperti: è dunque normale ritrovare all'inferno diavoli e dannati – e perfino Dante viaggiatore – intenti al topos delle scommesse³⁸ e perciò distolti dalle rispettive occupazioni (i diavoli abbandonano i loro posti di guardia per giocare a «calcio» contro gli angeli, scesi apposta dal paradiso e anch'essi, dunque, inadempienti;³⁹ i dannati si siedono tranquillamente ai lati del campo per commentare la partita, i falli e i rigori come alla 'moviola';⁴⁰ i personaggi danno vita tutti insieme a un nuovo caos e a un nuovo disordine 'infernale', proprio come succede nei bar e nelle tabaccherie italiane). Il calcio è insomma una passione smisurata che genera rancore e astio nei giocatori (nel fumetto Disney, gli iracundi della palude Stigia vengono paragonati ai giocatori sfrenati e senza regole di una partita del campionato italiano: «Sembra di assistere a una partita di calcio!», commenta Topolino-Dante)⁴¹ così come nelle file del pubblico, in relazione soprattutto a quella mescolanza di fede calcistica e faziosità politica tipica delle tifoserie italiane (Farinata è rappresentato da Marcello come un tifoso sfegatato dei ghibellini, con tanto di bandiera «Ultras Fossa dei Leoni» e un repertorio di slogan anti-guelfi ai quali Dante risponde prontamente).⁴² L'animosità suscitata dallo sport italiano per eccellenza crea le condizioni perché si manifesti un altro spettro nazionale, quello della corruzione che ha relegato nell'abisso più profondo l'anima del «famoso arbitro» Ugolino: quest'ultimo è condannato a rosicchiare per l'eternità un pallone di cuoio per aver rifiutato di sanzionare la sua «squadra preferita» durante «una partita / ch'avea in palio il titol di campione».⁴³

Nei tre inferni a fumetti si osservano altri elementi tipici dello stereotipo italiano: il culto eccessivo della forma e della prestanza fisica dei diavoli di Malebolge,⁴⁴ oppure il continuo ricorso a grafici e *slides* zeppe di termini inglesi incomprensibili da parte di Kanaccius, sono il segno di una penetrazione profonda del modello americano nell'immaginario virile italiano. L'uso degli SMS da parte di Beatrice per mettere al corrente Virgilio della perdizione di Dante⁴⁵ ricorda la mania italiana del cellulare; la triste sorte

³⁸ Cfr. rispettivamente G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 65, e MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 69, vign. 1-3.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 70, vign. 3-5 (e vign. 3 per la citazione).

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 70, vign. 6-10.

⁴¹ Cfr. rispettivamente *Inf.* VII-VIII, e G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 29.

⁴² Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 40, vign. 9-12, e p. 41, vign. 1-3. La citazione a testo si trova *ivi*, p. 40, vign. 9.

⁴³ G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 80.

⁴⁴ Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 67, vign. 4-10.

⁴⁵ Cfr. *Inf.* II 52 sgg. Sugli SMS della Beatrice di Marcello cfr. quanto detto *supra*.

degli abitanti del limbo, non tanto privati della visione di Dio⁴⁶ quanto condannati a vedere alla TV «Telenorba», una piccola antenna locale che trasmette soltanto scadenti e noiosissime *telenovelas*, mentre Adamo e gli altri patriarchi sono potuti sfuggire alla punizione grazie a una nomina del Grande Fratello, fa eco alla teledipendenza degli italiani.⁴⁷ La cultura di massa televisiva influenza molti altri campi del sapere, generando confusione e ignoranza. I personaggi delle *fictions* e dei *blockbusters* americani si sostituiscono a figure della storia culturale: così lo stesso Virgilio sarà inizialmente scambiato da Dante per Jena Plissken, mentre Lara Croft è il termine di paragone immediato di eroine del passato come Penthesilea e Camilla.⁴⁸

La banalizzazione della cultura è largamente oggetto di satira nei primi due fumetti, per via del pubblico cui si rivolgono in prima battuta, quei bambini e ragazzi che vanno malvolentieri a scuola e contestano le forme e i rappresentanti del sapere: ciò è particolarmente evidente nel fumetto Disney, attraversato da continui riferimenti intertestuali a *Pinocchio* (il circo di Mangiafuoco, la classe, il Paese dei Balocchi).⁴⁹ Le voci e le figure della cultura rimangono così inaccessibili, portatrici di un significato non più decifrabile: né il demone Caronte né i dannati riescono a comprendere il famoso scioglilingua di Virgilio, vero rompicapo per gli studenti, «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare». ⁵⁰ Ma d'altra parte le grandi menti del passato godono spesso di un culto e di un rispetto che non meritano: sia in Martina-Bioletto che in Marcello il canto IV è l'occasione per mettere in scena una lunga parodia su Omero, Diogene,

⁴⁶ Come in *Inf.* IV 41-42.

⁴⁷ Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 16, vign. 4-8 (e vign. 5 per la citazione a testo). Menzionato da Virgilio in *Inf.* IV 55 fra i patriarchi biblici sottratti al limbo e portati in cielo da Cristo dopo la resurrezione, Adamo ricompare in *Par.* XXVI per rispondere alle domande di Dante sull'Eden, la creazione, il peccato originale.

⁴⁸ Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., rispettivamente p. 11, vign. 6 (Jena Plissken), e p. 20, vign. 3 (Lara Croft). Jena Plissken, interpretato da Kurt Russell, è il protagonista di *Escape From New York* (1981; in italiano *1997: Fuga da New York*) di John Carpenter. Lara Croft è la protagonista del videogioco *Tomb Raider*, commercializzato per la prima volta nel 1996, da cui sono stati tratti film e fumetti. «Cammilla e la Pantasilea» sono nominate insieme in *Inf.* IV 124; «la vergine Cammilla» figura anche in un celebre verso del primo canto infernale (*Inf.* I 107).

⁴⁹ Cfr. G. MARTINA, A. BIOLETTA, *L'Inferno di Topolino*, cit., pp. 18 sgg., 53 sgg., 68-69.

⁵⁰ *Inf.* III 95-96. Cfr. MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., p. 15, vign. 3-9.

Aristotele e gli altri pilastri del sapere tradizionale.⁵¹ E lo stesso Virgilio, che soffre di non essere compreso, stenta a capire il linguaggio infernale di cui dovrebbe, in teoria, possedere la chiave. Per penetrare il significato dell'oscura formula che accoglie i due viaggiatori alle soglie del cerchio degli avari e dei prodighi non resta che rimettersi al vero Dante, che di questo inferno è il creatore: «“Papé Satan, Papé Satan Aleppe”:/ queste parole dai concetti bui / per seicent'anni niun spiegare seppe. / Solo Dante lo può. Ragion per cui / chi vuol saper che cosa voglion dire / vada all'Inferno e lo domandi a lui». ⁵² Ed è proprio ciò che faranno, letteralmente, i creatori del fumetto Disney. Dante-Topolino e Virgilio-Pippo finiscono con l'incontrare il grande poeta fiorentino, che si trova al centro esatto del baratro infernale, dove punisce i più alti traditori... della sua *Commedia*⁵³ Ovvero gli stessi autori, Martina e Bioletto, novelli Bruto, Cassio e Giuda,⁵⁴ che alla fine vengono perdonati per la gioia dei lettori e soprattutto in nome della salvezza di quell'Italia le cui sorti importano allo scrittore fiorentino quanto ai due arditi fumettisti:

“Ahi, serva Italia, di dolore ostello!”
 Oggi affido al mio verso la certezza
 d'una speranza bella e pura, e canto:
 “Oh, Santa Italia, nido di dolcezza...
 O patria mia, solleva il capo affranto,
 sorridi ancora, o bella fra le belle,
 o madre delle madri, asciuga il pianto!
 Il ciel per te s'accenda di fiammelle
 splendenti a rischiararti ancor la via,
 sì che tu possa riveder le stelle!”⁵⁵

In conclusione, possiamo notare come la parodia, un processo consustanziale a qualsiasi fumetto umoristico e fondatore della sua *vis comica*, assolva una funzione 'mitopoietica', per dirla con Harry Morgan.⁵⁶ Le numerose parodie della *Divina Commedia* e in particolare dell'*Inferno* non soltanto

⁵¹ Cfr. rispettivamente G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., pp. 18-21, e MARCELLO, *Dante. La Divina Commedia a fumetti. L'Inferno*, cit., pp. 16-22.

⁵² G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., pp. 26-27. Cfr. *Inf.* VII 1.

⁵³ Cfr. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., pp. 81-83.

⁵⁴ Cfr. *Inf.* XXXIV 55-67.

⁵⁵ G. MARTINA, A. BIOLETTI, *L'Inferno di Topolino*, cit., pp. 82-83. Nel *pastiche* dantesco di questi versi si riconoscono agevolmente *Purg.* VI 76 (cfr. v. 1) e *Par.* XXI 136-138 (cfr. v. 8); il v. 10 rimanda agli *explicit* delle tre cantiche dantesche (cfr. rispettivamente *Inf.* XXXIV 139, *Purg.* XXXIII 145 e *Par.* XXXIII 145).

⁵⁶ Cfr. H. MORGAN, *Formes et mythopoïea dans les littératures dessinées*, thèse de doctorat en Littérature Française, sous la direction d'A. Renonciat, Paris, Université de Paris VII, 2008.

confermano – è quasi superfluo sottolinearlo – la notorietà dell'opera di Dante, e il suo notevole impatto sull'immaginario italiano contemporaneo; ma giovandosi di un contesto favorevole si innestano su una cultura di massa che diffonde, e talvolta impone, dei riferimenti comuni. Il fumetto parodico si trova a essere in linea con lo 'spirito postmoderno', confermando – e spesso anticipando in virtù di uno spirito creativo estremamente vivace – alcune tendenze fra le più caratteristiche, dal metissaggio di forme culturali all'intertestualità generalizzata e al riciclaggio parziale di testi e autori. Tramite una fitta e ibrida rete di relazioni con altri testi fortemente radicati nel contesto culturale, le tre parodie a fumetti dell'*Inferno* incarnano propriamente quell'«effetto Alka-Seltzer» con il quale Hans Magnus Enzensberger teorizzava, nel 1974, la condizione della cultura contemporanea:⁵⁷ uno spazio sempre più variegato apertosi fuori dalle cornici istituzionali, in cui risaltano dei modelli capaci di rivitalizzare il fatto estetico, pur deridendone le premesse logiche. Che tale demistificazione programmatica debba essere interpretata come un meccanismo di difesa contro il sentimento di perdita di valori, oppure costituisca il segno profondo di un disincanto generale e quindi di un sentimento di aprioristica sfiducia, si tratta comunque, in entrambi i casi, della potente riattualizzazione di un filo conduttore capitale della scrittura di Dante. La capacità dell'opera derivata di catturare e rifunzionalizzare le istanze denunciatorie e polemiche dell'opera archetipica conferma l'effettiva 'sensibilità' del fumetto e legittima a livello artistico l'intera operazione parodica.

Arthur Koestler afferma: «When two independent matrices of perception or reasoning interact with each other the result [...] is either a *collision* ending in laughter, or their *fusion* in a new intellectual synthesis, or their *confrontation* in an aesthetic experience».⁵⁸ Se supponiamo quindi che l'originale e il derivato si raggiungano in un punto di 'collisione', l'operazione che permette questo avvicinamento si presenta di fatto come una nuova creazione artistica, portatrice di un *surplus* di senso (che coincide con il punto di collisione medesimo). Nel caso delle parodie a fumetti dell'*Inferno* tale luogo conflittuale è rappresentato da un unico e generale 'testo', o meglio 'metatesto', che come sostiene Nicolas Rouvière a proposito del fumetto «Astérix», «désigne le tissu social des représentations communes, l'imagerie conventionnelle, ce qu'une collectivité dit en toute généralité sur elle-même».⁵⁹ Il riso, attraverso il quale il lettore è invitato a osservare in prospettiva lo stereotipo nazionale per metterlo a fuoco e

⁵⁷ Cfr. H. M. ENZENSBERGER, *La letteratura come istituzione ovvero l'effetto Alka-Seltzer*, in IDEM, *Mediocrità e follia. Considerazioni sparse (Mittelmass und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen)*, 1988), Milano, Garzanti, 1991, pp. 34-41.

⁵⁸ A. KOESTLER, *The Act of Creation*, London, Hutchinson, 1964, p. 45.

⁵⁹ N. ROUVIÈRE, *Astérix ou la parodie des identités*, Paris, Flammarion, 2008, p. 18.

procedere verso quella riflessione più universale alla quale esso funge da supporto, perturba le frontiere tra generi artistici e fra livelli interni, in nome di una verità comune al testo di partenza e al testo di arrivo. Mossa dall'ammirazione incondizionata per una data opera che accompagna da sempre il fumettista, la parodia preserva in definitiva l'autorità dell'originale più di quanto non la distrugga, e fa emergere prima di tutto la necessità di conoscere e ri-conoscere l'originale stesso. Attraverso un infantilismo ostentato e rivendicato, il fumettista, inventore senza colpa che si diverte a scherzare sui vizi comuni, offre il proprio omaggio al genio imperituro dello scrittore dell'*Inferno*.

Resta da vedere se l'intertestualità parodica sia soggetta o meno a qualche limite. Se consideriamo le tre riscritture fumettistiche come parodie 'al quadrato' o all'ennesima potenza, viene spontaneo chiedersi se si possa parlare di comico di saturazione oppure no. In caso affermativo, si tratterebbe di determinare la natura (testuale, poi psicologica e ontologica) dei limiti imposti dall'autore alla relazione parodica, oppure di investigare le possibili vie di traslazione di istanze portanti dell'operazione principale verso altri generi, o meglio verso altri *media*.

Finito di stampare nel gennaio 2018
per Vecchiarelli Editore in Manziana (Roma)