

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo

a cura di

Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo



**Edizioni
Ca' Foscari**

«A riveder la china»

Italianistica. Nuova serie

Serie diretta da
Tiziano Zanato

1



Edizioni
Ca'Foscari

Italianistica. Nuova serie

Direttore

Tiziano Zanato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Simone Albonico (Université de Lausanne, Suisse)

Gabriele Baldassari (Università Statale di Milano, Italia)

Zygmunt G. Barański (University of Cambridge, United Kingdom;
University of Notre Dame, Indiana, USA)

Paolo Borsa (Université de Fribourg, Suisse)

Andrea Comboni (Università di Trento, Italia)

Elisa Curti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Simon Gilson (University of Oxford, United Kingdom)

Bernhard Huss (Freie Universität Berlin, Deutschland)

David Lines (University of Warwick, United Kingdom)

Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, Deutschland)

Matteo Residori (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France)

Carlo Enrico Roggia (Université de Genève, Suisse)

Niccolò Scaffai (Università di Siena, Italia)

Segreteria di redazione

Giulia Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Umanistici

Palazzo Malcanton Marcorà

Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

e-ISSN 2610-9522

ISSN 2610-9514



URL <http://edizioncafoscari.unive.it/it/edizioni4/collane/italianistica-nuova-serie/>

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo

a cura di

Leonardo Canova, Luca Lombardo,
Paolo Rigo

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2021

«A riveder la china». Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

© 2021 Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo per il testo

© 2021 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

© 2021 Per le illustrazioni contenute nella sezione «Galleria di inediti», si faccia riferimento alle didascalie ivi contenute



I testi dei saggi qui raccolti sono distribuiti con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.
The texts of the essays here collected are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Le immagini pubblicate nella sezione «Galleria di inediti» dell'edizione digitale Open Access sono distribuite con Licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale. Si rinvia alla sezione «Galleria di inediti» per consultare i crediti delle immagini qui pubblicate.

The images published in the section «Galleria di inediti» of the Open Access digital edition of this work are licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. Please refer to the section «Galleria di inediti» in order to know the credits of the images here published.



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia selezionati dal Comitato editoriale. Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: the volume has received a favourable opinion by a group of subject-matter experts selected by the Editorial Board.

Il volume è pubblicato nell'ambito del Progetto di Ricerca Marie Skłodowska-Curie VERTEXCULT-Vernacular Textual Cultures in Dante's Tuscany: Education and Literary Practices in Context (ca. 1250-ca. 1321), con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia; con il contributo del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, attraverso i fondi del Progetto PRIN Hypermedia Dante Network; e con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre.



This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement no. 846958.



Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione novembre 2021

ISBN 978-88-6969-565-0 [ebook]

ISBN 978-88-6969-566-7 [print]

Stampato per conto di Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, Venice
nel mese di novembre 2021 da Skillpress, Fossalta di Portogruaro, Venezia | Printed in Italy

«A riveder la china». Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo / a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo. — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2021. — 300 p.; 23 cm. — (Italianistica. Nuova serie; 1). — ISBN 978-88-6969-566-7.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/edizioni4/libri/978-88-6969-566-7/>

DOI <https://doi.org/10.30687/978-88-6969-565-0>

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Abstract

This volume is born from the desire to bring together two worlds: that of Dante scholars and that of cartoonists and illustrators who have drawn inspiration from Dante. The volume is composed of two sections, the first of which, without any claim to being exhaustive, intends to retrace and analyse the presence of Dante and his works in Italian comics and cartoons from the end of the nineteenth century to the present day. Here, from the relationship with the archetypal Gustave Doré, we come to the most recent realisations on web platforms, crossing important junctures in the history of Italy along with some of the most important representatives of the ninth art – Guido Martina, Milo Manara, Benito Jacovitti, Marcello, Astrid – and the equally (and perhaps more) famous characters protagonists of these albums: Mickey Mouse, Geppo, Cattivik and many others. The second section of this volume, instead, hosts a gallery of unpublished works, and alternates brief writings by important exponents of the world of comics with contributions by established or emerging artists who wanted to lend Dante their colourful inks: Marco Amatori, Susanna Barsotti, Alice Boffa, Carola Borelli, Stella Elisa Cassinese, Francesco Dossena, Mattia Iacono, Bruno Letizia, Fabio Listrani, Marcello Magiantini, Fabio Mantovani, Susanna Mariani, Helena Masellis, David Messina, Ilaria Palleschi, Michele Penco, Virginia Salucci and Alessio Zanon.

Keywords Dante. Comics. Illustration. Intertextuality. Transmediality.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Sommario

Premessa

Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

9

Prefazione

Stefano Jossa

13

«Con parola breve e con figura»

Dante nell'illustrazione umoristica del primo Novecento

Federico Rossi

21

Una costante di gravitazione dantesca: da Gustave Doré a Gabriele Dell'Otto

Valentina Rovere

45

Il Dante di Guido Martina

L'*Inferno* di *Topolino* e altre storie disneyane
ispirate al poema dantesco

Alessandra Forte

65

Biografia di Dante: Enzo Biagi, Milo Manara e la Storia d'Italia a fumetti

Elena Niccolai

89

La rovina in commedia. Grottesco satirico e dantesco di Jacovitti

Silvia Argurio

107

«L'Inferno va di pari passo col progresso!» Dante, Geppo e il fumetto umoristico italiano tra gli anni Cinquanta e Ottanta

Leonardo Canova

123

La Commedia ribaltata di Cattivik

Daniela Bombara

143

Dante transmediale <i>La Divina Commedia a fumetti</i> di Marcello	163
Alessandro Benucci	
Dante e la Kleiner Flug	183
Paolo Rigo	
Dante, Durante e la parodia Appunti su <i>La Divina Commedia quasi mille anni dopo</i> di Feudalesimo&Libertà e Don Alemanno	205
Giulia Maria Cipriani	
Il Dante di Emilio Giannelli: attualità, iconicità, didascalismo	223
Simone Marchesi	
 GALLERIA DI INEDITI	
Dante domani. Mettere un punto per andare a capo	233
Valentina Rovere	
Messer Papero, il Ghibellin fuggiasco e la traduzione-tradizione disneyana	249
Roberto Gagnor	
Fumetti, Toscana e Dante	281
Manfredi Toraldo	
Bibliografia generale	289
Indice dei nomi	293

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Premessa

Leonardo Canova

Università degli Studi di Pisa, Italia

Luca Lombardo

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Paolo Rigo

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Studiare Dante in rapporto ai fumetti significa riflettere su diverse coordinate temporali, spaziali e sociali. Questi assi, che sorreggono i paradigmi tradizionali della conoscenza, sono profondamente mutati negli ultimi anni, nel corso dei quali il contesto pandemico in cui ci muoviamo e conduciamo le nostre vite ha generato nuove e insperate occasioni di incontro e di discussione tra amici e lettori che, diversamente, non avrebbero avuto modo di incrociare i rispettivi cammini. Il presente volume nasce proprio da una di queste occasioni: nell'ottobre del 2020, uno dei curatori teneva una lezione telematica per l'Università di Ankara dal titolo «*Che non sembrava imagine che tace*». *Dante personaggio del fumetto*; incuriosito da alcune vignette a lui sconosciute, il secondo curatore iniziava un dialogo con il primo. Insieme, con lo stesso spirito del professore protagonista della novella *I giornalini* di Michele Mari, i due si ritrovano a ragionare su vecchi ricordi fanciulleschi, sulle letture fatte nei pomeriggi dopo scuola, sulle ore passate con i compagni d'avventura, ora ingialliti dagli anni, di un tempo: Topolino, Paperino, Diabolik, Dylan Dog, Rat-man, le altissime pile di manga impolverati, i protagonisti delle grandi graphic novel italiane e americane. I nomi potrebbero generare una lista tendente all'infinito. Poco dopo, il terzo dei curatori, venuto a sapere di questo scambio d'idee, prendeva posto sulla macchina del tempo, condividendo anche lui la stessa passione per la nona arte.

Dallo scambio di opinioni, battute e considerazioni alla valorizzazione di quell'esperienza lontana nel tempo e nello spazio, ma comune a tutti e tre, il

passo ci apparve presto breve: in poche settimane, forse anche noi sedotti dall'atmosfera dell'imminente centenario dantesco (guarda caso, eravamo anzitutto tre studiosi delle opere e della fortuna dell'Alighieri), formulammo quasi automaticamente l'idea di un volume che analizzasse - per quanto possibile - il rapporto tra Dante e il mondo dell'illustrazione moderna e popolare. Non che l'idea ci sembrasse particolarmente originale, dopotutto: come ricordano vari contributi raccolti in questa sede e la stessa prefazione di Stefano Jossa, specialmente nell'ultimo decennio si sono moltiplicati i saggi e gli studi dedicati al tema. In particolar modo, Stefano Lazzarin, Rossend Arqués Corominas, Nicola Catelli e Giovanna Rizzarelli hanno offerto un enorme contributo all'argomento e, *de facto*, i loro lavori di scavo costituiscono le fondamenta di questo libro. Fondamenta che rientrano a ragion veduta nella molto più ampia tradizione di studi che indaga l'antichissimo legame esistente tra Dante e le arti figurative. Allo stesso modo, il lettore di Dante e quello dei fumetti non saranno certo sorpresi dall'accostamento, visto e considerato che solo nell'ultimo anno mostre ed esposizioni che hanno avuto come oggetto proprio questo aspetto 'popolare' della fortuna della *Commedia* non sono mancate, così come in generale non mancano vistosi ammiccamenti al Poeta e alla sua opera nelle più importanti manifestazioni fumettistiche italiane e internazionali: la bellissima locandina di Lucca Comics & Games 2021, disegnata da Luca Barbieri (già illustratore dell'*Inferno* per Bonelli), rappresenta, per esempio, un Dante-porta che si apre sulla città del Volto Santo, mentre quella di Muggello Comics 2021 ha per protagonista il Cattivik di *Un'avventura infernale* - di cui si parla anche in questo volume - che si ferma davanti a un cartello recante la proverbiale iscrizione già posta sulla porta dell'*Inferno* dantesco: «Lasciate ogne speranza voi ch'entrate» (*Inf.* III 9: «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate»).

Quel che ambivamo a realizzare era un libro che mettesse in comunicazione il mondo, estremamente attivo, degli studiosi, con quello, altrettanto vivace e fervido, dei fumettisti: due categorie che hanno nell'inchiostro, digitale o meno, il loro più importante mezzo espressivo. Se il dialogo con i colleghi accademici è stato da subito immediato - da parte nostra abbiamo solamente chiesto di rispettare alcune linee guida che potessero valorizzare la scientificità e l'interdisciplinarietà dell'operazione in corso -, per i fumettisti fondamentale è stato il lavoro svolto da Valentina Rovere che, durante la lavorazione del libro, ci propose di creare una 'galleria' artistica di contributi inediti. Paradossalmente, dunque, qualcuno potrebbe un domani trovarsi ad analizzare le tavole del nostro stesso volume con lo stesso intento critico che ha animato le indagini condotte dai nostri contributori. Questo supplemento di ricerca è auspicabile, dal momento che, pur nutrendo l'ambizione di una certa esaustività, ci siamo presto accorti di quanto un simile proposito risultasse velleitario: pur

avendo limitato l'oggetto di indagine alla sola sfera italiana (e prescindendo dunque dalle grandiose illustrazioni di grandi maestri come, per esempio, Gō Nagai), infatti, la materia di studio è talmente vasta e in continuo movimento che il fine di un regesto integrale dei fumetti 'danteschi' risulterebbe impossibile, se non metodologicamente infruttuoso. Mancano quindi dal presente volume alcuni casi celebri, che di per sé avrebbero meritato un'attenzione puntuale, come i preziosi albi della Bonelli (segnatamente *Martin Mystère*, *Dylan Dog*, *Nathan Never* e *Dampyr*), spesso alle prese con riscritture più o meno esplicite dell'*Inferno* dantesco, l'esilarante parodia di Leo Ortolani, *Catene*, il genere noir con la figura di *Detective Dante* di Roberto Recchioni e Lorenzo Bartoli; e basterà ricordare, inoltre, che soltanto negli ultimi mesi per la Disney Italia sono uscite una breve versione illustrata della fantasiosa giovinezza di Dante, il celeberrimo *PaperDante* di Augusto Macchietto, Giada Perissinotto e Andrea Cagol, e una storia a puntate pubblicata sul settimanale *Topolino* dal titolo *Zio Paperone e il Centunesimo Canto* (in corso di chiusura mentre siamo impegnati nella stesura di questa *Premessa*). Disarmante è ancora il numero di vignette pubblicate quotidianamente online sui vari canali social dei più importanti disegnatori italiani. L'augurio, con il quale ci congediamo da questa prima impresa, è che un domani le mancanze appena elencate possano essere colmate da un nuovo volume, concepito nel solco del presente.

Per il momento, è necessario e gradito da parte nostra rivolgere un sentito ringraziamento ad alcune persone che ci hanno aiutato con generosità a portare a termine la piccola avventura di queste pagine. Il nostro primo ringraziamento è diretto allo staff delle Edizioni Ca' Foscari, in particolar modo a Tommaso Galvani che con entusiasmo e professionalità ha curato l'impaginazione del volume. La nostra gratitudine è poi rivolta ad amici e colleghi come Alberto Casadei, Fabrizio Franceschini, Stefano Lazzarin, Luca Marcozzi, Michelangelo Zaccarello per i consigli, il fruttuoso dialogo e il sostegno.

Il grazie più sentito e caloroso va, però, a Tiziano Zanato, il quale non solo ha accolto il volume nella collana di Italianistica. Nuova serie, ma ha appoggiato il progetto con impareggiabile entusiasmo fin dalle primissime fasi e ha facilitato non poco, con le sue attente letture dei saggi e con i preziosi consigli, il nostro lavoro di curatela.

Questo volume è dedicato alla memoria di chi come Guido Martina con le sue storie ci ha fatto trascorrere interminabili ore di gioia e divagazione, e, forse incoscientemente, ci ha avvicinato a quello straordinario personaggio-autore, del quale, in quest'anno che volge al termine, si celebra il settimo centenario della morte.

2 ottobre 2021
Pisa, Roma e Venezia

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Prefazione

Stefano Jossa

Royal Holloway University of London, UK; Università Telematica Niccolò Cusano Roma, Italia

Gerolamo, Geranimo, Gerostice, Geronico e Geranonimo sono i modi con cui Dante storpia il nome del famosissimo Geronimo Stilton, il roditore autore e protagonista della serie di successo a lui intestata, nel capitolo quarto, *Un incontro incredibile!*, di *Il mio amico Dante*, pubblicato da Piemme nel 2021, in coincidenza con il settimo centenario della morte di Dante Alighieri. Si tratta solo del punto di arrivo, provvisorio, di una lunghissima serie di rivisitazioni, rifacimenti e reinvenzioni del mito di Dante, in chiave narrativa e figurativa, che risale già almeno al quindicesimo secolo, quando le edizioni illustrate della *Commedia* (in codici miniati) rivelano una precoce tendenza alla riduzione fumettistica del testo dantesco, come avviene, ad esempio, con alcune tavole di Botticelli.

Stilton non è un fumetto, ma è espressione esemplare di quella trasformazione di Dante in icona pop, come ha scritto per primo Marco Santagata (*Modernità della Commedia*. Roma: Salerno Editrice, 2016, 4), e ha rivendicato altrimenti Zygmunt Barański (intervista di Paolo Di Stefano per *Il Corriere della Sera* del 20 agosto 2019), che è uno dei sintomi più significativi non solo dell'impatto di un classico, ma anche della sua capacità di penetrazione nell'immaginario collettivo. Anche quando di Dante si perde quasi tutto, come nel caso di Stilton, nel processo metamorfico della sua esperienza poetica qualcosa sempre permane: qui, ad esempio, il gusto per l'invenzione linguistica, la deformazione e lo straniamento verbale, la ricollocazione della parola in contesto, sentimentalmente e narrativamente.

Cominciò, ancora insuperata, la meravigliosa parodia di Topolino, rigorosamente in terza rima (con disegni di Angelo Bioletto e testo di Guido Martina). La prima vignetta, in cui Pippo-Virgilio espri-

me la sua invidia nei confronti di Topolino-Dante, segna il tono, tra tributo devoto e alterazione voluta, che caratterizzerà l'appropriazione disneyana del classico letterario: un gioco di ammiccamento al lettore colto a discapito di quello impreparato. La comicità sta infatti tutta nello scarto tra chi capisce, perché sa, e chi non può capire, perché non sa: a Topolino, che ha interpretato Dante e conclude la recitazione con l'ultimo verso dell'*Inferno*, «E quindi uscimmo a riveder le stelle», Pippo-Virgilio replica con «Arma virumque cano», col commento che «È un'ingiustizia! Tu canti le stelle e io devo cantare i cani!». L'ironia può essere colta solo da chi sa che Pippo-Virgilio ha appena citato il verso d'apertura dell'*Eneide* (dove *cano* vuol dire naturalmente 'canto' e nulla ha a che vedere coi cani), ma anche sa che Pippo è solitamente imbranato e pasticcione, come non è il Virgilio dantesco, di cui è parodia nella parodia. Operazione ipercolta, allora, totalmente estranea a quegli usi e abusi della *Commedia* commessi da chi vuole associarsi alla sua fama, ma senza entrarci veramente in dialogo.

Tra snobismo iperaccademico e antiaccademicismo anch'esso iperaccademico l'interesse per Dante e i fumetti ha portato nel secondo decennio del ventunesimo secolo a due numeri monografici di riviste (accademiche, manco a dirlo), ultimo portato del transito dal *cultural turn* al *visual turn*, per dirla col linguaggio delle mode critiche di matrice anglosassone: *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, a cura di Nicola Catelli e Giovanna Rizzarelli, numero 7 di *Arabeschi* (2016),¹ e *Dante e il fumetto*, a cura di Gino Frezza e Ivan Pintor Iranzo, numero 5 di *Dante e l'arte* (2018).² L'impegno editoriale e la qualità degli interventi dimostravano da subito che non si trattava di rivendicare petizioni di principio, a favore della cultura alta contro quella bassa (appropriandosene) o viceversa (desacralizzando), ma di verificare, nella prassi dei testi, variazioni e diffrazioni, nel segno di quella estetica della ricezione per cui un testo vive non solo e non tanto nella sua autonoma identità originaria, quanto nel processo che lo conduce attraverso la storia. Di più: costruendo pratiche di elaborazione della cultura a fini egemonici, i fumetti a caratterizzazione dantesca immettono l'orizzonte della letteratura, ancora in gran parte dotato di prestigio e sacralità nelle società occidentali, in una prospettiva di massa, che impone trasformazioni e adattamenti dell'immaginario collettivo al fine di reinterpretare tanto la tradizione quanto la contemporaneità.

La scelta della *Divina Commedia* come argomento di fumetti, da mero spunto nominale o testuale per inserzioni pubblicitarie e vignette satiriche, a trasposizioni illustrate come quelle di Gō Nagai o del

¹ <http://www.arabeschi.it/collection/poemi-a-fumetti/>.

² <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v5>.

trio Mattotti, Glaser e Moebius, a parodie nel segno di ben noti eroi dei fumetti, come Topolino, Geppo, Cattivik o Dampyr, a rivisitazioni in chiave contemporanea (Jacovitti, Marcello, Don Alemanno), è non solo un segno della volontà dei fumettisti di innalzare lo statuto di genere del proprio linguaggio, dialogando con la letteratura classica, o dell'ampia latitudine delle metamorfosi dantesche, attraverso i testi, ma anche e soprattutto di una riformulazione del mondo dantesco rivolta verso la contemporaneità, che è di volta in volta rinnovata e rivendicata. Dante viene immesso in un mondo che non è il suo, ma attraverso questo mondo torna a noi in chiavi diverse, più o meno confermative, più o meno traditorie, che ci consentono di rileggerlo come classico, capace di stare tanto nel suo tempo quanto in tempi altri. L'ipotesi critica sottostante a ciascuna di queste operazioni è che in Dante gli autori dei fumetti che lo riprendono, utilizzano e manipolano hanno trovato un campo di significati nel quale rispecchiare e attraverso il quale interrogare le tante ricerche di significato del proprio tempo. Attualizzato, insomma, ma proprio perché è antico e distante, anziché in quanto romanticamente universale: portatore di differenza, Dante consente di individuare confini e radici della nostra differenza. Ogni autore si crea i suoi precursori, come diceva Borges di Kafka: al punto che i vari Gō Nagai, Ty Templeton, Neil Gaiman e Joseph Lanzara (per citare solo esempi stranieri abbastanza recenti che esulano dallo spettro di questo volume) Dante lo ricreano piuttosto che riceverlo, facendone un proprio precursore, e persino ideatore del fumetto.

Giunge opportuna, allora, questa raccolta di saggi dedicata a Dante e il fumetto italiano, che non è concessione alle tante manie pop di una cultura accademica che scende sul territorio avversario e si misura col metro delle vendite e dei likes, ma piuttosto rivendicazione della necessità di mescolare, oggi più che mai, serio e faceto, alto e basso, gli strumenti della filologia e gli obiettivi della divulgazione, in un quadro in movimento in cui i saperi si ridefiniscono nelle relazioni reciproche anziché in rivendicazioni di autonomia e separatezza. Dante e il fumetto, infatti, ma anche Dante e la pubblicità, Dante e la musica, Dante e gli oggetti di consumo, come sta ricostruendo, in maniera casuale e accumulativa, ma con lodevole spirito di curiosità e servizio, il bel sito curato da Elizabeth Coggeshall e Arielle Saiber (*Citings and Sightings of Dante's Works in Contemporary Culture*).³ Si misureranno così anche le trasformazioni storiche, facendo dialogare il dettaglio con lo sfondo, che hanno portato Dante, ad esempio, dall'italianità, esaltata durante il Risorgimento e sotto il fascismo, all'iconicità, in coincidenza col trionfo della cultura di massa e della società dei consumi. Era fenomeno d'italianità il Dante da esporta-

³ <https://research.bowdoin.edu/dante-today/>.

re pubblicitariamente per conto del lassativo Magnesia San Pellegrino (col famoso invito «Io son Beatrice che ti faccio andare», allusivamente rivisitato in chiave corporale) o dell’Olio Dante (con Peppino De Filippo, cuoco sopraffino, che riconciliava coppie in crisi); ma è già Dante icona mondiale attraverso cui esplorare i discorsi su bene e male, la crisi della personalità e della crescita, le scelte di vita e le ambizioni identitarie quello cui i Depeche Mode affidano una meditazione sull’esistenza e la morale (*Walking in My Shoes*, 1993) oppure quello cui David Fincher chiede la chiave simbolica per l’architettura del suo film sui peccati capitali (*Seven*, 1995) oppure quello che Guy Denning rende politico, urbano e pubblico sulla scena figurativa del nostro tempo (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, Bologna, New York, Londra, 2011-12). Collocano infatti opportunamente in contesto, con uno sguardo che si muove continuamente dall’emersione superficiale al radicamento storico, e ritorno, i saggi di questo libro, che vanno dagli usi di riferimenti e formule danteschi nella pubblicità e nella satira (ieri e oggi: i saggi d’apertura e chiusura di Federico Rossi e Simone Marchesi, a fare da cornice, in una struttura circolare) fino ad analisi dell’iconografia dominante (Valentina Rovere, attraverso l’influenza esercitata da Gustave Doré) e delle politiche editoriali (Paolo Rigo, attraverso il caso, apparentemente marginale, ma in realtà sintomatico, della Kleiner Flug), passando per veri e propri sondaggi monografici sul Dante trasposto nel disegno di classici del fumetto come Topolino (Alessandra Forte), Geppo (Leonardo Canova) o Cattivik (Daniela Bombara), sul Dante personaggio della *Storia d’Italia a fumetti* di Enzo Biagi illustrata da Milo Manara (Elena Niccolai), e sul Dante rifunzionalizzato a fini contemporanei da Jacovitti (Silvia Argurio), Marcello (Alessandro Benucci) e Don Alemanno (Giulia Maria Cipriani). Dante seccante (per chi non ha nulla da dire: nel silenzio assor-dante), Dante pesante (per chi vuole appropriarsene: da vero pe-dante) e Dante stravagante (per chi vuole sempre di più: abbon-dante). Il gioco può continuare col ricorso al rimario italiano di cercarime.it....

Dante dappertutto, come il centenario ha attestato, facendolo pure partecipare al Giro d’Italia, che nel 2021, nella tappa Ravenna-Verona, la tredicesima, ha omaggiato l’autore della *Divina Commedia* insieme con il suo concittadino Ginettaccio Bartali, che a Verona vinse nel 1940.⁴ Dopo quella politico-teologica di Charles Davis e quella storico-geografica di Giulio Ferroni, l’Italia di Dante appartiene ormai anche a Giacomo Nizzolo, vincitore della tappa, Edoardo Affini, autore di una fuga e secondo all’arrivo, e Egan Bernal Gomez, in maglia rosa. Chissà quanti di loro, e con loro quanti dei fumettisti che

⁴ <https://www.giroditalia.it/news/giro-ditalia-2021-tappa-13-ravenna-verona-il-dante-del-ciclismo/>.

da lui hanno tratto ispirazione, Dante avrebbe condannato o salvato... La sua fama di burbero, arrogante e serioso non aiuta a farne un lettore appassionato di fumetti, sia pure nell'immaginario da fiction del nostro tempo, ma curioso certo era e ricettore onnivoro. Le citazioni dantesche entrate anche sui tatuaggi, nelle scritte sui muri, nei testi musicali e cinematografici, nella retorica calcistica, nelle réclame pubblicitarie e nella propaganda politica costituiscono la tramatura di un Danteworld, come recita il titolo di uno dei primi dei tanti websites dedicati alla *Divina Commedia*, con ipertesto e collegamenti annessi,⁵ che sarà ora lo sfondo sul quale leggere e interpretare anche la fortuna fumettistica come autonomo filone della fortuna dantesca (nell'ambito della quale si segnala pure, ora, la mostra recentissima, con relativo catalogo, *Dante. Un'epopea pop*. A cura di Giuseppe Antonelli. Milano: Silvana Editoriale, 2021).

Povero Dante, avrebbe detto Umberto Eco, se povero è chi viene modificato, storpiato e tradito, come insieme con Dante è successo solo, in Italia, al suo fratello gemello Pinocchio. Dante moltiplicato, però, che s'indigna, come in una vignetta di Jonni sulla rivista satirica *Travaso delle Idee* del 18 settembre 1921, in occasione del sesto centenario della morte (segnalata qui da Rossi), di fronte alla quantità di facce e profili che gli hanno attribuito nel corso della storia, replicando di non voler essere confuso coi tanti, ma di voler restare unico, potrebbe piacere a chi si diverte a giocare con le parole e con le immagini, a spostare continuamente lo sguardo, a pensare ai significati ulteriori che ogni forma di riscrittura sorprendentemente apre e porta con sé. Non c'è bisogno di scomodare Giorgio Pasquali, Giovanni Nencioni, Gerard Genette o Linda Hutcheon, allusività e riconoscimenti, palinsesti e appropriazioni, intertestualità e riscritture, perché il bello del gioco sta proprio nel carattere nascosto dei richiami e dei travestimenti, come se il piacere dell'agnizione di lettura prevalesse sempre su qualsiasi consapevolezza teorica. Il rischio è quello del regesto accumulativo (in cui qualcosa sempre inevitabilmente manca), ma il pregio è quello del mosaico, in cui ogni tassello acquista senso solo in relazione agli altri (evitando l'isolamento).

Ricezione creativa, dicono i critici letterari. La *Commedia* ha del resto funzionato come incredibile reagente per chi ha voluto proporre alternative a Dante oltre che imitazioni, continuazioni, variazioni sul tema, percorsi epigoni e immaginari sussidiari: dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, che per molti aspetti si proponeva di correggere Dante sul versante del più cristiano e più epico, fino a *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello (come segnala ora in un saggio promettente Michela Mastrodonato), *La luna e i falò* di Cesare Pavese e *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo

⁵ <https://danteworlds.laits.utexas.edu/>.

Emilio Gadda (a suo tempo analizzati da Tristan Kay e Manuela Marchesini), la *Commedia* è presente fra le righe come sottotesto entro, e contro, il quale dare senso ulteriore al testo che si sta leggendo. Da imitazioni apparentemente pedissequi i fumetti si trasformano, a loro volta, in potenzialità critiche, che Dante lo arricchiscono anziché ridurlo, tagliarlo, semplificarlo o infantilizzarlo: che ne siano pure contestazioni oltre che palinsesti, letteratura ideologicamente orientata anziché soltanto di secondo grado? I casi di Jacovitti, Marcello e don Alemanno, qui ricostruiti e indagati da Argurio, Benucci e Cipriani, sembrano suggerire una pista decisiva in questa direzione. Distorcere Dante può essere infatti pure più divertente che seguirlo, ribadirlo, ripeterlo e imitarlo, come in un'altra pubblicità della Magnesia San Pellegrino, dove il purgante veniva associato al Purgatorio, con tutti gli effetti comici del caso (allora probabilmente involontari, mentre oggi immaginarci il secondo regno dell'aldilà con tutti gli spiriti seduti in ritirata è per lo meno perturbante, ed esilarante, in una specie di visionaria sublimazione buñueliana di *Le charme discret de la bourgeoisie*).

Smontare e decodificare sono allora i due processi che gli autori hanno compiuto e il lettore viene simmetricamente invitato a compiere a sua volta. Smontare il testo dantesco e spostarlo da un codice a un altro per il fumettista; smontare il testo fumettistico e confrontarlo con quello dantesco per il lettore. Da questo processo non si sfugge: se è vero che ogni riscrittura può sempre essere letta autonomamente rispetto all'originale, altrettanto è vero che il piacere della lettura di secondo grado sta proprio nell'andirivieni tra originale e riscrittura anziché nella separazione. La nozione warburghiana di *Pathosformel* (formula di pathos o formula creativa) – riletta attraverso Agamben, come suggerivano Manuele Gragnolati, Fabio Camilletti e Fabian Lampard nell'introduzione al volume che per primo smontava e risemantizzava l'universo dei rifacimenti danteschi, *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries* (Wien; Berlin: Verlag Turia; Kant, 2010) – può aiutare in questo senso: invece di imporre una relazione tra un predecessore, dotato del potere della *primavoltilità*, e un successore, che inevitabilmente si propone come *distorsione*, le *Pathosformeln*, risalendo ad archetipi anteriori alla stessa costituzione storica della prima volta, e implicando l'ibridazione tra espressione e ripetizione, impongono un movimento circolare entro cui entrambi gli oggetti sono portati a confrontarsi e costretti a un contatto creativo. Non conta cioè il movimento 'da... a', ma lo spazio che si crea nella circolazione dei prodotti culturali. L'opera letteraria che passa da una lingua all'altra o da un genere all'altro si muove del resto nello spazio di forma ellittica che si crea tra il testo originario e quello ricevente, con tutta la serie di deformazioni, manipolazioni e abusi che si possono verificare, ma anche di aperture, rilan-

ci e addizioni che consentono di vedere tanto, proiettivamente, l'oggi nell'ieri quanto, archeologicamente, le radici della nostra attualità.

Ne viene fuori un invito alla lettura sporca, ibrida, mescidante e disarmonica, che qualsiasi lettore che rifiuti tanto il predellino dei classici quanto l'assoluto del circostante dovrebbe guardare con simpatia e leggere con curiosità. A me è accaduto così: senza Dante i fumetti ispirati alla *Commedia* non mi avrebbero divertito, ma senza i fumetti a Dante non sarei tornato con rinnovato interesse e nuovi strumenti di lettura.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

«Con parola breve e con figura»

Dante nell'illustrazione umoristica del primo Novecento

Federico Rossi

Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia

Abstract This paper investigates the presence of Dante and his works in humorous and satirical illustration from the first half of the twentieth century (including periodicals like *Il Travaso delle Idee*, *Il becco giallo*, *Bertoldo*, *Candido*). Humour was often built on the contrast between the most famous characters or quotations from Dante's *Comedy* and everyday situations, while Dante's vivid description of Hell provided an ideal frame for political and social satire. Dante scholars and the 1921 celebrations also became the target of mockery.

Keywords Illustration. Satire. Comics. Dante's fortune. Dante in the twentieth century.

Sommario 1 Dal Risorgimento alla Grande Guerra. – 2 Il centenario dantesco del 1921. – 3 Gli anni del Regime e il *Bertoldo*. – 4 Uno sguardo al secondo dopoguerra. – 5 Conclusioni.

1 Dal Risorgimento alla Grande Guerra

La fortuna di Dante nei periodici illustrati ebbe inizio nell'Ottocento, a seguito della nascita dei primi giornali satirici italiani.¹ Nel secolo dell'affermazione del mito dantesco in chiave patriottica e risorgimentale (Querci 2011, Conti 2021), il poeta fu ritratto più volte tra i grandi italiani auspicati dell'unità nazionale: lo ritroviamo, ad esempio, con Michelangelo e Ferruccio in una

¹ Cf. Bibolotti et al. 2005; Antonelli 2013; Morachioli 2013 e, prevalentemente sull'Italia unita, Tedesco 1991.

vignetta della *Cicala politica* del 29 novembre 1860 (Bibolotti et al. 2005, 138). Precoce fu anche l'uso di versi della *Commedia* come didascalie; in questo caso la fortuna del testo si fonda sulla sua memorabilità, mentre l'illustrazione in genere ha ben poco a che fare con il passo da cui è estratta la citazione.² Fu invece sul *Lampione*, celebre periodico fiorentino fondato da Carlo Collodi, che trovò spazio la prima applicazione sistematica della *Commedia* alla satira politica, per la matita di Adolfo Matarelli (Mata): nella seconda serie, pubblicata tra il 1860 e il 1865, le pagine centrali di molti numeri furono occupate dalla rappresentazione di singoli canti dell'*Inferno*, sotto il titolo «Un'illustrazione di Dante». I dannati hanno le sembianze caricaturali di celebri esponenti della politica o dell'alto clero; all'illustrazione si accompagna sempre un *pastiche* dantesco in terzine. Abbiamo, ad esempio, un Caronte-Pio IX nel numero 35 del 2 maggio 1862; Ricasoli sbrana Rattazzi nelle vesti del conte Ugolino nel numero 39 del 16 maggio 1862 (ripresa in Morachioli 2020, 119); nel numero 41, del 23 maggio, Garibaldi è protagonista del primo canto infernale; ecc. Questa esperienza, meritevole di una trattazione monografica, anticipa già le caratteristiche di molta vignettistica dantesca del primo Novecento. L'idea di un personaggio contemporaneo inserito forzatamente nell'aldilà dantesco si ritrova, per esempio, in una vignetta di Ugo Finozzi pubblicata sul *Travaso delle Idee* nel 1913 (Guasta 1973, 55): dopo che *Il Marzocco* aveva rivelato l'età di d'Annunzio, tenuta fino ad allora rigorosamente segreta, il disegnatore mostrò il divino Gabriele che «nel mezzo del cammin de la [sua] vita» si ritrova all'improvviso «precipitato nell'età dolente | che mena diritto altrui verso i sessanta»; la «lonza leggera e presta molto» diventa peraltro un «del Guzzo leggèr che presti molto», prendendo il volto di Giovanni del Guzzo, mecenate del poeta.

Agli anni che precedono la Grande Guerra risalgono le prime attestazioni del genere della parodia: è il caso, in particolare, dei pannelli danteschi realizzati da Giovanni Battista Galizzi per la decorazione del Circolo artistico di Bergamo (1912), riprodotti dalle Officine dell'Istituto italiano d'arti grafiche in una pubblicazione oggi di difficile reperibilità (Galizzi 1912).³ Le immagini ripercorrono alcuni momenti della prima cantica, dandone una lettura grottesca e a tratti attualizzante: Gerione, ad esempio, è l'incrocio à la Miyazaki tra un aviatore e un velivolo a elica, con Dante miseramente abbarbicato all'albero

² Così, ad esempio, nella vignetta pubblicata sull'«Arlecchino» di Napoli (numero 16 del 9 dicembre 1860, ristampata in Bibolotti et al. 2005, 21), dove gli ambasciatori di Austria, Russia e Prussia salgono sulla diligenza da Gaeta a Roma; a didascalia è posto il verso di *Inf.* IV 22: «Andiam, ché la via lunga ne sospinge!».

³ Se ne trova copia, tuttavia, presso la Biblioteca del Centro dantesco di Ravenna e nel Fondo Paolo Moretti di Bergamo (Moretti 2015, 71); le illustrazioni furono inoltre riprodotte in un articolo di Luigi Angelini per «Emporium» (1911).

motore [fig. 1].⁴ Taide invece ha le movenze di una diva del teatro del cinema muto. L'umorismo è spesso basso-corporeo e, in alcuni casi, un po' grossolano: così, un Virgilio costantemente rappresentato come floridissimo – tanto che Angelini ebbe a lamentare che egli fosse «più prossimo ai pachidermi che agli umani» (1911, 241) – mette a rischio l'equilibrio della barca di Caronte (Angelini 1911, 238) e ostruisce ripetutamente a Dante il passaggio con le terga, come nell'illustrazione di *Inf. XXIV* 33 («potevam su montar di chiappa in chiappa», Angelini 1911, 241) e poi di nuovo nella «natural burella» di *Inf. XXXIV* («tanto ch'io vidi delle cose belle», Angelini 1911, 242). Se Virgilio è un pachiderma, Dante riceve invece quelle sembianze stilizzate ma immediatamente riconoscibili con cui anche oggi lo identifichiamo: mento appuntito, naso adunco, corona d'alloro sul capo. Più riuscita è la rappresentazione in cui l'enorme mano di un gigante sposta l'elefante-Virgilio che regge, a sua volta, un Dante ossuto e rattrappito, a commento del verso «ch'io avrei voluto ir per altra strada» di *Inf. XXXI* 141 (Angelini 1911, 242). Il pennello spietato di Galizzi non risparmia nemmeno i dantisti, rappresentati come un crocchio di vegliardi che si spremono affettatamente le meningi, certo nello sforzo di produrre una qualche ingegnosa nuova interpretazione del «Papè Satan Aleppe» che campeggia sul loro banco (Angelini 1911, 238). Molti anni dopo, Galizzi sarebbe tornato a illustrare il poema di Dante per De Agostini, scegliendo, in luogo dei «disegni così briosaamente costrutti» (Angelini 1911, 244) della prova giovanile, una più convenzionale rappresentazione pittorica (Alighieri 1943).

La parodia si incrocia con la satira anche nella *Mondana commedia*, pubblicata da Nerbini forse a cavallo dell'inizio della guerra; l'illustratore, Sirti (Guido Sartini), era un collaboratore abituale della casa editrice.⁵ L'opera ben rappresenta un altro genere particolarmente fortunato, anche se normalmente senza legami con l'opera dantesca, quello del *dessin de la femme*, presentato sotto forma di satira di costume ma in realtà animato da malcelate pulsioni voyeuristiche. Ogni «quadro» prende a pretesto un passo di un canto infernale, riadattandolo alle situazioni caratteristiche del disegno erotico.

4 Richiamando Miyazaki, penso in particolare a Kamaji, lo spirito delle caldaie della *Città incantata* (2001). L'immaginario aviatorio è applicato al volo su Gerione anche nella tavola, pur molto distante nei risultati, di Tom Phillips (1983); l'illustrazione è riprodotta in Bacci 2021, 61, nr. XVII/4, insieme alla nota dell'artista, che identifica nella descrizione dantesca del volo «un primo esempio di fantascienza».

5 L'opuscolo è datato, ipoteticamente, al 1915 nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale; la data è «ipotizzata sulla base di quella dell'opera citata sulla quarta di cop.», verosimilmente l'*Umana tragedia* di Gamerra di cui a breve parleremo (la copia dell'opera che ho potuto consultare, di mia proprietà, è purtroppo mancante della copertina: se non si tratta addirittura di una diversa impressione dell'opera): Paolo Moretti osserva infatti che «le due pubblicazioni sono molto diverse ma curiosamente contigue: in una vi è infatti la pubblicità promozionale dell'altra» (2015, 68).



Figura 1 Giovan Battista Galizzi, *Canto XVII*. «E disse: 'Gerion, muoviti omai! | Le rote larghe, e lo scender sia poco: | Pensa la nova soma che tu hai'». Galizzi 1912, n.p.

Dante, talora accompagnato da un altrettanto malizioso Virgilio, è quindi messo in scena in alcune delle situazioni all'epoca più pruriginose, quali la casa di tolleranza (per es. nel quadro V, «Incominciò il poeta tutto smorto: io sarò primo, e tu sarai secondo», detto fuori dalla porta di una delle ragazze), gli amori extraconiugali (quadro XXVII: «Quando noi fummo d'un rumor sorpresi», con un contadino geloso che sorprende il poeta con una ragazza dietro un covone di fieno; nel quadro XXXVIII, a «chiavar l'uscio di sotto» è invece un marito rientrato anzitempo nella casa dove Dante giace con la moglie), la sala da ballo (quadro XXII, «Con le braccia m'avvinse e mi sostenne»), ma anche, secondo un motivo ricorrente nell'illustrazione del primo Novecento, lo stabilimento balneare: per es. nel quadro XV, a commento dei versi «Di poco era di me la carne nuda, | ch'ella mi fece intrar dentr'[o]» (*Inf.* IX 25-6) troviamo un Dante in *maillot de bain* (non senza, tuttavia, il caratteristico copricapo e la corona) invitato da una ragazza ad appartarsi con lei in una cabina [fig. 2]; altrettanto topica è la scena di Dante e Virgilio che spiano all'interno di uno spogliatoio, non diversamente da tanti protagonisti di vignette dell'epoca (quadro XXXIII, per *Inf.* XXI 22-5). Particolarmente curiosa è la scelta di raffigurare i versi «distorse la bocca e di fuor trasse | la lingua come bue che 'l naso lecchi» (*Inf.* XVII 74-5), con cui è descritto Reginaldo Scrovegni, applicandoli allo stesso Dante: il gesto diventa, infatti, un segno di apprezzamento esibito dal poeta nel vedere passare una ragazza per strada da una loggia (quadro XXVIII). Non mancano, occasionalmente, vignette scatologiche; l'insieme è piuttosto triviale, fondato com'è su scialbi doppi sensi che di rado trovano riscatto nella grazia del disegno.

La medesima casa editrice, allora diretta da Giuseppe Nerbini (e che nei decenni successivi, grazie anche all'apporto del figlio Mario, si sarebbe orientata sia sul fumetto, sia sulla letteratura didattica),⁶ pubblicò anche i cinque fascicoli dell'*Umana tragedia* di Gino Gamera (s.d.), altra parodia del poema dantesco stavolta di argomento bellico. Almeno una parte delle tavole trovarono posto anche sulle colonne del *420*, il periodico inaugurato da Nerbini prendendo il nome da un obice tedesco, nell'intento dichiarato di cannoneggiare i nemici della patria. Il periodico, già nel suo primo numero (13 dicembre 1914), presentava un Dante dotato di elmetto a spiegare, in poche terzine, che, se in vita egli era stato «ghibellino» in quanto nemico «di Pietro quando Cesare supplanta», era però l'interesse dell'Italia a stargli veramente a cuore (e a richiedere, naturalmente, l'entrata in guerra): Dante si presenta quindi come nume tutelare della nazione.⁷

⁶ Cf. Guerrieri 2013.

⁷ Ricordo, a questo proposito, anche una vignetta di Guasta pubblicata sul *Travaso della domenica* numero 934 del 20 gennaio 1918, p. 3, in cui il poeta è presentato co-



Da poco era di me la carne nuda,
Ch'ella mi fece entrar dentro....

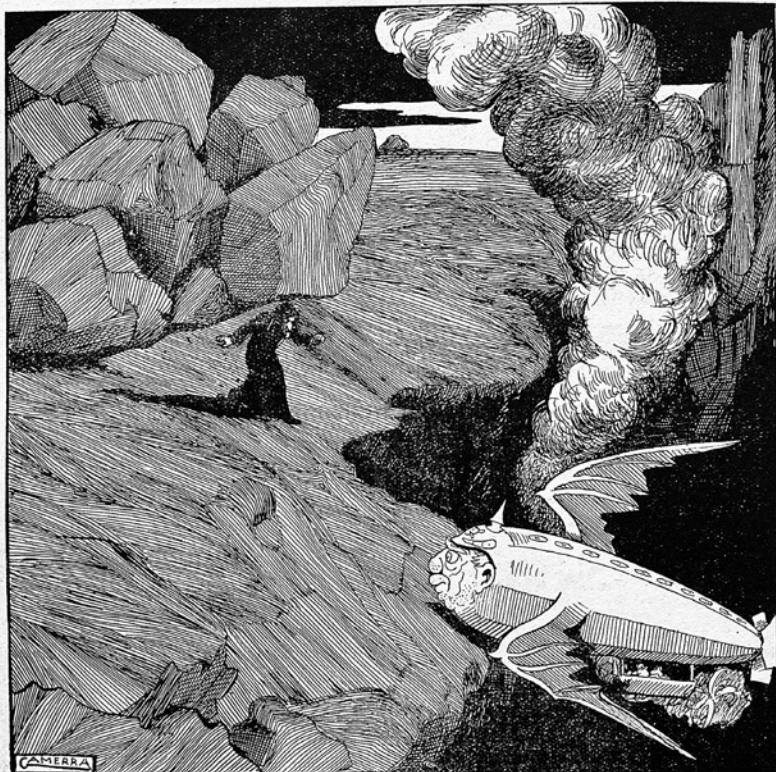
QUADRO XV

« Inferno » Canto IX

Figura 2 Sirti, *Da poco era di me la carne nuda, ch'ella mi fece entrar dentro...* (Sirti s.d., 17)

LO ZEPPELIN

Lasciato il peccatore, il Poeta si trova su l'orlo di un burrone da cui viene in su, nuotando per l'aria, un nuovissimo mostro. Si tratta del Conte Zeppelin in persona.



Seempre a quel ver ch'a faccia di menzogna
De' l'uom chluder le labbra quant'el puote,
Però che senza colpa fa vergogna;

Ma qui tacer non posso: e per le note
Di questa tragedia, lettore ti giuro,
S' elle non sien di lunga grazia vote,

A Ch'lo vidi per quell'aer grossso e scuro
Venis notando una figura in suso,
Meravigliosa ad ogni cor sicuro,

Si come torna colui che va giuso
Talora a solver ancora, ch'aggrappa
O scoglio od altro che nel mare è chiuso.

Figura 3 Gino Gamerra, *Lo Zeppelin* (Gamerra s.d., fasc. 3, n.p.)

Nel numero 10 del 13 febbraio 1915 del 420, un rifacimento dantesco vede invece Dante e Virgilio incontrare un uomo «di piccola statura ma di molto ingegno» trattenuto da due furie: sono Vittorio Emanuele e gli imperatori di Germania e Austria-Ungheria. A togliere d'impaccio il re è un diavolo rosa, non rappresentato però nella vignetta: «Mussolini | del popolo d'Italia fiamma viva | e duce nostro».

A dispetto del titolo, l'*Umana tragedia*, uscita in cinque fascicoli ormai dopo l'entrata in guerra dell'Italia, non concede nulla alla deplorazione delle miserie provocate dal conflitto, per concentrarsi invece sulla satira dei nemici esterni e interni. Così, la selva del primo canto infernale è costituita dalle forche innalzate da «Ceccobeppe» e le tre fiere hanno le sembianze del Kaiser, di Francesco Giuseppe e dell'imperatore ottomano (fasc. 1). Gli stessi personaggi sono oggetto, un po' ripetutamente, della condanna dantesca episodio dopo episodio (con l'aggiunta, in alcuni casi, del profilo ben riconoscibile di Giolitti). I due imperatori tedesco e austriaco interpretano, ad esempio, Paolo e Francesca, uniti in un mortale abbraccio (fasc. 1), così come Ugolino e Ruggieri (fasc. 5); ancora i tre monarchi prestano il volto alle tre teste di Cerbero, alle furie del canto IX o ai tiranni del XII (trafitti da un'improbabile «schiera di Centauri italiani»). I luoghi infernali vengono spesso reinterpretati in chiave d'attualità: così Pluto è Francesco Giuseppe che difende il confine austro-italiano, con tanto di cartello con aquila bicipite e scritta «Verboten»: «ma Dante, che è Italiano, si ride delle minaccie [sic] e va oltre». La porta dell'Inferno è invece interpretata come «Sublime porta» (fasc. 1), mentre quella della città di Dite rappresenta lo stretto dei Dardanelli (fasc. 2), coerentemente, bisogna dire, con le «meschite» menzionate dal poeta. Farinata è il Kaiser, in accordo con lo stereotipo di inizio secolo sulla superbia tedesca (fasc. 2). Persino la tomba di papa Anastasio, in *Inferno* XI, è mobilitata e chiamata a contenere «la Kultur tedesca» (fasc. 2): né l'illustratore tralascia di rappresentare Dante che si copre il volto dal puzzo della sepoltura (puzzo che, nel poema, si leva in realtà piuttosto dal basso Inferno). Il pellegrino ha, di regola, un ruolo piuttosto marginale all'interno delle scene: il suo volto è una maschera da commedia dell'arte, continuamente deformata in espressioni di stupore. La continua riproposizione degli stessi protagonisti, sottoposti a innumerevoli supplizi, rende l'opera piuttosto noiosa; né le cose migliorano quando Gamerra ricorre a fiacche personificazioni: Minosse rappresenta, ad esempio,

me sponsor del quinto prestito nazionale: la didascalia riporta il verso «Ogni viltà convien che qui sia morta» (*Inf.* III 15) oltre ad alcune terzine in cui si auspica «ch'ogni italiano sia... dante» in modo da coprire il prestito. In una vignetta anonima pubblicata sulla stessa testata nel dopoguerra (numero 1156 del 18 giugno 1922, p. 3), intitolata «Il Padre Dante in funzione», questi esercita la patria potestà sculacciando il Presidente del Consiglio, Bonomi.

l'opinione pubblica (fasc. 1), ma l'identificazione è affidata esclusivamente a una scritta sulla coda del personaggio e al testo di accompagnamento. Più felice è la scena in cui Gerione è rappresentato come un «nuovissimo mostro», vale a dire uno Zeppelin, il quale anzi ha il volto del «Conte Zeppelin in persona» (fasc. 3 [fig. 3]);⁸ il dirigibile tedesco, come da copione, finisce per scoppiare, ma la prosecuzione del viaggio è resa possibile dall'intervento di «Gabriele, inviato dall'Italia» (fasc. 3; le due immagini uscirono anche in rivista nei numeri 172, del 24 marzo 1918, e 175, del 14 aprile del 420;⁹ la serie è già intitolata, fiduciosamente, «Una visita all'inferno dopo la guerra»). L'ultima immagine rinuncia, infine, all'apparato propagandistico, rappresentando «la conclusione della pace» sotto la rappresentazione, questa si realmente perturbante, di un ulivo che ha le sue radici in un monte di teschi (fasc. 5).

2 Il centenario dantesco del 1921

Nel dopoguerra, le apparizioni di Dante in vignette satiriche e umoristiche divennero ancora più frequenti, in particolare, come prevedibile, nel fatidico anno del centenario. In prossimità del 1921 troviamo quindi numerose illustrazioni a tema dantesco su due testate tanto diverse fra loro quanto lo erano *l'Avanti!* (1896-1926, poi pubblicato in esilio), giornale del Partito Socialista, e il *Travaso delle Idee* (1900-66), periodico umoristico destinato a continuare le pubblicazioni senza difficoltà anche negli anni del regime. Le vignette pubblicate sull'*Avanti!* si devono alla matita di Scalarini, uno fra i più importanti illustratori italiani, che avrebbe poi pagato con la prigione e il confino il suo impegno antifascista (Cuozzo 2018; Pagano 2020, 212-24); il vignettista realizzò una serie intitolata «Centenario dantesco», fondata soprattutto sulla memorabilità di alcuni concetti fondamentali.¹⁰ La scansione delle tre cantiche è quindi più volte reinterpretata in chiave di giustizia politico-sociale: nel numero 306 del 23 dicembre 1920, l'*Inferno* rappresenta il combattimento per Fiume, il *Purgatorio* le difficili condizioni delle masse ridotte alla fame dai rincari, il *Paradiso* i patrimoni dei grandi industriali arricchiti con la guerra; nel numero 110 dell'8 maggio 1921, analogamente, l'*Inferno* è la guerra, il *Purgatorio* la fame delle vedove, il *Paradiso*

⁸ Il velivolo dal volto umano anticipa, così, di quasi vent'anni l'aeroplano postale Pedro del disneyano *Saludos Amigos* (1942); nel caso dell'*Umana tragedia*, tuttavia, la «faccia d'uom giusto» (qui ribaltata parodicamente) è un portato della fonte dantesca.

⁹ La pubblicazione delle vignette anticipa, quindi, la più celebre trasvolata dannunziana, il volo su Vienna del 9 agosto 1918.

¹⁰ Le vignette dantesche di Scalarini sono state esposte a Milano tra il 2017 e il 2018: cf. *Giuseppe Scalarini. Raccolte* 2018, 17-21.

i depositi dei profitti di guerra. Nel numero 130 del 31 maggio 1921, il verso «quell'uno e due e tre che sempre vive» (*Par. XIV* 29) è reinterpretato in relazione a tre tornate elettorali che videro l'affermazione progressiva del Partito Socialista: 16 novembre 1919 (elezioni politiche), ottobre-novembre 1920 (elezioni amministrative), 15 maggio 1921 (di nuovo le politiche).

L'*Avanti!* numero 221 del 14 settembre 1921 costituisce invece un autentico 'numero del centenario', che ospita accanto alle vignette di Scalarini scritti dedicati al poeta. Troviamo, innanzitutto, in prima pagina una vignetta in cui il verso «Tu m'hai di servo tratto a libertate» (*Par. XXXI* 85) è rivolto da un lavoratore a un militante socialista, in ringraziamento per numerose conquiste ricordate da un cartiglio (ferie, riposo settimanale, salari adeguati, ecc.). A p. 3 figurano inoltre ben otto vignette, cui si aggiunge una striscia nel *bas de page* che reinterpreta «Le opere dantesche» in chiave politico-sociale: la *Divina Commedia* affianca a un Inferno-*Avanti!* un Paradiso-*Ordine nuovo*; il *Convito* è quello dei pescecani con i profitti di guerra, il *De vulgare eloquio* è rappresentato come asservimento della stampa a industriali e agrari; per la *Vita nuova* appare un militante con la bandiera dell'Internazionale; ecc. Altre vignette nella stessa pagina raffigurano singoli versi del poema: «L'uno in eterno ricco e l'altro inope» (*Par. XIX* 111) rappresenta, prevedibilmente, un capitalista e un operaio (con tanto di nota che chiosa *inope* con 'povero'); alla mensa di un lavoratore è dedicata anche l'interpretazione visiva del verso «E dopo il pasto ha più fame che pria» (altrove applicato, invece, agli appetiti senza fine della Chiesa romana).¹¹ I celebri versi di *Purg. XXIV* 58-60 sulle «penne» che seguono da vicino il «dittator» accompagnano invece l'immagine di un pescecano cui è asservita la stampa borghese, mentre la «mal tolta moneta» di *Inf. XIX* 98 è rappresentata come macabro sacco dei profitti di guerra. Non manca neanche l'ormai classica vignetta su Inferno-Purgatorio-Paradiso: in questo caso la prima cantica è associata alla borghesia oppressa da rincari, debiti e crisi, il Purgatorio alla «collaborazione purgativo-centrista», il Paradiso a una borghesia ormai rialzata e armata minacciosamente di bastone. Dello schema Inferno-Purgatorio-Paradiso, peraltro, Scalarini si ricorderà ancora dopo un quarto di secolo; ma su questa seconda fase della sua produzione dantesca torneremo più oltre.¹²

¹¹ Così in una illustrazione di Galantara pubblicata su *L'Asino* nel 1902 (riprodotta in Podrecca, Galantara 1971, 91 e Pagano 2020, 202). Il riferimento dantesco si limita alla citazione (l'immagine rappresenta San Pietro con il colonnato del Bernini trasformato in due braccia che attirano a sé ricchezze); si deve ricordare, però, che una delle interpretazioni correnti vedeva nella lupa di *Inf. I* proprio il papato.

¹² Tra le vignette realizzate da Scalarini figura anche un «Farinacci degli Uberti» realizzato per l'*Avanti!* del 13 giugno 1925, ma poi, a quanto mi risulta, non effettivamente

Del tutto diverse, come prevedibile, le vignette dantesche pubblicate nello stesso anno sul *Travaso*, periodico consacrato per la gran parte a una blanda satira politica e di costume (cf. Guasta 1973). La satira dei dantisti trova spazio nell'illustrazione di Scarpelli intitolata *Il "Parsifal" al Costanzi* (numero 1093 del 3 aprile 1921, p. 6); all'interno del teatro, «durante le quattro ore e cinquanta minuti della rappresentazione», il pubblico si dedica alle più diverse attività: non può mancare una *lectura Dantis*, tenuta da un accademico barbuto e chino su un libro. In una caricatura di Guasta pubblicata sul numero 1096 del 24 aprile 1921 (p. 3), «Dopo il discorso su Dante», è invece l'onorevole-scrittore (e dantofilo) Alfredo Baccelli, presentato in berretta e grembiule massonico e con un'imponente *Divina Commedia* sotto il braccio, a proclamare «Non faccio per dire, ma l'*Inferno* lo conosco bene» (e l'interlocutore commenta: «Sfido: ce lo hanno mandato tante volte!»).¹³ Nel *Travaso* numero 1118 del 25 settembre 1921, la vignetta di Luigi Bompard intitolata «Echi del seicentenario» (p. 7) ironizza sugli eccessi nelle commemorazioni dell'«altissimo poeta» presentando un ricco borghese che, per compiacere l'amante, le fa dono di un paio di guanti «di... pelle di Dante». Si deve invece a R. Jonni la vignetta «Francobollature dantesche», pubblicata sul numero 1120 del 9 ottobre 1921 (p. 3); vi osserviamo il ministro delle Poste, Vincenzo Giuffrida, presentare a Dante una serie di impiegati postali organizzati in una sorta di girone infernale burocratico, organizzato in zone contrassegnate dai cartelli «Qui si lecca», «Qui si timbra», «Qui si mette il visto», ecc.; la didascalia consiste in un gioco di parole tra i bolli e il poeta che ha 'bollato' numerosi dannati.

È però il numero 1117 del 18 settembre 1921 a configurarsi quale uno speciale dantesco, dotato di frontespizio all'antica con iscrizione:

Il Travaso Su...Dante. Opera omnia de lo Sr. uff. prof. Allighieri calumniato in ogni uniuersità del reame, da multa legna et legnate alluminato, con comento nouamente trovato, reuisto et da multa incorreciōe estirpato et impresso a cura recostituente per li bei tipi¹⁴ del Trauaso de le idee: in ricorrentia de VI cent. de la apparente morte del poeta negli āni del MCMXXI Sept. Cum gratia et privilegio.

mente pubblicato (cf. Giuseppe Scalarini. *Raccolte 2018, 21 e 1919-1926. Il fascismo da movimento a regime* 2019, 37).

¹³ Sul personaggio, cf. Nitti 1963. Il discorso è forse quello su *Dante e Roma* poi stampato in Baccelli 1931, 47-69.

¹⁴ La stampa legge, in realtà, «iipi»: si può chiedersi se, nell'ambito del gioco tipografico condotto sulle stampe antiche, il refuso non sia intenzionale.

Il frontespizio è decorato da Scarpelli con uno stuolo di personaggi che precipitano all'Inferno, minacciati da diavoli-gendarmi: pescecani, bagarini, donne di malaffare, l'immancabile Giolitti. In fondo alla pagina, la figura di Cianchettini, che esibisce il consueto motto «accidenti alli capezzatori», è trasformata in quella di Minosse.¹⁵ Il fascicolo conta 12 pagine, ricche di illustrazioni; ne ricordo solo alcune (lasciando invece da parte i testi, pur meritevoli a loro volta di attenzione per l'arguta caricatura del dantismo di inizio secolo). A p. 2, in una vignetta intitolata «I ritratti di Dante», Jonni raffigura il poeta, con consueto naso aquilino, mento a punta e corona, che inorridisce di fronte alla pletora di ritratti e statue che lo raffigurano, con aspetti sempre differenti; la didascalia recita «L'Altissimo - Forse i posteri mi hanno preso per uno di loro, che mi fanno con tante facce?». Nella stessa pagina, altre vignette ironizzano su Dante iscritto all'arre dei medici e degli speziali, rappresentandolo come farmacista armato di pestello e mortaio o come alchimista. A p. 3, una vignetta di Scarpelli illustra il sottostante *Canto postumo*, un *pastiche* di versi danteschi che narra come, all'altro mondo, gli eroi del Risorgimento si lagnino non poco del destino presente dell'Italia. L'immagine raffigura quindi Dante che, parlando in un telefono, dà notizia di ciò che avviene alle sue spalle, ove sono ben riconoscibili Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Mazzini e Cavour in atteggiamenti di contrizione o di minaccia, mentre intorno a loro diavoli leggono con gran gusto la stampa progressista: *Il paese, Avanti!, Umanità nova, L'ordine nuovo*.

A p. 4 troviamo, come anche nell'*Avanti!*, una serie di vignette dedicate al *Dante minore*: la *Vita nova* è rappresentata come un abbraccio tra il poeta e una donna di malaffare (il testo di accompagnamento specifica, del resto, che «il libretto è spesso audace e non è adatto per signorine»). La vignetta sul *De Monarchia* presenta un corazziere sull'attenti di fronte al re Vittorio Emanuele III (il quale, naturalmente, gli arriva appena alla vita), il sovrano regge un foglio intitolato «*Bandiera rossa*»: infatti «l'Alighieri dimostra come la Monarchia è un'ottima istituzione perché permette ai sovversivi di gridare 'Ab-basso il re'». Il *Convivio* vede, anche in questo caso, Dante banchettare con un pescecano: si può chiedersi se vi sia un legame con la vignetta pubblicata sull'*Avanti!* pochi giorni prima, o se l'associazione tra l'opulenza alimentare e i gli arricchiti di guerra fosse scontata. Il *De vulgari eloquentia*, infine, è rappresentato da un vetturino che affianca il poeta, gridandogli «*Li m... tua!*»: il testo di accompagnamento specifica che Dante aveva ammonito l'interlocutore a non

¹⁵ Tito Livio Cianchettini (1821-1900) aveva fondato *Il Travaso d'Idee* nel 1869 (Trionfi 1947); quando, nel 1899, Filiberto Scarpelli e soci rilevarono la testata, mantennero in prima pagina la figura di Cianchettini con il motto rivolto contro i «capezzatori» (coloro, cioè, che imponevano al popolo la cavezza delle bestie da soma).

tentare di truffarlo sul prezzo della corsa. Nella stessa pagina, la vignetta «*Paralleli*» di Cussino rappresenta Dante, con la veste visibilmente rattoppata, inchinarsi quasi a chiedere l'elemosina di fronte a una schiera di troni occupati da Trilussa, Marinetti, Sam Benelli, Pastonchi, d'Annunzio, Guido da Verona, Ada Negri oltre che da Rosy la Falpalà, autrice immaginaria della *Falpaleide* pubblicata sul *Travaso* in quello stesso 1921; i personaggi sono riconoscibili, oltre che dai tratti del volto, dai volumi che brandiscono, ostentando i loro più recenti successi. La didascalia recita infatti: «I 'colleghi': — Ah! tu, sei il Sommo? Ebbene, sentiamo: quanto ti ha fruttato la *Divina Commedia*, per diritti d'autore...?».

Nelle pagine successive, altre vignette fanno riferimento a Dante in maniera più indiretta. Un'illustrazione di Scarpelli, a p. 5, presenta «Il Principe Ereditario in... Purgatorio» alle prese con la Libia (che ha «poco *hinterland*... ma costa assai»); a p. 6, nella vignetta di Jonni «Venti settembre dantesco», il papa Benedetto XV (qui Benanetto, in virtù ancora una volta della piccola statura) «sogna di restaurare la Porta dell'Inferno», trasformando la Porta Pia in una Porta Empia, verniciata a secchiate di «coloro oscuro». A Jonni si deve, nella medesima pagina, la vignetta «R.Q.P.S.», in cui il sindaco di Roma, Giannetto Valli, spiega al consigliere comunale Pio Pediconi che se nella capitale non c'è un monumento a Dante, è perché «non si sa dove metterlo»: l'immagine mostra infatti i due personaggi farsi strada in una selva di grottesche statue dedicate a italiani illustri quali il sor Capanna, Nicola Spedalieri, Silvio Spaventa ma anche il «Risolutore dei rebus», «Pompilio Schizzoni, inventore del sifone acqua di selz», e ancora gli inventori del «suppli al telefono senza fili», del «salto alla quaglia», delle «ciambelle col buco» e di varie altre cose, fino a «Marcio Caciari, inventore della puzza del pecorino». A p. 7, una nuova fantasmagoria di personaggi infernali disegnati da Scarpelli accompagna un Virgilio-guida turistica, che abbandona il rotolo dell'*Eneide* per brandire un Baedeker; fra i personaggi figurano anche Pitigrilli e Papini, che reggendo «Lacerba» trafigge con una lancia l'autore del *Beffardo*, Nino Berrini. Tutti costoro sono evocati per una sorta di sabba a celebrazione di Dante, grazie al quale «l'umanità s'è data alla virtù»: il poeta interviene, tuttavia, proclamando invece che, di fronte al corso che hanno preso le cose nel tempo presente, sarà necessario allargare l'Inferno. Tra le due colonne del testo allegato (intitolato *Il convegno*) vi è quindi un Dante-atleta che spinge il mondo, schiacciandolo come fosse un pallone, verso il forcone levato di un diavolo.

Le apparizioni di Dante nelle illustrazioni pubblicitarie meriterebbero un trattamento a parte (cf. De Martino 2013); il numero ne è particolarmente ricco, includendo un Dante sponsor dello champagne Piper («La *Divina Piperèdia*», p. 6, con vignetta e terzine rifatte sul canto di Ugolino); delle macchine da scrivere Woodstock (in-

sieme a Tito Livio Cianchettini, p. 9; cf. Antonelli 2021, nr. 6.61); dei grammofoni di marca «L'angelo» e «La voce del padrone» (p. 10): in questo caso i *testimonial* sono Paolo e Francesca, distolti dalla lettura del libro *Galeotto* proprio perché il marito Lanciotto (*sic!*) fa partire un «portentoso grammofono». ¹⁶ La pubblicità più articolata è però alle pp. 9-10: una striscia verticale di vignette che rappresentano la «Topografia» infernale è infatti integrata da una di complemento, che si trova voltando pagina, ove si immagina che «se il Sommo Poeta dovesse ora rimetter mano alla *Divina Commedia*... immaginerebbe sicuramente un altro girone, ancora più a fondo», dedicato a coloro che «fanno le loro spese senza visitare prima i Grandi Magazzini della 'Rinascente'». Se il messaggio pubblicitario – fondato sul modulo, ancora oggi assai vitale, per cui si immagina 'un girone dantesco' per le più varie categorie – risulta piuttosto scialbo, abbastanza riuscita è la serie delle vignette, dovute a Guasta, uno dei disegnatori di punta del periodico; vi troviamo, per i lussuriosi, un uomo che spia in una cabina di stabilimento balneare (secondo lo stereotipo già riscontrato); per i golosi, uno che fa strazio di un intero pollo arrosto con una forchettata; il prodigo, dopo essersi fatto lustrare le scarpe, lascia mille lire senza farsi dare il resto, mentre l'iracondo è un marito che rovescia la tavola; per gli eresiarchi troviamo un selvaggio in adorazione di un idolo a più braccia; i violenti contro sé stessi sono rappresentati da un militare che si spara con la pistola d'ordinanza e da una donna che invece sceglie una morte di veleno, sulla scia di madame Bovary; infine, i frodatori da un venditore della «solita patacca», i traditori, come prevedibile, da una coppia di fedifraghi. All'interno del ricchissimo fascicolo si devono ancora ricordare le vignette di p. 11, che ironizzano sui periodici tentativi di dare al poeta una patria non italiana, rappresentandolo con i più vari costumi nazionali, dalla Turchia al Giappone (il disegnatore è Jonni).

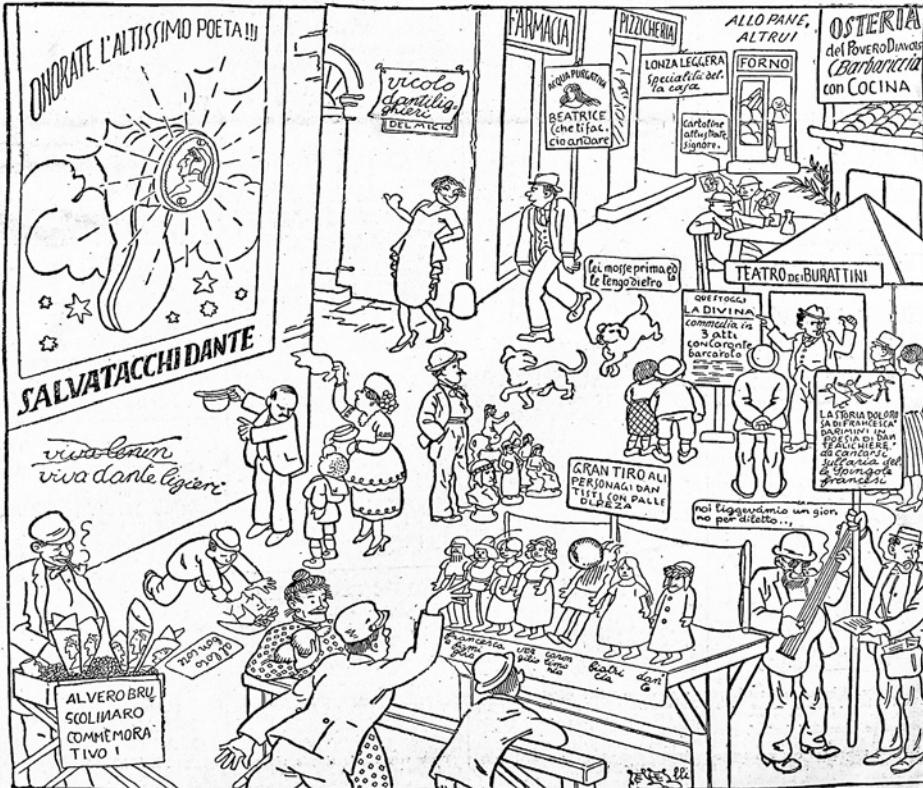
A p. 12 si trova, infine, la normale testata del periodico (qui *Il Traverso delle idee dantesco*), con un sottotitolo che, parodizzando ancora una volta la retorica delle celebrazioni, pone la pubblicazione sotto gli auspici delle più varie personalità: dai «senatori Croce e Ruffini» ai «poeti F.P.Q.S. Marinetti e S.O.R. Capanna», dalla «Società dei Giovani Autori» all'«Ordine dei Farmacisti e Speziali», fino ad arrivare alla «Federazione Poveri Diavoli», «all'Associazione Magestri e Donni», alle «Sfere Governative e Celesti», alla «Società Gastronomica 'Conte Ugolino'», al «prof. Glossario Pedanti», ecc. Al di sotto dell'iscrizione, una vignetta di chiusura di Scarpelli rappresen-

¹⁶ Ricordo anche la *réclame* disegnata da Galantara per *Il becco giallo* numero II, 80 del 19 luglio 1925, in cui, di fronte a Dante e Virgilio, Francesca abbraccia, in luogo di Paolo, un tubetto della pasta dentifricia «Salomè»; la didascalia riporta i versi di *Inf. V* 104-5.

ta «I grandiosi festeggiamenti per il VI Centenario di Dante... quali erano stati progettati secondo i criteri economici di S.E. Benedetto Croce». Croce, che fino al 4 luglio del 1921 ricoprì la carica di ministro della Pubblica Istruzione, era stato al centro di una polemica nell'estate dell'anno precedente proprio intorno ai fondi da stanziare per le celebrazioni (Tognon 1990, 368-70): il filosofo riteneva, infatti, che i finanziamenti sarebbero stati meglio spesi nelle edizioni scientifiche e nei restauri dei monumenti piuttosto che in «mascherate e carnevali» o, peggio ancora, nel ridurre il poeta a «spettacolo per cinematografi», fosse pure «per far conoscere Dante al popolo ed ai fanciulli» (Croce 1960, 313). In definitiva, per Croce «la vera celebrazione si deve fare nei cuori e nelle menti» (Croce 1960, 315); all'opinione pubblica, però, era passato se mai il concetto che si dovesse celebrare Dante con il minor dispendio possibile da parte dell'ereario. La vignetta del *Travaso* mostra quindi un mondo integralmente 'dantizzato' [fig. 4], dove ogni vicolo si chiama «Dantilighieri», i monelli disegnano Dante per terra, sui muri «viva dante ligieri» sostituisce «viva lenin», i negozi hanno nomi danteschi («Osteria del Povero Diavolo Barbariccia con cocina», forno «Allo pane altrui»), le pizzicherie vendono «lonza leggera» e le farmacie l'acqua purgativa «Beatrice che ti faccio andare»;¹⁷ vi è inoltre un autentico luna park dantesco, ove si può praticare il tiro al bersaglio sui personaggi del poema, assistere a uno spettacolo di burattini sulla *Commedia* o sentire una ballata su Paolo e Francesca da due musicisti di strada; persino i bruscolini si comprano «al vero bruscolinaro commemorativo», dotato di coni decorati dell'effigie del Sommo Poeta. La vignetta rende perfettamente la trasformazione di Dante in una sorta di icona pop, riprodotta in maniera ossessiva e sfruttata commercialmente fino al punto da decorare un «*Salvatacchi Dante*» che, pur pubblicizzato con il consueto motto «Onorate l'altissimo poeta!», di fatto invita letteralmente a calpestarlo.

¹⁷ L'arguzia era davvero stata usata, nel 1920, nella *réclame* di un purgante: a questo proposito, Croce dovette rispondere alle lamentele del patriarca di Venezia, Pietro La Fontaine (Tognon 1990, 372; l'episodio è rievocato brevemente in Croce 1951, 11-12). Il prodotto associato all'aneddoto è in genere la Magnesia San Pellegrino, anche se per questa altezza cronologica non trovo elementi risolutivi; Stefano Jossa, che ringrazio, mi segnala un numero de *Il Pasquino coloniale*, pubblicato a São Paulo l'11 aprile 1936 (a. XXX nr. 1346, p. 7), in cui il prodotto associato ai versi di *Inf. II* è il lassativo Dallari. Per alcune inserzioni e cartoline pubblicitarie della Magnesia San Pellegrino degli anni 1929-30 con vignette dantesche di Cussino, che però non coinvolgono il passo citato, cf. Antonelli 2021, nrr. 6.42-6.

Il grandiosi festeggiamenti per il VII Centenario di Dante



... quali erano stati progettati secondo i criteri economici di S. E. Benedetto Croce

Figura 4 Filiberto Scarpelli, «I grandiosi festeggiamenti per il VI centenario di Dante», *Il Travaso delle Idee*, 1117, 18 settembre 1921, 12

3 Gli anni del Regime e il Bertoldo

Sotto il fascismo, lo spazio di manovra per la satira politica si ridusse drasticamente, dopo la chiusura tra il 1925 e il 1926 delle testate più mordaci, quali *L'Asino* (1892-1925; cf. Podrecca, Galantara 1971; Pagano 2020, 195-212) o *Il becco giallo* (1924-26, con una serie clandestina pubblicata a Parigi dal 1927 al 1931; cf. Del Buono, Tornabuoni 1972; *Il becco giallo* 2002); sopravvissero invece quante si dedicavano a una più innocua satira di costume, come il *Travaso delle Idee* o il *Guerrin meschino* (1882-50). È significativo ricordare, a questo proposito, la vignetta di Galantara pubblicata sul *Becco giallo* del

20 settembre 1925 (II 89, p. 1): in un teatro colmo di una folla acclamante, Beatrice dichiara a Dante di preferirgli senz'altro l'asso del ciclismo Bottecchia, fresco vincitore del Tour de France, con il verso «Amo Bottecchia, e più non mi scocciare»; la pubblicazione in prima pagina di una vignetta dantesca, eccezionale su questa testata, coincise non a caso con la momentanea rinuncia all'usuale mordente politico, che lasciò il posto all'ironia sulla passione di ogni donna per il campione; nonostante simili tentativi di compromesso con il regime, *Il becco giallo* sarebbe durato ancora pochi mesi.

Nei primi anni Trenta nacquero nuovi periodici umoristici, quali *Marc'Aurelio* (1931-58), *Il Settebello* (poi *Ecco Settebello*, 1933-43), *Bertoldo* (1936-43).¹⁸ È in particolare quest'ultimo a offrirci un buon numero di vignette di argomento dantesco, in linea con un umorismo abbastanza raffinato e destinato a un pubblico borghese colto (Mangini, Pallottino 1994). Il Dante rappresentato è ancora il poeta dell'*Inferno*, ambientazione di numerose vignette, dovute per lo più alla matita di Walter Molino: così, nel numero I 28 del 16 ottobre 1936 («Girone 'Lussuriosi'», p. 2, ripresa in Mangini, Pallottino 1994, 55), Paolo e Francesca sono la coppia di testa di un gran premio, seguito da un diavolo-cronista radiofonico mentre un altro diavolo riprende la gara con una telecamera; ancora gli amanti di Rimini sono protagonisti di un'altra vignetta dello stesso autore, pubblicata sul numero I 41 del 1° dicembre 1936 (ma anche, come vedremo, sull'*Arcibertoldo*), in cui diventano una coppia di ballerini, cui Dante si rivolge chiedendo a Francesca: «Il prossimo giro lo fa con me, signorina?». In una delle più celebri vignette di Molino («Alla porta dell'inferno», numero I 31, 27 ottobre 1936, p. 3; ripresa in Mangini, Pallottino 1994, 55 e in *L'insana passione* 2016, 203), Dante attraversa invece d'impeto la porta infernale, sorvegliata da un demone, dichiarando il suo lasciapassare: «Stampa!». Nello stesso numero, peraltro, l'intervista immaginaria «Un'ora con Dante Alighieri» (p. 2) ironizza una volta di più sui misteri del poema, come il «pape Satàn aleppe», già al centro della satira del *Travaso* quindici anni prima e che, confessa qui il poeta, in realtà non significherebbe nulla ma sarebbe un verso che non c'è stato il tempo di finire. Lo stesso verso è al centro di una vignetta di Albert (II 86, 26 ottobre 1937, p. 2), in cui Plutone spiega a Dante e Virgilio che l'enigmatica formula gli deriva dall'avere studiato l'inglese per corrispondenza. Si deve invece ancora a Molino la vignetta su Farinata (II 83, 15 ottobre 1937, p. 4) in cui il poeta, alla domanda del dannato su «Chi fur li maggior tui?», il poeta risponde «Non ricordo: è passato tanto tempo che ho fatto il servizio militare...».

¹⁸ Cf. De Stefano 2013; scelte antologiche dei periodici citati sono disponibili in Manzoni 1964; Chiesa 1973; *Il meglio del Marc'Aurelio* 1988; Bergamasco 1995.

In tutte queste vignette, il disegno rimane abbastanza secondario rispetto alla comicità fondata sulla situazione e sui giochi di parole; maggiormente visiva è la vignetta di Giovannino Guareschi intitolata «Il vicino del conte Ugolino», pubblicata sul numero II 75 del 17 settembre 1937 (p. 2; ripresa in Mangini, Pallottino 1994, 72 [fig. 5]).¹⁹ In un'immagine dal tratto decisamente più moderno, un Ugolino nerboruto e dalla fronte bassa da primitivo addenta un Ruggieri dall'aria di pasciuto borghese della bassa padana; accanto vi è un uomo dalla testa a pera, coronata da un ciuffetto di capelli a guisa di picciolo, il quale commenta: «Speriamo che poi non gli venga voglia di passare alle frutta» (il plurale 'le frutta' potrebbe addirittura identificarlo come frate Alberigo). Il conte Ugolino è naturalmente un altro personaggio ricorrente: già in un'immagine, meno riuscita, di Mario Bazzi (I 21, 29 settembre 1936, p. 4), l'arcivescovo Ruggieri aveva chiesto al Conte di smetterla di chiedere ai passanti se vogliono «favorire». L'illustrazione si pone all'interno del ciclo «All'inferno», nel quale l'ispirazione dantesca rimane talora piuttosto vaga. È il caso del disegno di Bazzi pubblicato sul numero I 19 del 15 settembre 1936 (p. 3), dove un ebreo si presenta alla porta infernale (ornata dell'iscrizione «Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate»: ma è il solo elemento dantesco dell'immagine)²⁰ per vendere coni gelato: la vignetta antisemita si può confrontare con altre pubblicate sul periodico che satireggiano una presunta propensione ebraica a speculare sulle disgrazie o sull'ingenuità altrui, vendendo corsi di nuoto ai naufraghi o miraggi nel deserto (serie «Il senso degli affari»).

Al *Bertoldo* si affiancò ben presto, come già anticipato, la strenna dell'*Arcibertoldo* (Conti 2014, 162-7); il primo volume, intitolato *Almanacco storico e degli uomini illustri*, uscì alla fine del 1936. Il volume rivisita in forma parodica l'intera storia umana, a partire dagli uomini delle caverne; la tappa medievale non poteva che coinvolgere Dante, cui sono dedicate tre pagine. Alla p. 31 figurano tre vignette, una delle quali è quella, già ricordata, di Molino su Dante che chiede a Francesca «il prossimo giro». Allo stesso disegnatore si deve anche una seconda vignetta, maggiormente originale; vi si vede Caronte, il quale indica mestamente un battello a vapore a un'anima che sta traghettando, lamentandosi come dovevano fare non pochi barcaioli nel 1936: «Eh, signorino mio... Da quando hanno messo quel trabiccolo lì, non si fa più un soldo...». La terza vignetta, la più felice dal punto di vista visivo, è di Guareschi e si intitola «La foresta animata»; essa rappresenta la selva dei suicidi, realizzata in toni cupi e con grafismi esasperati; sul nero della pagina si stagliano due figure

¹⁹ Su Guareschi umorista e disegnatore, cf. Conti, Casamatti 2008 e Conti 2014.

²⁰ In un'analoga vignetta di Bazzi pubblicata sul numero I 12 del 21 agosto 1936, p. 4, alla porta dell'Inferno si chiede ai dannati lasciare la speranza «in guardaroba».

bianche, di cui è disegnato solo il contorno: Paolo e Francesca, colti nell'atto di incidere cuori su uno degli alberi. Si tratta, ovviamente, di Pier delle Vigne, che protesta: «Ohé! La dovete smettere di incidermi sempre cuori sul sedere». La pagina seguente contiene *La nuova Vita nova*, parodia dantesca in cui «Il P. narra del suo primo incontro con Greta Garbo e dei ragionamenti che Ella gli ispirò»; il titolo è incorniciato da una elegante illustrazione di Guareschi, in cui Dante e la Garbo sono racchiusi in due edicole goticheggianti, come in un'Annunciazione medievale; ne fuoriescono alberi che si intrecciano in un fregio decorativo, abitato da colombe e ornato di cartigli con i più celebri versi danteschi sull'amore; i due personaggi hanno, ovviamente, tratti caricaturali. La pagina 33 è infine occupata interamente da un'illustrazione a colori di Molino: vi si vede l'incontro di Dante con Beatrice, rifatto sul celebre dipinto di Holiday; la comicità risiede, oltre che nei tratti caricaturali attribuiti al poeta - che, fra l'altro, regge un anacronistico sigaro -, nella battuta pronunciata dalla Gentilissima, qui trasformata in un sinuoso figurino da rivista di moda: «Mi giuri sempre che mi vuoi bene, ma tanto lo so già che stai facendo la Commedia». Il quadro fu ripreso anche in una vignetta di Jonni pubblicata sulla copertina del *Travaso* numero 1673 (15 maggio 1932; cf. Antonelli 2021, nr. 10.13) e intitolata «L'incontro di Dante e Beatrice (edizione 1900)»; la didascalia attribuisce a una delle due accompagnatrici il suggerimento: «Non gli dar retta, Beatrice! È un poeta! Non avrà mai l'automobile».

Da simili prove, l'immagine del poeta risultava inevitabilmente dissacrata: non a caso, il 21 gennaio del 1937 il ministro della Stampa e Propaganda, Dino Alfieri, convocò i direttori dei principali periodici satirici, fra cui Mosca e Metz per il *Bertoldo*, dando loro esplicita direttiva di «non disturbare, per raggiungere effetti comici, alte figure della storia, da Dante a Colombo, a Cellini, a Cavour» (Tranfaglia et al. 1980, 183); il ministro aveva certo in mente il recente *Arcibertoldo* sugli uomini illustri. Come abbiamo visto, nei mesi successivi le vignette dantesche non vennero meno, anche se la comicità si concentrò sui dannati piuttosto che sul poeta. Ancora nel 1943, tuttavia, una vignetta di Attalo per *Marc'Aurelio* (XIII 38, 12 maggio 1943, p. 2; ripresa in Bergamasco 1995), intitolata «Il senno di sempre», ironizzò sul poeta spiantato: vi troviamo infatti, accanto a un Dante al tavolino che succhia la penna cercando l'ispirazione, il padre, che gli consiglia, se proprio vuole scrivere versi, di non tralasciare comunque «di tentare un buon concorso per un posto di segretario alla Provincia».



Figura 5 Giovannino Guareschi, «Il vicino del Conte Ugolino». *Bertoldo*, II 75, 17 settembre 1937, 7

4 Uno sguardo al secondo dopoguerra

Dopo la guerra, alcune testate proseguirono la loro attività (ad esempio il *Travaso delle Idee* e il *Marc'Aurelio*),²¹ mentre ne nacquero di nuove, come il *Candido* (1945-61), animato da Giovanni Mosca e Giovannino Guareschi. Quest'ultimo vi pubblicò alcune vignette dantesche, che proseguono la linea, già tracciata all'epoca del *Settebello* e del *Bertoldo*, della satira antistalinista. Nel *Settebello* del 6 agosto 1941, in particolare, l'umorista parmense aveva pubblicato un «Paradiso bolscevico» (Conti 2014, 212-13) disegnato in forma di Inferno dantesco: dalla porta, decorata con un'iscrizione antitetica rispetto al «Per me si va...» («Qui si sta benone! Si mangia sei volte al giorno! Tutti grassi!», ecc.), attraverso soprusi sempre più gravi, distribuiti in ordinati

²¹ Per alcune vignette dantesche pubblicate sul *Travaso* e sul suo supplemento illustrato, il *Travassissimo*, negli anni 1950-51, cf. Antonelli 2021, nrr. 4.2-4.

gironi discendenti, fino al «compagno felice perché, grazie al bolscevismo, può migliorare sensibilmente la sua condizione» al momento di rendere l'anima. Il fondo è occupato da uno Stalin-Lucifero intento a divorare i cittadini sovietici. Alla morte del dittatore, Guareschi pubblicò sul *Candido* numero 11 del 15 marzo 1953 tre vignette sotto il titolo comune «Stalin all'inferno» (Conti 2014, 418-19); solo una delle tre è esplicitamente dantesca, presentando lo scomparso tra i «tiranni» del settimo cerchio (un cartiglio a lato riporta i versi di *Inf. XII 100-5*, per garantire evidentemente la riconoscibilità del contesto). Dante domanda quindi: «Come ti trovi, compagno Stalin?»; e quello: «Bene, così nel sangue fino agli occhi, mi par d'essere ancora in Russia!».

Anche Scalarini, dopo i difficili anni del confino, riprese a collaborare con *l'Avanti!*, *il Sempre avanti!* e *il Codino Rosso*; su quest'ultima testata troviamo, il 4 maggio 1946, la vignetta «Borsa nera», che riprende il modulo di Inferno (la privazione dello zucchero) - Purgatorio (lo zucchero disponibile appunto tramite la borsa nera) - Paradiso (la pasticceria): anche in assenza di centenari, Scalarini dovette ricordare le condizioni del primo dopoguerra, riproponendo quindi il medesimo espediente di un quarto di secolo prima. Sul numero del 16 febbraio 1946 troviamo, infine, la vignetta «I giochi di prestigio nella Venezia Giulia», ove si vede un busto di Dante la cui lingua, una volta inserito «un Kopek russo», diventa improvvisamente slovena: in riferimento, naturalmente, alla slavizzazione forzata di quei territori dopo l'annessione alla Jugoslavia (che seguì, beninteso, all'altrettanto forzata italianizzazione del periodo fascista). Dante è mobilitato dal disegnatore in chiave anti-jugoslava anche su *Sempre avanti!* del 9 aprile 1946, ove lo si vede nell'atto di spezzare la penna piuttosto di firmare il trattato di pace con la Jugoslavia. Nel clima di ricostruzione nazionale, Dante divenne quindi nuovamente un baluardo di italianità (come testimonia, nel biennio 1949-50, anche il finale dell'*Inferno di Topolino* di Guido Martina e Angelo Bioletto, ove Dante si rivolge direttamente alla patria con accenti inusuali in un fumetto disneyano).

Vorrei, infine, ricordare due vignette dantesche pubblicate sul *Traverso* del dopoguerra (e riprese in Guasti 1973, 166 e 210): una di G. Belli (Gastone Bellincampi) del 1948 ci regala l'ennesima rilettura del conte Ugolino, qui intento a servirsi un *vermouth* con un ghigno compiaciuto; alla domanda di Dante («Ma come, signor Conte Ugolino, con la fame che si ritrova prende pure l'aperitivo?»), il dannato risponde di avere «trovato un posto nell'amministrazione del 'Piano Marshall'» e di non volere quindi rischiare di «essere accusato d'impreparazione»: di fronte alla grande abbuffata che si profila, meglio prendere un corroborante per l'appetito. Una gustosa vignetta disegnata da Luigi De Simoni nel 1954 testimonia invece dello scalpore suscitato dalla mostra di Salvador Dalí a Palazzo Rospigliosi, che comprendeva alcune delle illustrazioni dantesche commissionate dallo Stato in vista

dell'edizione del settecentenario (la commissione, come è noto, sarebbe poi stata ritirata per le interminabili polemiche, legate soprattutto alla scelta di un artista straniero). L'immagine mostra infatti un Dante inferocito presentarsi alla mostra armato di fucile mitragliatore: alla domanda dell'attonito custode «Cercate Salvador Dalí?», il poeta risponde: «No: il ministro della Pubblica Istruzione!»

5 Conclusioni

La rassegna compiuta ci ha consentito di seguire l'evoluzione della vignettistica dantesca, osservando due filoni principali: quello della satira, che vede spesso accanto al ritratto stereotipato del poeta le caricature di celebri personaggi contemporanei, e quello dell'umorismo situazionale o di costume, che trae linfa dall'accostamento di situazioni quotidiane a celebri episodi del poema o della vita dell'autore. In entrambi, perché le battute funzionino, è necessario che il referente sia immediatamente comprensibile per il pubblico: ecco perché del poema si predilige la vivida rappresentazione dell'*Inferno*, con particolare riguardo ai personaggi più famosi (Paolo e Francesca, il conte Ugolino); molta fortuna ha anche il Dante innamorato di Beatrice (cui già era stata dedicata, in pieno Ottocento, una caricatura nella serie «Les amants célèbres» di Jules Platier), protagonista di scenette galanti che lo vedono, per lo più, deluso. Più rara è la creazione di parodie continuante dell'intero *Inferno*, come nell'esempio ottocentesco di Mata (le cui illustrazioni non seguono, tuttavia, un piano organico) e in quelli primonovecenteschi di Galizzi, Sirti, Gamerra; questi tentativi richiedono sempre per il loro funzionamento la presenza di un paratesto in terzine, che può essere genuinamente dantesco - nel caso in cui si giochi sul doppio senso estraiabile da certi versi - oppure un *pastiche* originale. Merita, infine, di essere notato all'interno della vignettistica dantesca il sottogenere dedicato ai dantisti e alle celebrazioni dantesche, particolarmente vivo naturalmente intorno alla data fatidica del 1921. In conclusione, le vignette umoristiche di argomento dantesco del primo Novecento trattano l'*Inferno* e il suo autore senza timori reverenziali, come una parte essenziale del patrimonio memoriale collettivo; l'impressione è però che sia perlopiù un Dante orecchiato pigramente sui banchi di scuola, mentre per riletture più personali e complesse del poema si dovrà attendere la seconda metà del secolo.²²

²² Sul fumetto dantesco del secondo Novecento, oltre ai saggi raccolti in questo volume, ricordo Guiducci, Cantarelli 2004; Cotugno 2009; Villa 2015; Catelli, Rizzarelli 2016; Frezza, Pintor Iranzo 2018; Lazzarin 2020.

Bibliografia

Testi

- Chiesa, A. (1973). *Come ridevano gli italiani. Un viaggio nella memoria attraverso cinquant'anni di umorismo italiano in compagnia delle più belle vignette dal Don Basilio all'Asino, dal Travaso al Becco Giallo, dal Bertoldo al Marc'Aurelio*. Roma: Newton Compton.
- Del Buono, O.; Tornabuoni, L. (1972). «Il becco giallo. Dinamico di opinione pubblica. 1924-1931». Num. monogr. *Annali [Istituto Giangiacomo Feltrinelli]*.
- Guasta, G. (a cura di) (1973). *La Roma del Travaso*. Roma: Editalia.
- Galizzi, G.B. (1912). *Illustrazione umoristica dell'Inferno di Dante*. A cura del Circolo artistico. Bergamo: Officine dell'Istituto italiano d'arti grafiche.
- Garrera, G. (s.d.). *Umana tragedia*. 5 voll. Firenze: Nerbini.
- Il Becco Giallo. La satira di sinistra. Antologia delle vignette pubblicate dal Becco Giallo* (nell'edizione francese) (2002). S.l.: M&B.
- Il meglio del Marc'Aurelio* (1988). Roma: R. Napoleone.
- Manzoni, C. (1964). *Gli anni verdi del Bertoldo. Un po' diario, un po' antologia di sette anni di umorismo*. Milano: Rizzoli.
- Podrecca, G.; Galantara, G. (1971). *L'Asino è il popolo: utile, paziente e bastonato (1892-1925)*. Presentazione di G. Candeloro, scelta e note di E. Vallini. Milano: Feltrinelli.
- Sirti (s.d.). *La mondana commedia. 40 quadri semi... danteschi*. Firenze: Nerbini.

Saggi

- Antonelli, M. (2013). *Satira politica e Risorgimento. I giornali italiani 1848-1849*. Torino: Carocci.
- Antonelli, G. (a cura di) (2021). *Dante. Un'epopea pop*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bacchelli, A. (1931). *Da Virgilio al futurismo. Conversazioni di cultura*. Milano: Dante Alighieri.
- Bibolotti, C. et al. (a cura di) (2005). *La satira al tempo di Mazzini. Caricature italiane tra il 1805 e il 1872 = Catalogo della mostra* (Pisa, Domus mazziniana; Forte dei Marmi, Museo della satira e della caricatura). Lucca: Pacini Fazzi.
- Conti, G.; Casamatti, G. (2008). *Giovannino Guareschi al "Bertoldo". Ridere delle dittature, 1936-1943 = Catalogo della mostra* (Brescia, 29 novembre 2008-28 febbraio 2009). Parma: MUP.
- Conti, G. (2014). *Giovannino Guareschi. Un umorista nel lager*. Milano: Rizzoli.
- Conti, F. (2021). *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*. Roma: Carocci.
- Croce, B. (1951). *Conversazioni critiche. Serie quinta*. 2a ed. Bari: Laterza.
- Croce, B. (1960). *Pagine sparse*, vol. 2. Bari: Laterza.
- Cuozzo, M. (2018). s.v. «Scalarini, Giuseppe». *Dizionario biografico degli Italiani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-scalarini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-scalarini_(Dizionario-Biografico)/).
- De Stefano, D. (2013). «Ridere negli anni Trenta: la satira di costume del Marc'Aurelio e del Bertoldo». Giannelli, R.; Middioni, D. (a cura di), *Matite appuntite. Un giornale al mese: giornali satirici per disegnare l'Italia*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 95-133. I giornali di Minerva.

- Guerrieri, V. (2013). s.v. «Nerbini, Mario». *Dizionario biografico degli italiani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-nerbini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-nerbini_(Dizionario-Biografico)/).
- L'insana passione. Il fondo Paolo Moretti per la satira politica* (2016). Bergamo: Lubrina & Bramani.
- Mangini, C.; Pallottino, P. (1994). *Bertoldo e i suoi illustratori*. Nuoro: Ilisso. Appunti d'arte 9.
- Morachioli, S. (2013). *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*. Pisa: Edizioni della Normale. Studi 25.
- Morachioli, S. (2020). *Ugolino e gli artisti. Da Botticelli a Rodin*. Premessa di Stefano Carrai. Pisa: Edizioni ETS. Nella torre di Ugolino.
- Moretti, P. (2015). «Dante ispiratore e vittima della satira». *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti in Bergamo*, 78, 67-75.
- Nitti, G.P. (1963). s.v. «Bacchelli, Alfredo». *Dizionario biografico degli italiani*, 5, [https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-bacchelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alfredo-bacchelli_(Dizionario-Biografico)/).
- Pagano, R. (2020). «In punta di matita: disegni, vignette e testi di Galantara, Scalarini e Podrecca». *Forum italicum*, 54(1), 189-225.
- Querci, E. (a cura di) (2011). *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*. Torino: Allemandi. Biblioteca dell'Unità d'Italia.
- Tedesco, V. (1991). *La stampa satirica in Italia 1860-1914*. Milano: FrancoAngeli. Centro studi sul giornalismo Torino 22.
- Tognon, G. (1990). *Benedetto Croce alla Minerva. La politica scolastica italiana tra Caporetto e la marcia su Roma*. Brescia: La Scuola. Paedagogica. Testi e studi storici.
- Tranfaglia, N. et al. (1980). *Storia della stampa italiana*. Vol. 4, *La stampa italiana nell'età fascista*. Roma-Bari: Laterza. Storia e società.
- Trionfi, A. (1947). *Accidenti ai capezzatori. Vita segreta di Tito Livio Cianchettini*. Roma: O.E.T.-Edizioni del secolo.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Una costante di gravitazione dantesca: da Gustave Doré a Gabriele Dell'Otto

Valentina Rovere

University of Helsinki, Finland

Abstract In the mid-nineteenth century Gustave Doré fixed the imagery of Dante's *Comedy* through his 136 engravings. Their expressive power is disruptive and long lasting. In order to investigate whether this modelling charge is still operating within very recent works, this essay takes into consideration two different illustrated editions of Dante's *Comedy*: the one illustrated by Lorenzo Mattotti, Milton Glaser and Moebius for the Galleria Nuages, and the one still ongoing which is illustrated by Gabriele Dell'Otto.

Keywords Dante. Commedia. Gustave Doré. Illustrations. Lorenzo Mattotti. Milton Glaser. Moebius. Gabriele Dell'Otto.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Lorenzo Mattotti, Milton Glaser e Moebius al cospetto di Gustave Doré. – 3 Oltre Doré: il Dante illustrato di Gabriele Dell'Otto.

Or ti riman, lettore, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t'ho innanzi: omai per te ci ciba
(Par. X 22-5)

1 Introduzione

Sulla vocazione immaginifica della *Commedia* e il suo peculiare *visibile parlare*, sulla natura intrinsecamente visuale del suo testo e sulle modalità di attuazione di tale prodigo letterario si sono spesi - e continuano a scorre - nell'ambito degli studi danteschi copiosi e proverbiali fiumi di inchiostro.

La suggestione figurativa che informa il poema sacro è evidente già ai suoi primissimi lettori, copisti e commentatori, e la volontà di «tradurre in immagini visive la *Commedia* è una pratica di lunga, lunghissima durata. Come quella del commento verbale, inizia con la prima diffusione del poema [...] e, attraversati i secoli, continua inesauribile ancora oggi». ¹ Percorrendo la storia del poema dantesco *sub specie imaginum* si può osservare così la storia dell'idea stessa di Dante, nel suo dipanarsi attraverso i secoli sempre diversificata e rivista, innovata, revisionata, riproposta secondo le più diverse declinazioni. ²

Delle molteplici imprese illustrate più vicine a noi, una in particolare (seppure non l'unica) sembra essersi imposta e aver segnato in maniera indelebile il corso della ricezione di Dante per immagini fino ai giorni nostri: si tratta della *Commedia* illustrata che vide impegnato l'incisore francese Gustave Doré (Strasburgo, 6 gennaio 1832-Parigi, 23 gennaio 1883) alla metà dell'Ottocento. Predisposto al disegno fin da bambino e con alle spalle la sola lunga frequentazione delle sale del Louvre, nel 1853 Doré venne incaricato di illustrare le opere di Lord Byron, per essere consacrato definitivamente alla fama già l'anno successivo grazie all'illustrazione della *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la sainte Russie*. Dopo

¹ Battaglia Ricci 2018, xv. La storia del legame tra Dante e gli apparati di immagini ha origine, per quanto ci è dato sapere, contestualmente alla prima circolazione del testo della *Commedia*: se infatti fin da subito si sentì l'esigenza di dotare gli oltre 14 mila versi dell'opera di un commento esegetico testuale che facesse da guida ai lettori, al 1337-38 si data il celebre Trivulziano 1080, codice copiato da Francesco di ser Nardo da Barberino e magistralmente miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane. Siamo a Firenze, a più di un decennio dalla morte dell'esule immerito e la città cerca di riconciliarsi con il suo figlio più illustre tramite una eccezionale operazione editoriale in cui l'apporto delle immagini è cruciale; è quanto emerge chiaramente dalla mostra organizzata al Bargello e dal relativo encicopedico catalogo, che fissa le coordinate di questo peculiare momento della ricezione della *Commedia*: Azzetta et. al. 2021.

² Le linee isometriche delle diverse interpretazioni e modalità figurative applicate nei secoli alla *Commedia* sono efficacemente ricostruite in un vivido quadro generale da Lucia Battaglia Ricci (2018), che si pone quindi come la più aggiornata mappatura di riferimento. Di come l'attenzione dei lettori si sia spostata nel tempo su diverse questioni esegetiche (dal valore del viaggio dantesco - *visio in somnio, fictio* o attraversamento reale dei tre regni ultramondani), al rapporto tra 'storia prima' e 'storie seconde' (cui sembra principalmente interessato il Quattrocento); le conseguenze del passaggio dell'opera sotto i torchi con il cristallizzarsi della doppia modalità di commento tanto visuale quanto testuale; i 160 anni del secolo lungo senza Dante che fanno seguito all'ultima edizione illustrata della *Commedia* uscita per Sessa nel 1596, e il ruolo centrale dell'Accademia della Crusca nel ritorno a Dante dalla specola dei fatti di lingua; la ripresa della pratica di illustrazione di Dante nel Settecento attraverso opere ancora slegate dal testo (tele, tavole, cicli pittorici), e finalmente il romanticismo e la nuova stagione di edizioni della *Commedia* dotate di apparati di immagini, fino alle espressioni più avanzate che hanno attraversato il Novecento (tra gli altri, Amos Nattini, Alberto Martini, gli acquerelli di Salvador Dalí, le acqueforti di Domenico Ferrari, fino alla rilettura di Mimmo Paladino); tutto questo, molto altro e la relativa bibliografia ragionata si ritrovano in Battaglia Ricci 2018, e a quel volume si rimanda per ogni ulteriore approfondimento.

essersi cimentato con l'illustrazione del *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais e nel 1855 con i 425 disegni per i *Contes drôlatiques* di Balzac, è ormai pronto per la sfida rappresentata da Dante. Nel 1861, il ventinovenne Doré fa così imprimere a proprie spese il primo tomo della *Divina Commedia* contenente l'*Inferno* e le relative 75 incisioni originali, cui si aggiunge il ritratto del poeta posto in apertura. L'effetto - almeno al momento della primissima ricezione - è dirompente.³ Se già l'anno successivo l'opera è infatti in ristampa, devono passare solo sette anni perché l'editore Hachette possa finalmente pubblicare il secondo tomo contenente il *Purgatorio* e il *Paradiso* con le rispettive 42 e 18 incisioni, per un totale di 136 immagini complessive.

Lo sguardo dell'artista francese è aderente al dato letterale: «con fedeltà mimetica al testo, Doré rende ogni particolare del *sensus historicus*, assottigliando la *visio corporalis* (a detimento della *visio spiritualis*), riducendo così la complessa polisemantica della *Divina Commedia* al paradigma della percezione visiva tramite il senso (esteriore) della vista».⁴ Ma non è nella scelta di questo codice visuale facilmente leggibile (o almeno non solo in questa scelta) che risiede la forza dell'operazione di Doré. Sotto l'influsso della fotografia e dei nuovi dispositivi tecnici in via di perfezionamento, l'autore si distacca infatti dall'iconografia dantesca tradizionale (principalmente di stampo neoclassico),⁵ prendendo parte e insieme contribuendo al sostanziale cambio di rotta in atto nella psicologia della percezione

³ Così è salutata questa edizione sulle pagine della *Revue des deux mondes* da Emile Montegut: «Le don que possède M. Doré est cette faculté caractéristique des nouvelles générations que j'ai nommée plus d'une fois l'imagination passive [...] Et cette imagination, que j'appelle passive, n'a cependant rien de ce qui distingue la passivité et la soumission; elle ne se moule pas sur l'esprit des modèles avec l'inertie mollesse d'un corps élastique; elle pénètre en eux avec l'agilité d'une flamme. Elle est souple avec indépendance, fidèle avec verve, obéissante avec finesse, et c'est pourquoi elle réussit si bien à saisir la vie des œuvres. Elle entre dans leur esprit, les fouille et les enlève pour ainsi dire avec elle, semblable à quelque brillant insecte qui s'engage avec empertement dans le calice d'une fleur, s'imprègne avec une douce furie de ses arômes, et en ressort tout chargé de l'âme de la plante, en secouant d'un mouvement brusque et vif ses ailes lourdes de pollen odorant» (Montegut 1861, 440).

⁴ La Salvia 2016, 282.

⁵ Il termine di paragone più immediato non è da ricercarsi negli acquerelli di William Blake (1824-27), strettamente connessi con la sua personale esperienza espressiva e visionaria (sarà questo il medesimo approccio di Dalí a quasi un secolo esatto di distanza), quanto invece l'operazione illustrativa messa in atto nel 1792-93 dallo scultore e disegnatore inglese John Flaxman. Traendo a piene mani dalla tradizione artistica precedente, con un'escursione che da Michelangelo arriva fino a Füssli, Flaxman realizza centonove disegni a contorno nero, uno per ogni canto della *Commedia* con nove casi di doppia illustrazione nelle prime due cantiche. Si tratta in assoluto della prima edizione dell'opera dantesca in cui trovino posto in successione paratattica sia singoli momenti del viaggio ultramondano del poeta, sia le storie personali raccontate dai personaggi incontrati via via.

artistica. Oltre all'attenzione per l'elemento paesaggistico, oltre alla qualità dell'incisione, che con la sua ricchezza di sfumature chiaroscure in bianco e nero è in grado di evocare una vasta gamma cromatica, oltre all'estetica dello choc volta a colpire e quindi coinvolgere il lettore, è nel peculiare concatenamento sequenziale delle immagini che risiede la ragione dell'immediato successo dell'opera di Doré.⁶

Al netto dell'atteggiamento ambiguo dei primi fruitori e critici dell'opera, che passarono da un primo entusiasmo, attraverso scetticismo e riserve per arrivare infine a un vero e proprio giudizio sfavorevole, se si guarda alla storia dei due secoli successivi dell'illustrazione dantesca, emerge chiaramente come la forza impressa dalle sue 136 illustrazioni abbia portato la visione di Doré a creare con il testo della *Commedia* «una sorta di unione ipostatica».⁷ A contribuire alla vasta diffusione del suo lavoro furono sia la possibilità di fruirne sullo schermo delle sale di proiezione attraverso il dispositivo della lanterna magica (che permetteva di apprezzarne la concezione intrinsecamente cinematografica), sia soprattutto le nuove tecniche editoriali (litografia, silografia e fotoincisione), che portarono a un enorme aumento della tiratura prima non immaginabile e quindi a una diffusione capillare sul mercato internazionale.

Nella rapida successione che portò le illustrazioni di Doré a Berlino (1870), Londra, New York e, di nuovo, a Parigi (1872-75), una sorta di primato spetta proprio alla patria di Dante: già nel 1865 l'editore Borri di Torino pubblica infatti *l'Inferno* con le illustrazioni dell'incisore francese⁸ e solo tre anni dopo, ossia nello stesso anno in cui appare per la prima volta oltralpe, la neonata casa editrice milanese Sonzogno dà alle stampe l'edizione complessiva dell'opera.⁹ Per l'Italia questi non sono anni qualsiasi: sono gli anni in cui va concretizzandosi il sogno risorgimentale, gli anni dell'Unità, prima politica e quindi sociale, culturale, linguistica; sono gli anni in cui si cerca un'identità che sia anche simbolica e ideale, e la si trova proprio in quel Dante Alighieri di cui si sceglie di celebrare il centenario della nascita nel 1865. L'immaginario di Doré si va a incuneare in questo complesso processo culturale, imponendosi certo per la sua intrin-

⁶ La Salvia 2016, 282. Rispetto all'accostabilità delle modalità narrative attive in questi incisioni e la nuova cultura visuale di massa si consideri quanto La Salvia bene descrive per il canto quinto dell'*Inferno*: «La messa in scena dell'intera sequenza è cinematografica *avant la lettre*: l'inquadratura d'apertura (*establishing shot*), l'illuminazione della scena e degli attori, la 'zoommata' su Paolo e Francesca, il *flashback* (*cutaway scene*) che consente di mettere in scena il ritorno al passato, analogo all'inserzione del discorso diretto nella *Divina Commedia*, sono tecniche cinematografiche nel senso vero e proprio del termine» (La Salvia 2016, 285).

⁷ Battaglia Ricci 2018, 245.

⁸ *L'Inferno illustrato dal Doré* 1865.

⁹ Alighieri 1868.

seca forza innovativa ma inserendosi contestualmente nella corrente dirompente e impetuosa dell'entusiastico ritorno a Dante.¹⁰

Muovendo da queste considerazioni, l'intento di questo saggio è quello di ripartire dal sistema illustrativo di Gustave Doré per arrivare ad analizzare alcune delle operazioni di traduzione visiva della *Commedia* tra le più recenti o addirittura ancora in corso. Se è infatti vero che il patrimonio visivo delle sue 136 incisioni sia stato e continui a essere termine di riferimento negli adattamenti a fumetti dell'opera di Dante, non si può prescindere dal valutare se e quanto sia ancora attiva la carica modellizzante di quelle incisioni all'interno di operazioni nate proprio per illustrare la *Commedia*, quanto ancora Doré sia matrice genetica tutt'oggi performante qualora ci si voglia cimentare nella traduzione in immagini del poema sacro.¹¹

2 **Lorenzo Mattotti, Milton Glaser e Moebius al cospetto di Gustave Doré**

Naturale punto di partenza per sondare quale sia l'idea di Dante che questo terzo millennio sembra avere e quale il concreto debito con le incisioni ottocentesche di Doré è l'edizione collettiva della *Divina Commedia* pubblicata nel 1999 dalla Galleria Nuages di Milano.¹² L'onore dell'impresa ricade su tre nomi di spicco del panorama internazionale: Lorenzo Mattotti per le 21 illustrazioni dell'*Inferno* (di queste, cinque si sviluppano su due pagine affrontate), Milton Glaser per

¹⁰ Tra gli innumerevoli studi dedicati al rapporto tra Dante e l'identità nazionale basta ricordare Conti 2021 e la bibliografia pregressa ivi segnalata.

¹¹ Una simile riflessione ha, così come è posta, dei limiti evidenti: oltre ai confini intrinseci derivati dal punto di vista scelto per l'analisi (solo opere molto recenti, solo opere italiane) e insieme allo scoglio della sovrapproduzione dantesca esplosa in numeri esponenziali per il centenario 2021, il quadro che si otterrà da queste riflessioni non potrà affatto dirsi completo (né di conseguenza pienamente affidabile) se non messo in relazione almeno con la storia dell'arte, quella del cinema e quella del fumetto. Un importante momento di confronto che mi ha permesso di portare queste riflessioni sul Dante illustrato di fronte a studiosi e studiosi di formazione, provenienza e competenze le più diversificate possibili si è aperto a luglio 2021 nell'ambito della *Summer School* 'Ricerca a fumetti' organizzata dall'AICI a Gent (Belgio) con il coordinamento del collettivo SnIF - Studying 'n' Investigating Fumetti. A loro va il mio ringraziamento per le numerose suggestioni, i consigli, gli spunti di riflessione e il confronto critico e costruttivo che spero possa continuare a crescere proficuo.

¹² Inaugurata a Milano il 10 aprile 1981 da Cristina Taverna con una mostra dedicata all'illustratore, pittore e scultore belga Jean Michel Folon, la galleria dà presto avvio a un'intensa attività editoriale affidando ad autori del calibro di Hugo Pratt, Emanuele Luzzati o ancora Sergio Toppi, Andrea Rauch, Milo Manara, Guido Crepax e Karrel Thole l'interpretazione in immagini di grandi classici della letteratura. È in questo quadro che si inserisce l'impresa dantesca: Alighieri 1999.

il *Purgatorio* (27 illustrazioni) e Moebius (Jean Giraud) per le 18 immagini che figurano il *Paradiso*.¹³ Le illustrazioni non sono distribuite regolarmente né in modo omogeneo in nessuna delle tre cantiche e non tutti i canti danteschi sono considerati: ognuno dei tre artisti si concentra piuttosto su singoli episodi o su momenti di particolare interesse, lasciandosi guidare dalla propria sensibilità e dalle specifiche del proprio stile. Pur nelle differenze evidenti tra i tre autori, questa edizione illustrata mostra omogeneità nel suo carattere prettamente grafico, in cui l'esegesi personale dialoga sottilmente con la tradizione precedente; e in particolare proprio con Doré.

Mattotti, da sempre attento al dialogo virtuoso tra i diversi codici espressivi,¹⁴ porta sulla tavola un Inferno dai colori accesi, vivissimi, spesso opzionati in tonalità complementari, che stagliano su sfondi bui, oscuri ed evocativi il dramma delle pene dei dannati. Le figure tipicamente allungate dell'artista bresciano perdono i loro tratti fisionomici distintivi e riportano il lettore della *Commedia* all'universalità della dannazione, concentrano nella loro essenzialità figurativa tutta la potenza del messaggio dantesco, dando vita a una dimensione onirico-spettrale che nella sospensione di una realtà surreale trascina da un lato Dante - laddove il pellegrino venga rappresentato sulla scena - ma dall'altro soprattutto il lettore del poema sacro. In questa rilettura, Doré resta in filigrana, viene decostruito e riportato alla sua essenziale gestualità.¹⁵

Basti a titolo esemplificativo l'operazione di sintesi mirabile messa in atto per rappresentare i seminatori di discordie. Lo stesso Dante di fronte allo spettacolo orrorifico dei corpi straziati, delle membra mozzate, delle mutilazioni eterne si chiedeva come poter rappresentare verbalmente lo scempio dell'ottavo cerchio di Malebolge («Chi poria mai pur con parole sciolte | dicer del sangue e de le piaghe a pieno | ch'i' ora vidi, per narrar più volte?», *Inf. XXVIII* 1-3). Già i commentatori e i miniatori medievali (si veda, uno tra i tanti possibili, il f. 51r dello Yates Thompson 36) rimassero impressionati dal gesto di Maometto, che squarciato «dal mento infin dove si trulla» (v. 24) è intento a mostrare le sue interiora a Dante, e soprattutto da Bertran de Born, che regge la sua testa mozzata «a guisa di lanterna»

¹³ Le tavole originali vennero esposte l'anno successivo in una mostra unitaria presso la Sala Lorenzo della Biblioteca Nazionale di Firenze. Alighieri 2000.

¹⁴ Rispetto al linguaggio pregnante dell'artista si consideri Bacci 2018 e insieme il catalogo della mostra realizzata per il ventennale del Napoli Comicon dedicata a Mattotti in quanto primo degli autori ospitati all'annuale Salone Internazionale del Fumetto: *Lorenzo Mattotti. Tutte le forme del colore* 2018.

¹⁵ Per analizzare il processo creativo alla base delle illustrazioni di Mattotti e il debito contratto con l'immaginario visivo di Doré, oltre alle parole dell'artista presenti nella Prefazione al volume (se ne serve già Battaglia Ricci 2018, 246), si veda ora anche Mattotti 2021.

(v. 122) e che «di sé facea a sé stesso lucerna» (v.124). Gustave Doré dedica a questo canto ben tre incisioni, cui se ne aggiunge una quarta per quel Geri del Bello che apre il canto ventinovesimo. Mattotti porta sulla scena due corpi, collocati su uno sfondo dai toni giallo e verde acidi contrastati dalle pozze di sangue rosso vermiccio e nerastro. A occupare la scena è una figura posta a terra con le ginocchia piegate, le gambe flesse sulle cosce, priva degli arti superiori, decapitata e con uno squarcio che dal collo si apre verso il basso; sono ben visibili il costato e le interiora che ne fuoriescono.¹⁶ Nell'angolo superiore destro si trova invece una figura ugualmente decapitata che regge nelle mani una testa mozzata; questa figura cala dall'alto della pagina (se ne vede solo la parte superiore: un corpo raffigurato a metà per una pena che squarcia e fa a pezzi le anime), con i gomiti poggiati nel lago di sangue sottostante. La testa è inquadrata di profilo, dal nero in cui è totalmente immerso il suo volto emerge solo un occhio bianco rivolto verso l'alto, il naso è mancante, la bocca è aperta, ma la lingua pare mozzata, ed è significativamente impossibile dire se l'urlo rivolto al Cielo, nero e silenzioso, sia un grido di dolore o d'ira (si tratta pur sempre di un seminatore di scandalo e di scisma). Due di questi elementi sono ripresi da una coppia di incisioni di Doré e uniti in un unico inquietante quadro d'insieme: la diagonale del corpo in primo piano, che richiama quella di Maometto (l'anima di Mattotti, a differenza di quella dell'incisione, non può però aprirsi trucemente il petto in quanto monca degli arti superiori, ma la disposizione è la medesima), e la posizione della figura che regge la testa, ossia la sua collocazione nella fascia superiore della pagina; esattamente come dall'alto il trovatore francese si sporge nella illustrazione di Doré. La deissi del testo dantesco lascia infatti intendere che la posizione di Dante e Virgilio e quella di Bertran de Born sia in realtà del tutto invertita rispetto a quella immaginata dall'incisore e poi ripresa da Mattotti: nell'illustrazione del 1999, il riuso della matrice-Doré è dunque difficilmente escludibile (in termini filologici si potrebbe forse parlare di errore congiuntivo).¹⁷

¹⁶ Le influenze visive che possono aver influenzato la raffigurazione di questo dettaglio cruento sono molteplici, e possono andare dalla celebre tavola di Annibale Carracci che apre sull'interno di una macelleria, alle successive riprese del bue squartato da parte di Rembrandt, passando per Lorenzo Delleani e arrivando fino alla *Figure with Meat* dell'irlandese Francis Bacon. In aggiunta si tengano presenti le scomposizioni corporee tipiche del Surrealismo (come quelle di André Masson) e la corrispettiva illustrazione del ventottesimo dell'*Inferno* da parte di Salvador Dalí, che parimenti dismembra il corpo del dannato costruendo un'architettura disumana fatta di organi e viscere. Si noti anche in questo caso la direzionalità verso l'alto della testa.

¹⁷ La chiusura del canto ventisettesimo mostra i due viaggiatori intenti a muoversi sull'arco che sovrasta il fosso infernale («Noi passamm'oltre, e io e 'l duca mio, | su per lo scoglio infino in su l'altr'arco | che cuopre 'l fosso in che si paga il fio | a quei che scommettendo acquistan carco», *Inf. XXVII* 133-6), Maometto interroga Dante chieden-

Ma in questa tavola dell'artista italiano c'è molto di più. In prima battuta viene introdotta sulla scena una inquietante ambiguità: di chi è la testa retta dalla figura in alto? E l'altra testa mancante dove si trova? La scelta registica di collocarla in sospensione tra i due corpi mutilati è poi particolarmente strategica: introduce infatti un movimento circolare continuo che costringe chi guarda a spostare lo sguardo da una figura all'altra, ricadendo inevitabilmente sulle mutilazioni dei due corpi raffigurati, e reiterando così quel processo di mutilazione continua che nell'*Inferno* dantesco è messo in atto da un diavolo: ogni volta che i dannati appena dilacerati hanno compiuto il giro della bolgia, si ripresentano infatti davanti al demonio con le ferite rimarginate e questi, con una spada, nuovamente li squarcia (*Inf. XXVIII* 37-42). Ma guardando al corpo dilaniato che riempie la tavola, si nota un ulteriore elemento di profonda sintesi visiva: in un unico dannato sono concentrate tutte le pene che Dante spartisce tra le varie anime dei seminatori di discordia; lo squarcio di Mometto e il capo tronco di Bertran, certo; ma anche Pier da Medicina «che forata avea la gola | e tronco 'l naso infin sotto le ciglia» (vv. 64-5), Caio Curione che esortò Cesare al passaggio del Rubicone e che viene punito in Malebolge con il contrappasso della lingua mozzata, e per finire anche Mosca dei Lamberti «ch'avea l'una e l'altra man mozza» (v. 103).

Sempre a partire da una profonda vocazione grafica e muovendosi verso una simile sintesi espressiva prendono forma anche le ventisette illustrazioni di Milton Glaser.¹⁸ Affrontando la seconda cantica, il grafico americano sceglie però una prospettiva e un approccio in parte diversi da quelli di Mattotti, aspirando a fissare in immagine il senso dello scorrere del tempo e della mobilità specifici del viaggio purgatoriale. La tecnica scelta è quella del monotypo: si tratta di una modalità di lavorazione ibrida, che unisce pittura e stampa calcografica, e che porta a un prodotto finale non riproducibile. Su una superficie di plexiglass già inchiostrata, Glaser appoggia delle forme di carta ritagliata che ha già provveduto a colorare ad olio; su questa matrice po-

dogli «ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse» (*Inf. XXVIII* 43) e all'apertura del ventunesimo canto, il rimprovero di Virgilio è rivolto a un Dante il cui sguardo «pur si soffole | laggiù tra l'ombre triste smozzicate» (*Inf. XXIX* 5-6). Ma è soprattutto l'avvicinarsi del trovatore provenzale ai piedi del ponte e ancor di più il suo sollevare il braccio che regge la testa perché le parole siano più vicine e quindi meglio udibili da Dante, che conferma la disposizione degli attori in scena: «Quando diritto al piè del ponte fue, | levò 'l braccio alto con tutta la testa | per appressarne le parole sue» (*Inf. XXVIII* 127-9). Se l'anima del peccatore si trovasse sopra il ponte e non sotto, e lui alzasse il braccio con la testa mozzata, la bocca e quindi le parole si allontanerebbero invece che avvicinarsi a Dante e Virgilio.

¹⁸ Per un inquadramento sull'autore si considerino almeno Glaser 2000 e 2008; particolarmente utile anche in tal senso è il sito web personale dell'artista: <https://www.miltonglaser.com/>.

siziona quindi un foglio di carta e servendosi di un torchio vi imprime l'immagine. La resa è fortemente materica, ma, quel che più conta, unica e imprevedibile.¹⁹ Le composizioni sono apparentemente molto semplici, gli elementi sulla scena sono ridotti al minimo, la chiarezza visiva sembra essere dominante. Suscitando quindi come prima reazione una pacifica sensazione di immediatezza, queste immagini necessitano però, per essere comprese, di una profonda riflessione e di attenta concentrazione. Esattamente come accade fruendo delle opere di Piero della Francesca - autore tra i più amati di Glaser - o come succede frequentando la produzione di Giorgio Morandi, di cui l'americano fu allievo all'Accademia di Bologna nel 1951.

Che l'onore dell'interpretazione sia affidato *in toto* al lettore, è confermato anche dalle reduplicazioni interne alla serie di illustrazioni: oltre alla montagna del Purgatorio posta tradizionalmente in apertura, Glaser seleziona 19 terzine della cantica e procede a illustrarle; in sette casi però non si limita a offrire al lettore una sola immagine ma la raddoppia, a volte variando la paletta cromatica, a volte ribaltandone specularmente la prospettiva, differenziandole infine per minimi dettagli. Lo sforzo esegetico così si duplica e lo spettatore è incoraggiato contestualmente a immaginare la propria versione della scena.

Proprio la semplicità apparente di queste composizioni e l'inframmezzarsi di tali ripetizioni visive sembrano però aver tenuto nascosto il debito che anche questa serie di illustrazioni ha, nuovamente, nei confronti del lavoro di Doré: escludendo il primo monotipo introduttivo, e contando una sola volta le immagini ripetute, ci ritroviamo a considerare 19 illustrazioni. In due casi Glaser si occupa di canti che Doré non ha invece da par suo considerato. Delle 17 restanti ben 8 monotipi vanno ad illustrare esattamente la stessa terzina scelta a suo tempo dall'incisore francese. Se resta da verificare la possibilità che anche nelle illustrazioni rimanenti si verifichino consonanze formali tematiche e derivative dall'opera di Doré, questo primo dato mi pare molto significativo: in almeno metà dei casi in cui si cimenta con Dante, il grafico americano segue pedissequamente Doré. E se si vanno a confrontare nel dettaglio le rispettive interpretazioni, la sovrapposizione è ancora più lampante. Certo, non sempre è pos-

¹⁹ È l'autore stesso in un'intervista a Brad Holland a sottolineare le peculiarità di questa scelta: «I have a gallery dealer in Italy, who gave me *Purgatory* to do. I thought it was a great opportunity to move towards a more complex work. I decided to do prints. I took a monotype course in Woodstock. In monotype, you can't control the work. It depends on how much moisture there is in the air, how damp the paper is, the viscosity of the ink. So when you do a print, you don't know what the results are going to be. For me, that was good. When you develop a lot of skill, you end up rendering an idea. That's different from letting the picture push you. So I was forced to accommodate the process of making the prints, and it pushed me elsewhere. I had to be more resourceful and react to what I was producing». <https://www.miltonglaser.com/milton/c:interviews/#2>.

sibile tracciare un parallelo diretto e sicuro tra i due, riconoscere una direzionalità ineludibile, e questo perché Glaser semplifica fino all'essenziale il ricco apparato che ha davanti, amplificando certo ulteriormente l'aderenza al dato letterale, ma creando così possibili casi di derivazione poligenetica.²⁰ Ma se si prende un canto come il quinto (Bonconte da Montefeltro) o l'ottavo (cacciata del serpente da parte degli angeli), l'azione della fonte-Doré è abbastanza sicura.²¹

Per concludere l'analisi dell'edizione *Nuages* della *Commedia*, resta da considerare l'illustrazione del *Paradiso* da parte di Moebius. Non è certo questo lo spazio per rendere conto della figura poliedrica dell'incredibile artista francese cui sono state affidate le illustrazioni della terza cantica; ma limitandosi a vagliare il grado di vicinanza delle sue 18 chine acquarellate con le incisioni di Gustave Doré, la sovrappponibilità è assoluta. La ricerca formale di Moebius non muove infatti dal testo di Dante, bensì precisamente dall'interpretazione visiva fissata dall'incisore francese. Lo dichiara lo stesso Giraud nella prefazione al volume: «Gustave Doré era la mia sola via d'accesso all'ombra portata dalla luce paradisiaca sfiorata dalla penna angelica dell'artista... ho appoggiato di nascosto la mia carta da ricalco».²² Moebius non si discosta in nulla dal suo modello, ma realizza 18 illustrazioni di quelle medesime terzine che erano state selezionate da Doré negli anni Sessanta dell'Ottocento (per questioni di regolarità e simmetria cassa una sola incisione, dato che Doré aveva illustrato due diversi passaggi del canto diciottesimo). Dopo averle passate attraverso il filtro dei suoi colori luminosi, morbidi e perfettamente affini all'immaterialità incorporea della cantica, Moebius rivitalizza quelle immagini con il suo tratto incisivo, offrendo loro una nuova veste più coerente e vicina alla sua personale sensibilità artistica, ma ugualmente inscindibile dalla fonte, che resta evidente, lampante e dichiarata. Il *Paradiso*, pare suggerire l'autore, può essere detto solo come l'ha raccontato Doré.²³

²⁰ Si consideri a mero titolo esemplificativo la raffigurazione del muro di fuoco del canto ventinovesimo o anche quella dei vegli della processione edenica: gli elementi iconografici delle tavole di Milton Glaser potrebbero derivare tanto da un riuso di Doré quanto da un'attenta lettura del testo di Dante.

²¹ Nel primo caso tutti gli elementi iconografici ricorrono (il corpo del capitano ghiebellino, il fiume che gli scorre accanto e che sussume la vicenda delle sue spoglie mortali e, nella fascia superiore dell'immagine, lo scontro tra il demonio e l'angelo intenti a combattere per la sua anima) nonché la medesima tonalità atmosferica. Nel secondo, non solo gli elementi visivi simbolici (il serpente in primo piano, lo sfondo, gli angeli che cacciano le tentazioni), ma anche la struttura stessa della tavola organizzata su due livelli di narrazione è quella già messa in atto da Doré.

²² Moebius (cit. in Battaglia Ricci 2018, 245).

²³ Una dinamica analoga si riscontra in una rilettura di una precisa immagine della terza cantica da parte di Lorenzo Ceccotti - LRNZ. Con un procedimento simile a quello di Moebius nei confronti di Doré, Ceccotti riparte dal lavoro di Jean Giraud e per raf-

3 Oltre Doré: il Dante illustrato di Gabriele Dell'Otto

Varcata da poco più di quattro lustri la soglia del nuovo millennio, sono già stati due gli appuntamenti con le celebrazioni dantesche: il 2015, 650esimo anniversario della nascita di Dante, ma soprattutto quello ancora in atto per il ricorrere dei settecento anni dalla morte del poeta. È ad oggi impossibile dire (e tantomeno enumerare esaurientemente) quante artiste e quanti artisti abbiano guardato a Dante e in particolare alla *Commedia* in occasione di questo 2021. Le imprese volte a illustrare l'opera e la figura dell'Alighieri, in alcuni casi compiute, in altri ancora in atto, si sono infatti moltiplicate esponenzialmente. Nel panorama italiano della selva di queste operazioni ne emerge però una che si distingue dalle altre per intenti, vocazione e, soprattutto, per l'impianto architettonico strutturale delle illustrazioni che la corredano. Vale a dire l'edizione della *Commedia* illustrata da Gabriele Dell'Otto.²⁴

I volumi si aprono immersi nel lettore nella realtà del regno ultramondano che si apprestano ad attraversare con Dante: la contro-guardia anteriore e il *recto* del primo foglio di guardia sono infatti occupati dalla descrizione schematica della struttura di *Inferno* e *Purgatorio* (e, si può immaginare, del *Paradiso*), mentre nella posizione simmetrica di chiusura è rappresentata l'intera struttura cosmologica propria della visione dantesca. Mi piace utilizzare una terminologia afferente l'ambito della produzione manoscritta – nella nota al testo del primo tomo (Alighieri 2018, 87) si parla invece di 'pagine di risguardo' – perché le tavole qui riprodotte presentano caratteristiche di peculiare innovazione. Se infatti si è ormai consolida-

figurare la *Candida Rosa* (ad oggi la si può vedere sul suo profilo Instagram in due immagini che rendono conto anche del relativo *work in progress*: <https://www.instagram.com/p/CNRdtoahJao/>; https://www.instagram.com/p/CNLs3M0B4_d/) riconfigurazione, sintetizza e avvicina alla propria orbita stilistica l'illustrazione realizzata da Moebius per il XXXI del *Paradiso*. Senza tuttavia obliarla, ma lasciando anzi emergere in superficie il debito con l'antecedente. Tramite la rilettura di Moebius, Doré è ancora più che mai vivo. A conferma della particolare suggestione esercitata su LRNZ dalla metafora usata da Dante per raffigurare la milizia santa si consideri a margine la ricostruzione che lui stesso offre in merito al processo di realizzazione della copertina dell'antologia di racconti a fumetti *SYNTH/org*, dedicata alla vita sintetica, all'intelligenza artificiale e ai robot (<https://www.lrnz.it/blog/2019/6/22/synthorg-book-cover-illustration>).

24 I volumi relativi alle prime due cantiche hanno già visto la luce per Mondadori: Alighieri 2018, *Inferno*; Alighieri 2020, *Purgatorio*. Il volume conclusivo dedicato al *Paradiso* è invece previsto in uscita per la fine dell'estate 2021, ma molteplici anticipazioni sono state rilasciate dagli autori su diversi canali social e in varie interviste e conferenze. Le considerazioni di cui si darà conto tengono dunque conto anche di questo insieme di immagini e di dichiarazioni, avendo d'altro canto come buona garanzia delle considerazioni più generali sull'opera la coerenza granitica di questo progetto editoriale.

ta la pratica di associare al testo dantesco simili schemi geografici che orientino il lettore nella navigazione dell'opera, in questo caso si registrano due inversioni di rotta significative. Come rileva ancora la nota al testo, queste

due tavole originali [...] introducono alcune novità nel modo di immaginare queste 'architetture' rispetto alle tradizionali rappresentazioni, figlie delle tavole pubblicate da Michelangelo Caetani nel 1855. In particolare si è voluto proporre una cavità infernale 'realistica', che rispetti la direzionalità della forza di gravità, ben nota a Dante. (Alighieri 2018, 87)

E quindi una sfera al centro della Terra nella quale è confiscato Lucifer; il tutto a partire da una lettura più accurata dell'ultimo canto dell'*Inferno*. L'obiettivo è naturalmente quello di attenersi con maggiore aderenza al dettato dantesco.

Il secondo elemento di novità, che è invece autoevidente e colpisce subito l'occhio del lettore ad apertura di libro, è la presenza in queste tavole di annotazioni solo manoscritte; le indicazioni toponomiche dei luoghi attraversati da Dante e quelle relative ai peccati espiati si ritrovano tutte scritte a mano: 'selva oscura', 'Antinferno', 'Acheronte', 'ripa discoscesa', 'antipurgatorio - negligenti al pentimento', 'VIII cerchio: violenti; omicidi e predoni; suicidi e scialacquatori; bestemmiatori, sodomiti e usurari', 'I cornice - superbi', 'VI cornice - golosi' e così via. Evocando quegli schemi compositivi che normalmente si realizzano sui banchi di scuola proprio per meglio orientarsi nella geografia ultraterrena, queste parole scritte a mano creano un senso di immediatezza, familiarità e coinvolgimento, invitando fin da subito il lettore sulla scena, e contestualmente suggerendo la fisionomia ideale dei luoghi che esse descrivono. Non si tratta di immagini asettiche, schematiche, funzionali alla lettura di chi abbia già dimestichezza con il testo della *Commedia* (quantomeno a grandi linee), una sorta insomma di *memorandum* per non perdere la bussola in un mondo che si conosce di già; ma si qualificano invece come la forma più adatta a rendere accessibile il complesso mondo poetico di Dante a chi non l'abbia mai frequentato.

Il che mette in atto perfettamente - peraltro addirittura sulla soglia dell'opera - l'intento che ne è sotteso. Come viene esplicitato nelle parole di dedica, identiche e poste in calce a entrambi i volumi, il libro è destinato «alla gente, al nostro povero, grande popolo, e in esso ai più semplici e ai più piccoli. A tutti quelli rimasti così vivi da attendere ancora, fiduciosi che qualcosa di nuovo e di grande possa accadere. Ai pochi che la *Divina Commedia* non l'hanno mai letta e ai molti che avevano giurato di non leggerla mai più» (Alighieri 2018, 695; 2020, 783); l'obiettivo, ribadisce l'introduzione al primo tomo, è quello di «restituire Dante al popolo, a chi non ha studiato,

perché ognuno possa essere educato ‘a fuggire i vizi e ad acquistare le virtù’, cioè essere aiutato a vivere felice» (Alighieri 2018, 33).

In questa stessa direzione si orientano anche le premesse generali alle cantiche²⁵ e soprattutto le introduzioni ai singoli canti messe a punto da Franco Nembrini: è lui infatti il Virgilio sulla scorta del quale si compie la lettura di questa edizione della *Commedia*, lui che per ognuno dei canti anticipa gli elementi salienti mostrandone le ricadute interpretative. In quelle pagine che aprono ai versi di Dante l’attenzione dello studioso si sposta spesso su letture personali, aneddoti e considerazioni che afferiscono al proprio vissuto, si articola attorno a riflessioni morali didattiche e pedagogiche,²⁶ in un tono sempre discorsivo che ben si presta all’intento divulgativo dell’operazione editoriale. Così facendo Nembrini mostra fattivamente al lettore – coinvolgendolo in prima battuta, interrogandolo, sollecitandolo – quali e quante possibili vie di appropriazione del testo dantesco possano darsi, quali domande e risposte la *Commedia* continua a porre, mentre gli offre la propria lettura e ne indica di altre potenziali.²⁷

La volontà di rendere accessibile il poema non scade però in una eccessiva semplificazione, o peggio, banalizzazione del suo portato; anzi. Oltre al comitato scientifico che collabora alla realizzazione dell’opera e che viene indicato in calce ai due tomi,²⁸ è la fisiono-

²⁵ Al di là delle premesse di Alessandro D’Avenia *Non leggete Dante, lasciatevi leggere da lui* (Alighieri 2018, 5-21); *La composizione del sangue umano* (Alighieri 2020, 5-29), *Inferno* e *Purgatorio* sono introdotti da alcune riflessioni generali di Nembrini. Nel primo dei due volumi lo studioso si distende per una sessantina di pagine: alle ragioni dell’impresa esplicitate nella prima sezione («Questa non è una lettura della *Divina Commedia* per specialisti, di tipo accademico, eruditio. Io mi ritengo un esperto di Dante solo nel senso letterale della parola ‘esperto’: uno che ha fatto esperienza», Alighieri 2018, 27), fa seguire una breve biografia dantesca, una premessa generale sul Medioevo e un affondo sulla *Vita nova*, considerata l’antecedente necessario al poema. L’introduzione al *Purgatorio* occupa invece una ventina di pagine, lo inquadra come cantica della misericordia, lo descrive nella sua natura e struttura e ne offre quindici alcune chiavi di lettura.

²⁶ Rispetto alla vocazione pedagogica ed educativa di Nembrini basti rimandare alla sua stessa autobiografia: <http://www.franconembrini.it/chi-sono/>.

²⁷ La scelta di affidare a queste pagine introduttive l’onere del commento disteso al canto, per poi lasciarne sgualcito il testo di Dante dotato in questa edizione esclusivamente di una parafrasi prosastica e di un sobrio apparato di note, risponde all’idea di quella lettura ingenua e continua della *Commedia* professata tra gli altri anche da Borges e Eliot. Il rischio di una simile operazione contestualmente alla scelta di introduzioni personali e autobiografiche anche nelle riflessioni presentate, è quello di sovrapporre il punto di vista del commentatore al messaggio dantesco, soprattutto se si considerano come destinatari privilegiati lettori del tutto digiuni di Dante.

²⁸ Se al ricercatore Giacomo Vagni spetta il compito della stesura della parafrasi prosastica alla *Commedia* (testo canonico di Petrocchi) e la messa a punto delle sparute note, nove sono gli insegnanti e i professori che vengono nominati. A questi si aggiunge per il *Purgatorio* un unico studente universitario, Filippo Ungar, cui contestualmente viene affidata la redazione del saggio conclusivo del volume (*Il cammino della liturgia*, Alighieri 2020, 757-81).

mia stessa dei volumi a suggerire la statura della materia trattata. Se il formato rispecchia infatti quello prevedibile in caso di edizioni di pregio (21 × 27 cm e copertina rigida), è la mole dei volumi a essere decisamente imponente: il primo conta 697 pagine, 785 il secondo e il volume del *Paradiso* dovrebbe attestarsi intorno alle 800 (teste il sito della casa editrice Mondadori per cui sarà anch'esso pubblicato). Combinando questi dati ci si avvicina idealmente a quel modello tipicamente medievale di 'libro da banco' pensato per essere consultato, studiato, meditato e commentato.²⁹ Anche la *mise en page* della *Commedia*, collocata su un'unica colonna centrale, invita implicitamente il lettore a riempire gli spazi bianchi dei margini con le proprie riflessioni, con esegezi di altro tipo, commenti e considerazioni personali.

Questa edizione dantesca iscrive insomma il proprio circolo ermeneutico nell'ambito della collaborazione: dialogo in prima battuta tra Dante e il suo commentatore Nembrini, quindi tra esegezi e lettore, e infine tra quest'ultimo, messo in grado di affrontare la sfida delle terzine incatenate, e l'Alighieri.

Ma l'incontro con Dante, il momento conoscitivo primo, non avviene per tramite delle sue terzine né attraverso le riflessioni di Nembrini. Il lettore di questa edizione incontra Dante nelle incredibili tavole di Gabriele Dell'Otto. Le sue illustrazioni, una per ognuno dei cento canti, sono - letteralmente - la prima immagine che si riceve della *Commedia*. La loro posizione è preminente, lo sguardo del lettore è indirizzato *in toto* verso di loro, senza nemmeno il rischio della distrazione di un eventuale numero di pagina, che volutamente viene omesso. Lasciato bianco il foglio di sinistra e collocata la terzina di riferimento sul verso della tavola, protagonista assoluta diviene l'immagine.³⁰

²⁹ «Molti di questi libri, insieme di studio e di lavoro, via via prendevano un aspetto particolare e fra loro omogeneo, rifacendosi al modello, adatto alla lettura lenta, allo studio meditativo e ripetitivo e all'annotazione marginale, che era proprio delle abitudini didattiche del tempo: il modello del grande libro da banco, massiccio, alto oltre i 35 o i 40 centimetri, col testo disposto su due colonne, i margini esterni ed inferiori ampi e disponibili per commenti ed annotazioni» (Petrucci 2007, 11).

³⁰ L'esito di questa ardita operazione editoriale - un'edizione di pregio, non adatta alla lettura rapida, priva di commento puntuale al testo, eppure tanto orientata e funzionale alla didattica - la faranno, come sempre, i lettori. Un indicatore della riuscita dell'impresa sarà, ad esempio, il mantenimento di un simile formato poco rispondente alle logiche di mercato anche nel caso del passaggio a edizioni economiche dei volumi ma, soprattutto, lo farà il perdurare sulla lunga distanza del legame stretto tra le immagini e il testo. Sebbene la tentazione di voler fruire il commento figurato di Dell'Otto in lettura continuata sia forte - e ciò si deve, come scrive D'Avenia (Alighieri 2018, 18), al fatto che «al servizio della visione dantesca, l'arte di Dell'Otto si esalta e raggiunge livelli di drammaticità comunicativa inediti» - qualora tutti i testi, quelli visuali dell'illustratore, quelli introduttivi del commentatore e i 14 mila endecasillabi parafrasati della *Commedia*, resistano unitariamente, allora tutti gli intenti e gli obiettivi sottesi all'opera saranno pienamente ottenuti.

L'attenzione illustrativa di Dell'Otto è dedicata interamente a raccontare il viaggio di Dante: nessuno spazio per le cosiddette 'storie seconde', ossia le vicende narrate dalle anime incontrate nei tre regni, ma solo la 'storia prima' dell'attraversamento di Inferno, Purgatorio e Paradiso da parte del pellegrino Dante e delle sue guide. Ne deriva un senso di unitarietà rocciosa, salda, più facilmente fruibile da chi non abbia dimestichezza con l'opera.

Significativa è anche la scelta del piano interpretativo cui attenersi: la *Commedia* è tradotta in immagini nella sua dimensione letterale, mancano elementi simbolici o più latamente allusivi, e a dominare è il piano della realtà immaginata dal poeta. E se, in effetti, la comprensione letterale del testo è il passaggio obbligato per accedere a più profondi livelli di lettura, questa aderenza al testo è amplificata da un'interpretazione filologicamente affidabile delle terzine illustrate: le raffigurazioni di Dell'Otto sono al servizio di Dante, non viceversa. Se in linea generale si può ad esempio rilevare un preciso rispetto delle proporzioni dei personaggi raffigurati (la grandiosità di Gerione, il gigante Anteo e lo stesso Satana), e un uso della luce che risponde perfettamente ai toni della cantica illustrata, basta il confronto su un episodio già evocato in precedenza, ossia l'incontro con Bertran de Born; qui le posizioni degli attanti sulla scena sono ripristinate come indicate dall'autore, Virgilio e Dante si trovano sul ponte, il seminatore di discordie è ai loro piedi, intento ad alzare il braccio con la sua testa mozzata. E anche laddove si registri un'escursione rispetto al testo, la scelta è facilmente intellegibile. Ad esempio (ma è uno dei rari casi che si riscontrano), quando, attraversando lo Stige nell'VIII canto dell'*Inferno*, l'iracondo Filippo Argenti si solleva per afferrare Dante, è l'avveduto Virgilio a respingerlo con parole violente nella palude: «Allor distese al legno ambo le mani; | per che 'l maestro accorto lo sospinse, | dicendo: 'Via costà con li altri cani!'» (*Inf.* VIII 40-2). Dell'Otto preferisce invece trasferire la reazione violenta a Dante (amplificata dal rosso della tradizionale veste): è lui ad avere un piede sul collo del dannato, pronto a ricacciarlo nello Stige, mentre Virgilio si limita a osservare la scena. Rinunciando alla precisa adesione letterale a questa terzina, l'illustrazione anticipa però la violenza che Dante poco oltre dichiara vorrebbe agire lui stesso nei confronti del fiorentino: «E io: 'Maestro, molto sarei vago | di vederlo attuffare in questa broda | prima che noi uscissimo del lago'» (*Inf.* VIII 52-4).

In questo generale quadro, l'elemento che più imprime alle tavole la loro forza comunicativa è il realismo espressivo di Dell'Otto. Lo stile applicato alla lettura di Dante bilancia sapientemente realismo e intensità, suscita trasporto emotivo senza cadere nell'insidia

di un'eccessiva spettacolarizzazione.³¹ La sua sintesi narrativa, frutto anche dei trascorsi di lunga data come autore di copertine di albi di fumetti per le principali major internazionali (basti ricordare almeno il suo lavoro per Marvel e DC Comics)³² è esemplare, e l'immedesimazione di chi guarda nei fatti illustrati pienamente raggiunta.

Ma in questa traduzione visiva così pregnante, quale posto spetta allora alle incisioni di Gustave Doré? Mi pare si possa sostenere che il rapporto di Dell'Otto con l'illustre predecessore si configuri come una raffinata e consapevole ripresa, che muove sì dalle incisioni ottocentesche ma che finisce inevitabilmente per superarle, sublimandole.

L'imprescindibilità di Doré è dichiarata fin dalla primissima immagine con cui si apre il volume infernale: a introdurre le lunghe premesse di Nembrini troviamo infatti il nostro Dante smarrito nella selva. L'impostazione della tavola, le tonalità cromatiche tanto scure e il rosso vivo della veste, la luce tutta puntata sul pellegrino che rivolge il suo sguardo smarrito e impaurito al lettore, sono tutti elementi di chiara matrice-Doré. Ma nello stesso momento in cui Dell'Otto evoca il modello, contestualmente lo supera. Innanzitutto, l'inquadratura è molto più stretta e concentrata su Dante piuttosto che sulla selva (viene meno fin da subito quell'attenzione paesaggistica tipica delle incisioni),³³ e la condizione di stravolgimento del poeta viene proiettata, secondo modalità fortemente romantiche, sull'ambiente circostante. Con questa scelta illustrativa viene poi allo stesso tempo scardinato il modello di lontana tradizione di aprire la *Commedia*

31 Le pene infernali sono riprodotte sì in tutta la tragicità del loro realismo, ma non sono estremizzate o patetiche, non vengono portate all'estremo ma, disumanizzanti già nelle parole di Dante, sono efficacemente tradotte in immagine. La profondità avvertita delle interpretazioni di Dell'Otto e l'aderenza filologica al testo dantesco (che spesso si esplicita nella scelta di raffigurare momenti poco frequentati dalla tradizione illustrativa) si devono certo al fruttuoso connubio tra l'illustratore e Nembrini. Sebbene questa dinamica evochi per chi abbia familiarità con i manoscritti medievali un meccanismo attivo fin dai primi codici danteschi miniati, in questo caso chi finalizza l'illustrazione non riceve asettiche o schematiche indicazioni su cosa rappresentare, ma viene messo in condizioni di farsi lui stesso *auctor intellectualis* del programma illustrativo.

32 A partire dalla collaborazione iniziata nel 1998 con Marvel Italia, Dell'Otto lavora negli anni successivi con la divisione europea della casa editrice statunitense Marvel Comics, con l'altra major americana DC Comics e con vari altri editori (IPP, Egmont Eapa, MG Publishing). A consacrarlo alla fama internazionale la miniserie a fumetti *Secret War* scritta da Brian Michael Bendis e pubblicata da Marvel Comics nel 2004-2005, insieme alla realizzazione di tutte le copertine della saga a fumetti *Annihilation* pubblicata negli Stati Uniti sempre da Marvel Comics da marzo 2006 a maggio 2007.

33 Si contano in effetti su poche dita i casi in cui l'attenzione di Dell'Otto si sposti sul paesaggio; sono tutte circostanze strategiche: oltre ad esempio ai momenti di inizio del cammino dantesco (il II dell'*Inferno* o il IV del *Purgatorio*), si consideri il momento in cui Virgilio getta nel baratro la corda per richiamare Gerione, o, nel XVI della seconda cantica, la sosta notturna sulla cornice dell'accidia, in cui Virgilio spiega a Dante la struttura del Purgatorio nel buio sereno della notte stellata.

con il ritratto del poeta; o meglio, l'opera si apre sì con un'effigie di Dante, ma del Dante già smarrito nella selva.

Al netto delle inquadrature con una camera stretta molto di più sui personaggi in scena e con un'attenzione marcatamente rivolta alle reazioni emotive di Dante (la sofferenza suscitata dalla vista dell'orribile punizione di indovini e maghi nel XX dell'*Inferno* o anche la mano e lo sguardo protesi verso la ferita di Manfredi nel III del *Purgatorio* in un inedito 'Noli me tangere'), deve essere necessariamente valutata l'incidenza della funzione-Doré. Questa si esplicita in entrambe le cantiche secondo diversi gradienti, tra il polo di una estrema vicinanza al modello (mai riprodotto meccanicamente nemmeno nei casi di massima aderenza), e quello di un allontanamento totale.

Da un lato abbiamo le scene perfettamente sovrapponibili; e se nella raffigurazione del viaggio all'*Inferno* si deve considerare non solo l'apparato illustrativo messo a punto dall'incisore francese, ma anche tutta la traiula delle rielaborazioni successive che lo hanno riprodotto a dismisura (si veda la figura di Caronte, che Doré per primo eredita dal Michelangelo della Cappella Sistina, e che tutti gli illustratori successivi ricevono e ripropongono), anche in *Purgatorio* si ritrovano precise simmetrie tra i due artisti (come nel caso del canto XXIV, con la medesima impostazione della tavola, della posizione di Stazio, Virgilio e Dante, e addirittura le stesse proporzioni e posizioni relative).

In una posizione mediana abbiamo rielaborazioni moderate, spesso frutto di un'ingegnosa operazione di sintesi di Dell'Otto. Doré dedica ad esempio ben tre incisioni al canto infernale dei suicidi: l'ingresso nella foresta mortifera con la vista orribile delle Arpie; l'incontro con Pier delle Vigne e la scena finale con gli scialacquatori inseguiti dalle cagne nere. Dell'Otto sceglie di condensare le prime due incisioni in un'unica immagine, spostando sullo sfondo le Arpie e puntando la sua attenzione sull'incontro di Dante con il suicida. Il momento esatto che viene raffigurato è però diverso: in Doré, Dante sta ancora allungando la sua mano, su invito di Virgilio, verso il pruno; in Dell'Otto, il dramma si è già consumato. La sua (e quindi la nostra) attenzione sono infatti tutte su Dante che, illuminato in primo piano da una luce diretta, ha già spezzato il ramoscello e, sbigottito, lo vede sanguinare.

La rielaborazione del modello può essere però ancora maggiore di quella appena descritta e tale da accendere il dubbio rispetto a una filiazione diretta. Emblematico l'incontro con Bocca degli Abati, che entrambi gli artisti mettono a fuoco a partire dalla stessa terzina: «Allor lo presi per la cuticagna, | e dissi: 'El converrà che tu ti nomi, | o che capel qui sù non ti rimagna'» (*Inf. XXXII* 97-9). Intanto l'incisione di Doré ha un andamento orizzontale (mentre tutte le tavole di Dell'Otto sono costruite a impaginazione verticale), ma l'inquadratura poi è decisamente diversa, dato che il primo opta per un

campo lungo, che mette sì al centro della scena il gesto violento di Dante, ma con intorno gli altri traditori confitti nel ghiaccio di Cocito, mentre Dell'Otto, pur raffigurando altri dannati, si concentra interamente sulla mano di Dante che afferra i capelli del ghibellino e sulla reazione di dolore di quest'ultimo («Io avea già i capelli in mano avvolti, | e tratto gien'avea più d'una ciocca, | latrando lui con li occhi in giù raccolti» *Inf. XXXII* 103-5). Così facendo l'illustratore è costretto però a lasciare fuori dalla tavola la figura di Dante, che si vede inginocchiata sulla fascia superiore dell'immagine fino all'altezza del busto. L'assenza di Dante è tuttavia solo apparente. Se la sua mano destra è infatti impegnata a scorticare il dannato, la mano sinistra ha un indice puntato verso il basso; seguendo la direttiva di questo indicatore semiotico, ecco che ritroviamo il poeta: sfruttando la natura del ghiaccio, nel lago di Cocito recuperiamo infatti l'immagine specchiata di Dante, con un volto violentemente contratto nel gesto di punizione del peccatore.

Al polo estremo della relazione Doré-Dell'Otto si pongono da ultimo tutti quei casi in cui il secondo opti, pur in presenza del modello potenziale del primo, per l'illustrazione di un episodio altro da quello scelto dall'incisore. Oltre a quello del XXVII del *Purgatorio* in cui Doré sceglie di rappresentare l'apparizione in sogno di Lia, laddove Dell'Otto si fissa invece sul più pregnante momento dell'invito di Virgilio a che Dante attraversi il muro di fuoco,³⁴ vorrei chiudere queste analisi con la lettura dell'ultima illustrazione del *Purgatorio*, in attesa di «trasumanar» al *Paradiso* e alle sue luminosità. La differenza nella rappresentazione dell'ultimo canto non potrebbe infatti essere più esplicativa del rapporto di Dell'Otto con Doré, e di Dell'Otto con Dante. Pur scegliendo di raffigurare il momento dell'immersione nell'Eunoè come il predecessore francese, non si registra nessun punto di contatto con l'incisione del 1868. Il Dante che ritroviamo a chiudere il *Purgatorio*, è un Dante inginocchiato, il capo scoperto, il volto ancora bagnato dell'acqua del fiume edenico, un sorriso anticipatore dei tanti che troveremo nella cantica successiva, lo sguar-

³⁴ Se è già di per sé molto efficace la scelta di raffigurare questo episodio, merita di essere segnalato un altro elemento di questa illustrazione. Si tratta infatti di uno dei pochi casi in cui lo sguardo dello spettatore coincide con quello di Dante: al centro della tavola troviamo infatti Virgilio che, mentre con una mano indica le fiamme che il pellegrino dovrà attraversare se vorrà incontrare Beatrice, protende l'altra verso il lettore, per invitarlo a fidarsi, insieme a Dante e anche in questo (ultimo) caso, della sua guida. Nelle illustrazioni del *Purgatorio* si registrano altri casi di questa prospettiva, ma lo stesso non accade mai per l'*Inferno*: con l'unica eccezione del canto XVIII, Dante e Virgilio (o almeno solo Dante), sono sempre sulla scena (a figura intera o parzialmente rappresentati, spettatori vicini o raffigurati in lontananza). Di fronte al male eterno, il trasferimento emotivo dello spettatore, la sua immedesimazione non è mai totale: il viaggio si compie insieme a Dante, ma attraverso gli occhi di Dante. In questo senso, la cornice bianca che racchiude le illustrazioni - presente peraltro anche nel secondo volume - amplifica il senso di distanza da tenere nei confronti dei dannati.

do rivolto verso l'alto (verso Beatrice? Verso il primo cielo?) illuminato dalla luce divina. Se l'immagine chiude il cerchio con la prima del volume, ossia quella evocativa del rito battesimali cui Dante si sottopone alla fine del primo canto, si noti il dettaglio dei fiori bianchi vicino ai quali è appoggiata la mano del poeta. Li abbiamo già visti, qualche tavola prima: sono molto simili (se non identici) a quelli che ornano la sponda del fiume su cui è inginocchiata Matelda, primo incontro nel Paradiso terrestre. Ma non sono fiori casuali: quelli rappresentati sono infatti gigli di mare, la versione marina del fiore sacro alla Vergine, invocata dalle parole di san Bernardo prima della visione finale di Dio.

È l'autunno del 1373 e Giovanni Boccaccio, su incarico del comune di Firenze, si accinge a commentare per la prima volta pubblicamente la *Commedia* del suo amato Dante. Nell'introdurre la figura dell'Alighieri si sofferma sul significato stesso del suo nome

il quale assai per sé medesimo si dimostra, per ciò che ciascuna persona, la quale con liberale animo dona di quelle cose, le quali egli ha di grazia ricevute da Dio, puote essere meritamente appellato 'Dante'. E che costui ne desse volentieri, l'effetto nol nasconde. Esso, a tutti coloro che prender ne vorranno, ha messo davanti questo suo singulare e caro tesoro, nel quale parimente onesto diletto e salutevole utilità si truova da ciascuno che con caritevole ingegno cercare ne vuole. (Boccaccio, *Esposizioni, Accessus* 37, 8-9)

A settecento anni dalla morte di Dante, dopo sette secoli di commento ininterrotto alla sua opera, tra le innumerevoli declinazioni e interpretazioni visive della *Commedia*, si conferma ancora quanto quel *nomen* sia effettiva *consequentia rerum*.

Bibliografia

Testi

- Alighieri, D. (1868). *La Divina Commedia; illustrata da Gustave Doré e dichiarata con note tratte dai migliori commenti per cura di Eugenio Camerini*. Milano: Sonzogno.
- Alighieri, D. (1999). *La Divina commedia: Inferno*. Illustrazioni di L. Mattotti. Milano: Nuages.
- Alighieri, D. (1999). *La Divina commedia: Paradiso*. Illustrazioni di Moebius. Milano: Nuages.
- Alighieri, D. (1999). *La Divina commedia: Purgatorio*. Illustrazioni di M. Glaser. Milano: Nuages.
- Alighieri, D. (2000). *La Divina Commedia*. Taverna, C. (a cura di). *Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Sala Lorenzo, (11 Luglio-26 Agosto 2000), illustrazioni di Lorenzo Mattotti, Milton Glaser, Moebius = Catalogo della mostra*. Milano: Nuages.
- Alighieri, D. (2018). *Inferno*. Commentato da F. Nembrini; illustrato da G. Dell'Otto; prefazione di A. D'Avenia. Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. (2020). *Purgatorio*. Commentato da F. Nembrini; illustrato da G. Dell'Otto; prefazione di A. D'Avenia. Milano: Mondadori.
- L'Inferno illustrato dal Doré: riprodotto in fotografia con chiamata d'ogni canto e verso* (1865). Torino: Borri.

Saggi

- Azzetta, L. et. al. (a cura di) (2021). *Onorevole e antico cittadino di Firenze: il Bargello per Dante*. Firenze: Mandragora.
- Bacci, G. (2018). *Lorenzo Mattotti: immagini tra arte, letteratura e musica*. Pisca: Felici.
- Conti, F. (2021). *Il sommo italiano*. Roma: Carocci.
- Glaser, M. (2000). *Art is Work*. Milano: Leonardo arte.
- Glaser, M. (2008). *Drawing is Thinking*. Milano: Nuages.
- Lorenzo Mattotti. Tutte le forme del colore* (2018). Napoli: Comicon Edizioni.
- Mattotti, L., (2021). *Guardando l'inferno: i disegni preparatori della prima canticca della Divina Commedia di Dante Alighieri*. Milano: Nuages.
- Montegut, E. (1861). «Une interprétation pittoresque de Dante avec les dessins de Mr. Gustave Doré». *Revue des deux mondes*, 36(2), 443-66.
- Padoan, G. (a cura di) (1965). «Esposizioni sopra la Comedia di Dante». Branca, V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- Petrucci, A. (2007). «Il libro manoscritto». Petrucci, A. (a cura di), *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*. Roma: Carocci, 11-44.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Il Dante di Guido Martina

L’Inferno di Topolino e altre storie disneyane ispirate al poema dantesco

Alessandra Forte

Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia

Abstract This paper focuses on Dantean echoes in the comic stories written by Guido Martina for Disney Italia. The study moves from Martina's masterpiece, *L’Inferno di Topolino* (1949-50), the first of the *Grandi Parodie Disney*, and will then analyse two less-known comic stories (*Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* and *Saga di Messer Paperone e Ser Paperone*), full of relevant allusions which prove Martina's deep acquaintance with Dante's works. The paper will also offer an historical contextualisation of each comic story.

Keywords Great parodies. Disney literature classics. Guido Martina. Topolino. Dante. Inferno.

Sommario 1 Il fumetto Disney italiano, Guido Martina e Dante. – 2 *L’Inferno di Topolino* (1949-50). – 3 *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (1980). – 4 *La Saga di Messer Paperone e Ser Paperone* (1983).

1 Il fumetto Disney italiano, Guido Martina e Dante

Nell’aprile del 1949, il *Topolino Giornale*, non ancora ventenne e già al centro di una storia editoriale piuttosto sfaccettata,¹ cambia formato e periodicità, azzerando la sua numerazione e trasformandosi nel *Topolino Libretto* che

¹ Il primo numero del *Topolino Giornale* esce a stampa nel 1932, pubblicato dalla casa editrice Nerbini, che appena tre anni dopo si vedrà però costretta a cedere i diritti di pubblicazione a Mondadori. Per un quadro storico dettagliato circa i primi anni di vita di *Topolino*, la contesa editoriale che coinvolse i primi due editori e la sopravvivenza del giornale in epoca fascista, cf. Gadducci, Gori, Lama 2011. L’editore milanese sarà l’unico detentore dei diritti di pubblicazione fino al 1988, quando la rivista passerà alla The Walt Disney Company Italia; dal 2013 *Topolino* è stampato da Panini Comics.

ancor oggi conosciamo, abitato esclusivamente da storie disneyane. Pubblicata inizialmente con cadenza mensile, la rivista passa presto a periodicità quindicinale (1952) e, dopo soli pochi anni, intensifica ulteriormente le uscite, divenendo settimanale (1960). Il successo del nuovo *Topolino* è straordinario e le storie provenienti da oltreoceano, firmate dai grandi fumettisti di Burbank, non bastano più a coprire i ritmi incessanti di pubblicazione; la continua richiesta di nuove avventure topo-paperesche e la spiccatamente creatività italiana, già all'opera nell'elaborazione di alcune strisce originali destinate agli ultimi numeri del *Topolino Giornale*, costituiscono le premesse vincenti per la formazione graduale di una vera e propria scuola Disney nostrana, composta da sceneggiatori e disegnatori di grande maestria, in grado di riscrivere e adattare caratteri e vicende di paperi e topi natati oltreoceano alla realtà storica e alle diverse esigenze di un pubblico di lettori tutto italiano.²

Tra le personalità più emblematiche di questa vera e propria costola italiana di casa Disney occupa un posto di primo piano la figura di Guido Martina (Carmagnola 1906-Roma 1991),³ dapprima traduttore delle storie americane e poi autore di diverse centinaia di sceneggiature originali,⁴ tra cui spiccano, per il piglio creativo e la vasta competenza letteraria, le riscritture in chiave comica delle grandi opere della letteratura italiana e mondiale.⁵ Noto anche come 'il professore', in virtù della sua formazione umanistica, consolidatasi con una breve esperienza didattica svolta tra le aule di una scuola secondaria, Guido Martina avvia con Mondadori un sodalizio che non interromperà mai, vergando per l'editore milanese copioni di storie avventurose fino alla fine dei suoi giorni. Ideatore del personaggio di Paperinik, *alter ego* eroico del più sventurato Paperino, Martina conosce anche, con estro e straordinaria creatività, i nomi italiani di Archimede Pitagorico, della Banda Bassotti e soprattutto dell'inarrestabile accumulatore di ricchezze Paperon de' Paperoni (l'Uncle Scrooge di Carl Barks, a sua volta di ascendenza dickensiana, la cui personalità, nelle strisce italiane elaborate da Martina, risulta più articolata

² Sulla nascita e l'evoluzione del fumetto Disney in Italia, si veda in particolare il lavoro di Tosti 2011 e i due volumi in cofanetto di Becattini et al. 2012. Qualche osservazione utile anche in Rossini 2017, 63-5.

³ Cf. Becattini, Tesauro 2017, con preziosa documentazione fotografica. A Guido Martina è dedicato anche il nr. 25 della collana *I Maestri Disney Oro* (Becattini, Boschi, Cannatella 2003).

⁴ Un elenco esaustivo nel recentissimo repertorio approntato da Becattini, Tesauro 2017.

⁵ Per un'analisi in dettaglio delle strategie narrative e delle finalità comiche sottese all'elaborazione delle sceneggiature delle *Grandi Parodie Disney*, cf. Argiolas et al. 2016; Catelli, Rizzarelli 2016. Si veda in particolare Argiolas 2016, 77-92.

ta e complessa di quella dei suoi già illustri archetipi).⁶ Guido Martina è però soprattutto l'autore della prima - sperimentale e per certi versi insuperata - verseggiatura comica ispirata a Dante, e colui che dominerà, con pochi altri, il panorama delle parodie dei grandi classici letterari almeno per i primi quarant'anni di pubblicazioni fumettistiche a firma della prestigiosa casa di produzione americana. Le cosiddette Grandi Parodie Disney, oggi amatissime e oggetto di numerose ristampe, vantano difatti una storia non poi così breve, che si snoda attraverso tutto il ventesimo secolo e che prende avvio proprio dal capolavoro dantesco, protagonista indiscusso, nel fatidico 1949 e con un'attenzione specifica alla prima cantica, del celebrissimo *L'Inferno di Topolino* (nrr. 7-12, 1949-50; verseggiatura di Guido Martina, disegni di Angelo Bioletto).⁷

La «matrice strettamente letteraria della creatività parodica di Martina» (Argiolas 2016, 78), rilevabile nella gran parte delle sue sceneggiature comiche ispirate ai grandi poemi e romanzi di ogni tempo, si specifica anche in una certa dimestichezza con l'opera dantesca in particolare (Picchiura 2012, 845), non solo parodiata a tutto tondo nel più noto e appena citato *Inferno di Topolino*, ma anche accuratamente sezionata e rivisitata con specifico riferimento a episodi ben individuati, più e meno celebri (si pensi alla storia di *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*; cf. § 3) o ancora chiamando proprio il Dante storico, in veste di personaggio, a interagire direttamente con i protagonisti dell'universo disneyano (come si vede, ad esempio, in *Messer Paperone e il ghibellin fuggiasco*; cf. § 4). Non mancano peraltro, com'è lecito aspettarsi da uno sceneggiatore colto e appassionato di letteratura, allusioni e citazioni dantesche disseminate qui e là anche all'interno di avventure poco o nient'affatto dantesche: bastino a mo' di esempio - e tanti altri ne salterebbero fuori sottoponendo le sceneggiature di Guido Martina a questa specifica lente - l'ambientazione pisana di una tappa del viaggio nel tempo di Topolino e Pippo in *Topolino e l'inventore degli alberi* (nrr. 1209-10, 1979), condannati e rinchiusi «nella Torre della Fame [...] come il conte Ugolino!»,⁸ o ancora la rappresen-

⁶ Cf. almeno gli esempi offerti da Tosti 2011, 83-7. Sarà proprio Guido Martina, nel corso del tempo, a fare di questo personaggio un capolavoro di avarizia e avidità; emblematico in questo senso il personaggio che emerge dalla *Saga di Messer Paperone e Ser Paperone*, per cui cf. *infra*.

⁷ Diversi anni dopo, la Disney Italia pubblicherà anche un *Inferno di Paperino*, scritto e illustrato da G. Chierchini, coadiuvato da M. Marconi (agosto 1987). Di grande simpatia, accanto alle riscritture parodiche in versi e fumetti, anche un'illustrazione di Marco Rota, che ritrae Paperante Alighieri in fuga dai diavoli tra i fogli svolazzanti della sua *Anatrina Commedia* (Paperino mese nr. 70, 1986). Recentissima infine la storia illustrata di *PaperDante*, edita in occasione del centenario dantesco (Giunti, 2021). Per una *recensio* delle presenze dantesche nei fumetti Disney italiani, cf. Rigo 2021.

⁸ La reclusione di Topolino e Pippo nella «Torre della Fame» attiva immediatamente l'ipotesi dantesca, per cui i due, appena all'interno, si accorgono che i pisani «stanno in-

tazione, nella *Paperodissea* (nrr. 268-9, 1961), di una scena di naufragio, con Paperino-Ulisse in mare aperto, atterrito di fronte a un vortice che rischia di inghiottirlo, che forse torna a Omero attraverso la riscrittura dantesca dell'episodio ulissiaco (si pensi al «turbo» di *Inf. XXVI* 137, come nota già Cannas 2016, 44-6). Il lettore che voglia divertirsi a cercar Dante tra le storie molteplici e variegate di Guido Martina troverà un campionario ampio di testi utili e un terreno molto ricco di richiami al poema più e meno esplicativi; è alle sceneggiature dichiaratamente dantesche e a quelle in cui la presenza del poema appare pervasiva che sono invece dedicate le pagine di questo lavoro.

2 L'*Inferno* di Topolino (1949-50)

Correva l'anno tal dei tali, e l'orologio della torre suonava le dieci battendo venti rintocchi perché era balbuziente. In quel momento Topolino e Pippo mietevano applausi recitando una grande commedia, anzi una... **divina commedia**, nella quale Topolino faceva la parte di Dante, nientemeno... e Pippo naturalmente faceva Virgilio, nientepopodimeno!⁹

Prima di intraprendere un burrascoso viaggio nell'aldilà e di trasformarsi a tutti gli effetti in Topolino-Dante e Pippo-Virgilio, i due protagonisti disneyani si presentano al pubblico dei lettori come nient'altro che loro stessi, e la cornice che introduce alla storia li esibisce come due attori di discreto successo, impegnati a recitare una grande commedia, «anzi [...] divina». L'ironia, sottile e pervasiva, prende dunque le mosse dal titolo stesso dell'opera più nota di Dante, e lo riduce, senza troppi sovrassensi, al significato letterale e molto specifico di rappresentazione teatrale. Ancora all'interno della cornice drammatica, nel prologo della storia, Gambadilegno, che ha assistito allo spettacolo e digerisce a fatica il trionfo dei suoi storici rivali, confabula con Abdul, ipnotizzatore del Belucistan, che orchestra quindi un terribile «malefizio», condannando Topolino e Pippo a vestire per sempre gli abiti dei poeti impersonati sul palcoscenico.¹⁰ I due attori, convinti allora di essere per davvero Dante e Virgilio, e

chiodando 'l'uscio di sotto', con citazione puntuale dal canto di Ugolino (*Inf. XXXIII* 46), e Pippo in particolare palesa a gran voce di non voler «morire di fame». In proposito già Rigo 2021, 202.

⁹ Così si apre la storia a fumetti più celebre di Guido Martina. Salvo diversa indicazione, questa e tutte le citazioni successive del fumetto sono tratte dalla prima edizione dell'*Inferno di Topolino* (nrr. 7-12, 1949-50); grassetti e corsivi eventuali risalgono al testo originale.

¹⁰ I costumi di scena di Topolino e Pippo, come si nota sin dalla prima vignetta, sono cuciti sui modelli dell'iconografia tradizionale di Dante e Virgilio (irrinunciabili almeno le lunghe tuniche e le corone di alloro).

interessati a scoprire qualcosa di più su «quel Dante» e in definitiva su loro stessi, corrono in biblioteca a procurarsi una copia della *Commedia*. Il passaggio dalla recitazione di una commedia teatrale all'entrata effettiva nel primo regno oltremondano è segnato quindi dalla lettura di un volume, e più nello specifico dall'addormentamento che questa procura,¹¹ una condizione che va a parodiare – con un gioco di rimandi ai campi semantici del sonno e della morte,¹² ironizzando evidentemente anche sul sentimento di noia da sempre associato al poema in contesti scolastici – un secondo aspetto fondamentale dell'opera dantesca: la dimensione onirica del viaggio (Pippo: «Io mi sento morire dal sonno... ahhh!» – Topolino: «e io... sogno di morire... ohhhh»; cf. Pietrini 2018, 91) [fig. 1].

È così che, dopo questa breve introduzione, si accede direttamente al «canto secondo» dell'*Inferno di Topolino*, dove ha inizio il vero e proprio viaggio di Topolino-Dante, ora smarrito in una selva scura e appena due vignette dopo raggiunto da un goffo e bizzarro Pippo-Virgilio. Quest'ultimo, rispondendo all'accorata preghiera del primo – «Aiuto a me!», recita il *balloon* (cf. *Inf.* I 65) –, piomba in scena percorrendo in bicicletta, e a tutta velocità, il pendio che lo separa da Topolino-Dante (come chiarisce la didascalia sottostante il disegno: «Alzai lo sguardo e, giuso dalla vetta, | vid'io calare in corsa ratta e folle | un tal che pedalava in bicicletta»). Da questo momento in avanti, i due malcapitati saranno protagonisti di uno sperimentalato *tour infernale*, tra traghetti affollatissimi (canto III), paludi zeppe di salsicce (canto VI), treni disastrati (canto XIII) e distese di finta cioccolata;¹³ tra una peripezia e l'altra raggiungeranno la «Gelateria della Giudecca» e da questa scenderanno nel punto più basso dell'*Inferno*; qui troveranno ad attenderli, in luogo di Lucifero, proprio Dante in persona, non poco infuriato con gli autori di questa storia, entrambi incappucciati e legati a un palo – sceneggiatore e disegnatore, muniti rispettivamente di una stilografica e di una matita –, sormontati da un cartello che li identifica quali «traditori massimi».

¹¹ Questo tipo di struttura narrativa, che segna in maniera netta «il confine fra la dimensione della contemporaneità e quella della finzione» (Cannas 2016, 31), consente di annoverare l'*Inferno di Topolino* tra le «parodie con cornice», ben distinte da quelle cosiddette «in costume» (Cannas 2016, 32), che calano invece i personaggi disneyani direttamente nel tempo della storia parodiatata (cf. *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*). Per una classificazione delle parodie letterarie disneyane, cf. Cannas 2016, 30-47; Argiolas 2016, 58-66.

¹² Si ricordi la lettura, di lunga tradizione, che intende il viaggio narrato nel poema come resoconto di una *visio in somnio*. Cf. almeno il recente Tavoni, Huss 2019.

¹³ Dal canto XVII in avanti l'autore del fumetto rinuncia alla suddivisione in canti, ma l'ambientazione (una distesa di finta cioccolata in cui sono immersi i dannati) e il tentativo di Fratel Coniglietto di attrarvi dentro con l'inganno dapprima Pippo e poi Compare Orso rivelano chiaramente che qui si riscrivono in chiave comica i canti XXI e XXII dell'*Inferno* dantesco.



Figura 1

Topolino e Pippo leggono la *Commedia*

Lungo tutto il racconto per immagini, all'interno di ciascuna vignetta i più familiari *balloon* della tradizione fumettistica appaiono, com'è noto, in forte dialogo con una verseggiatura sottostante,¹⁴ costruita ad arte sul modello dantesco.¹⁵ La presenza di un articolato supporto di terzine incatenate a corredo delle singole vignette non sorprende se ci si sofferma adeguatamente sul fatto che i due protagonisti, addormentatasi davanti a un'edizione della *Commedia*, sono evidentemente entrati non già all'*Inferno*, ma nell'*Inferno* di Dante (Picchiura 2012, 847), cioè entro un libro ben strutturato, scritto in versi, suddiviso in canti e con ogni evidenza illustrato. Il passaggio da un luogo all'altro del suggestivo *Inferno* attraversato da Topolino-Dante e Pippo-Virgilio, lungo un cammino che di volta in volta, seguendo le orme dantesche, li conduce al cospetto di sempre nuovi dannati, è non a caso esplicitato da cartelli e indicatori stradali che non riportano il numero del cerchio o delle bolge o delle zone dell'*Inferno*, bensì il numero del canto dantesco di riferimento,¹⁶ con strategia narrativa ancor più esplicita quan-

¹⁴ Come rileva già Rizzarelli 2016, 166, la complementarietà dei due livelli appare particolarmente viva nel canto XIII, dove ha luogo il dialogo tra Topolino-Dante e Cosimo, novello Pier delle Vigne. In una delle vignette dedicate al dialogo tra i due, lo scambio di battute nei *balloon* non svela alcunché circa gli avvenimenti in corso, ma ha il solo scopo di invitare il lettore a cercare le risposte nella verseggiatura sottostante: – Topolino: «Ora rispondi alle domande che ti faccio nei versi qui sotto!», – Cosimo: «Leggi i versi qui sotto, e avrai la risposta!».

¹⁵ Frequenti la ripresa letterale di alcuni sintagmi danteschi (e talvolta interi versi, non per forza prelevati dalla prima cantica), che, calati in contesti del tutto estranei a quelli originari, generano effetti di elevata comicità (ad es. nel canto X: «E come que che con lena affannata | chiude la porta in faccia a un creditore | così chiudemmo l'arca scoperchiata»). Costante, inoltre, il tentativo di imitare, parodiandole, le principali strategie retoriche dantesche, a cominciare dall'impiego delle similitudini, frequentissime anche nel nuovo *Inferno* disneyano, tutte particolarmente straniante (all'ingresso dell'*Inferno*, per la troppa folla, «pareva di essere in trvanais»; le mura di Dite sono «afose e puzzolenti | quale un cinematografo affollato»; il «bosco» del canto XIII «sommigliava al parco di Milano»; il Cocito ghiacciato è «un pantano freddo come una casata»). Questi e altri esempi in Picchiura 2012 e Pietrini 2018.

¹⁶ Ai margini delle vignette, apposti sulle soglie dei vari luoghi infernali, è possibile individuare alcuni cartelli indicanti il numero del canto dantesco all'interno del quale di volta in volta si muovono i due protagonisti. La successione è esplicita e regolare fino al canto XVII; dal XVIII scompaiono i cartelli, ma il viaggio segue una propria scan-

do l'autore della sceneggiatura decide, per esempio, di «saltare» un canto, passando direttamente a quello successivo. Emblematico il salto narrativo che si registra, per esempio, tra i canti XV e XVII, visivamente esplicitato da un ponte sospeso che unisce due luoghi rocciosi identificati da due cartelli («canto XVI» e «canto XVII») e chiarito dal quesito cristallino di Pippo-Virgilio, che chiede al suo compagno di viaggio: «Ehi! Perché non ci fermiamo nel XVI canto?!», e Topolino-Dante ribatte: «Perché contiene gli stessi peccatori del XV, e poi sappiamo già di che cosa si tratta!». Lo stesso affettuosissimo maestro di scuola di Topolino-Dante, Brunetto, si era del resto accorto, appena un attimo prima e non senza un certo dispiacere, di doversi congedare dal suo tenero allievo perché «Ahimè: siamo giunti alla fine del canto...».¹⁷

È chiaro dunque che il viaggio di Topolino-Dante e Pippo-Virgilio si svolge tra le pagine di un libro. Che il libro, l'*Inferno*, in cui entrano i due sia anche un libro illustrato, oltre che un poema in versi suddiviso in canti, lo prova – accanto a tutto il corredo di vignette che di fatto tiene in piedi l'opera stessa di cui stiamo ragionando – la fisionomia specifica del volume che i due protagonisti consultano in biblioteca all'inizio della storia. Riconosciamo difatti a colpo d'occhio che la *Commedia* aperta sul banco dei due curiosi poeti novelli corrisponde alla fortunatissima edizione di Gustave Doré (Picchiura 2012, 847; Winter 2018, 66), chiaramente distinguibile per la puntuale raffigurazione incipitaria, che ci mostra un Dante smarrito in una selva nodosa e fitta, leggermente voltato all'indietro, proprio come immortalato dall'artista francese [fig. 1]. Una certa affinità, peraltro, tra alcune composizioni iconografiche delle vignette dell'*Inferno* di Topolino e qualche illustrazione di Doré¹⁸ potrebbe suggerire che Topolino-Dante e Pippo-Virgilio stiano percorrendo proprio i sentieri figurati di quella precisa edizione. Se questa resta una bella suggestione, le corrispondenze iconografiche puntuali riscontrate tra le due opere rendono sicuro e palese, invece, il debito del disegnatore nei confronti di Doré, impostosi all'attenzione di tutti gli artisti contemporanei e successivi, «ben presto

sione interna, grosso modo coerente con quella dantesca circa le tipologie di peccatori e gli scenari oltremondani (cf. Picchiura 2012, 846; Pietrini 2018, 91).

¹⁷ Un altro salto esplicito si registra tra i canti X e XII, quando Topolino-Dante e Pippo-Virgilio, in fuga affannata dalle ire di Paperino, gridano: – Topolino: «Corri, Pippo! Saltiamo nell'11° canto!»; – Pippo: «Gambe! Saltiamo addirittura nel 12°!».

¹⁸ Si veda, per esempio, come già messo in luce da Picchiura 2012, 847-8, la somiglianza tra il gruppo dei diavoli armati di uncini in apertura del «canto nono» dell'*Inferno di Topolino* e quello che, con movenze simili, si sporge da uno dei molti e caratteristici promontori dell'*Inferno* illustrato di Doré (cf. in particolare *Inf. XXIII*). Richiamano le soluzioni di Doré anche le rappresentazioni delle due selve, sia quella posta al principio della parodia che quella elaborata per l'ingresso nel canto XIII; straordinariamente simile anche lo schema iconografico sotteso, in entrambe le opere, all'incontro con Cerbero.

[...] termine di riferimento obbligato» per chiunque abbia tentato, dagli anni Sessanta dell'Ottocento in avanti, l'ardua impresa di tradurre visivamente il poema dantesco (Battaglia Ricci 2018, 245).¹⁹

Procedendo di canto in canto, Topolino-Dante e Pippo-Virgilio, come in ogni al di là coerente che si rispetti, incontrano tutti i personaggi del proprio mondo, dall'intera banda Disney (Lazzarin 2020, 66) - i due si imbattono in Qui Quo Qua, Eli Squick, Gambadilegno, Clarabella, Paperino, Panchito e José Carioca,²⁰ Cosimo, Eta Beta, Flip - alle figure ancor oggi riconoscibilissime dei protagonisti dei primi film di animazione Disney²¹ - Dumbo, Compare Orso, Fratel Coniglietto e Sora Volpe,²² la strega di Biancaneve, Mastro Geppetto, la Fata Turchina, il Grillo Parlante e il Gatto e la Volpe, il Drago riluttante,²³ i Tre Porcellini con Ezechiele Lupo e Lupetto - tutti arruolati come dannati del nuovo Inferno disneyano²⁴ oppure funzionali all'evoluzione narrativa della storia.²⁵

¹⁹ La versione figurativa di Dante proposta da Gustave Doré è non a caso quella che esercita «la più profonda influenza sui comics di ispirazione dantesca» (Lazzarin 2020, 69).

²⁰ Il richiamo al trio riunito omaggia il film di animazione *I tre caballeros*, prodotto dalla Walt Disney Production nel 1945 e uscito nelle sale italiane nel 1949.

²¹ Come osserva Argiolas 2016, 67, la scelta di estendere la storia qui narrata anche ai personaggi di film e cortometraggi di grande successo è funzionale al consolidarsi dell'universo fantastico disneyano, che a metà Novecento di certo non gode ancora della notorietà raggiunta successivamente.

²² Il personaggio, qui menzionato come Sora Volpe, è meglio conosciuto con il nome di Compar Volpone (o talvolta Comare Volpe), traduzioni italiane dell'originale Br'er Fox, compagno di avventure di Br'er Bear (Compare Orso), entrambi acerrimi nemici di Br'er Rabbit (Fratel Coniglietto); i tre personaggi sono protagonisti del lungometraggio animato *I racconti dello zio Tom*, prodotto da Walt Disney nel 1946.

²³ Il Drago riluttante debutta nelle sale italiane solo una decina di anni dopo la prima uscita americana (1941), ma è già noto in Italia grazie a una precoce riduzione a fumetti. Cf. in proposito Picchiura 2012, 848.

²⁴ Eli Squick è un avaro; Gambadilegno è Farinata; Clarabella e Sora Volpe sono le madrine rispettivamente di Topolino-Dante e Gambadilegno-Farinata durante un incontro di pugilato infernale; Cosimo è Pier delle Vigne; Fratel Coniglietto un barattiere bugiardo e Compare Orso l'Alichino caduto nella sua trappola; Eta Beta un indovino; Ezechiele Lupo un ladro; Paperino, presente in più occasioni, è sia sé stesso (!), che un'arpia, che una sorta di doppio Ulisse. Sulla presenza insistita di Paperino in questa storia, cf. Distefano 2016a, 118-24.

²⁵ Mi limito a due soli esempi: Dumbo è una sorta di messo celeste dalle orecchie spiegate che aiuta la discesa di Topolino e Pippo verso Dite («Perché le porte sono custodite | da diavoli stizzosi che, alla sola | vista, mi fan venire la colite. | Ma questo che tu vedi mi consola, | e noi faremo come l'aviatore, | che sugli altri come aquila vola!»); il Drago riluttante è un Gerione gigantesco e tenerissimo, che si avvicina ai due viaggiatori suonando il clarinetto («Soli eravamo e senza alcun sospetto, | quando, con meraviglia indescrivibile, | udimmo un dolce suon di clarinetto! | Pippo fu colto da un'incontenibile | fifa, vedendo un drago svolazzare | gonfio e panciuto come un dirigibile»). Entrambe le circostanze citate costituiscono anche due ottimi esempi di quella strategia di riuso comico dei versi danteschi cui si è fatto cenno qualche nota più sopra.

La netta prevalenza, tra i vari nomi estranei ai mondi di Topolinia e Paperopoli, di personaggi derivanti dal celebre *Pinocchio* (1940) ispirato al romanzo di Collodi²⁶ si spiega agilmente alla luce delle finalità pedagogiche del fumetto di Guido Martina, ricchissimo, com'è stato più volte notato (Picchiura 2012, 849; Rizzarelli 2016, 167), di riferimenti alla scuola e all'educazione infantile, e in questa direzione non poco ironico sull'eccesso di rigidità caratteristico di una certa formazione scolastica. Vediamo per esempio come, con sottile ironia, nel Limbo, le Scienze e le Letterature, dando forma concreta a «color che son sospesi», figurano agganciate a corde issate dai diavoli, colpite, come in un circo, da decine di pagelle accartocciate da un'orda di ragazzini indisciplinati; vediamo gli scolari infuriati colpire con forza dapprima Ovidio, Platone e Cicerone («E chi bersaglia Ovidio e chi Platone, | ma soprattutto quella scolaresca | colpisce nel sedere Cicerone!»), per poi scagliarsi energicamente contro l'Aritmetica «bisbetica», torturata con gli strumenti più disparati, dalle tenaglie alle spade di legno, senza trascurare fionde, archi e martelli («Io sono l'Aritmetica. [...] | Or son punita come qui si vede: | tutti i ragazzi a me sono inimici, | qui nell'Inferno con le mani pronte | fan le vendette dei miei malefici.»). Presso un pozzo alloggiano poi Omero («vegliardo dall'aspetto bieco»), Cesare (che «ha il viso truce ed è piuttosto bullo | si che ai ragazzi porta sempre iella»), il Sofisma («un imbroglione, | il più seccante degli amici miei, | che quando ha torto vuole aver ragione») e la Filosofia («So che si fa chiamar Filosofia, | però se vuoi seguire il mio consiglio | non ragionar con lei ma passa via!»), tutti rappresentati come matti da legare, uomini e donne folli dai quali tenersi alla larga. Nel canto VIII, immerso nella palude stigia proprio come Filippo Argenti, fa la sua comparsa il «serpente scolasticus», un professore inflessibile («Le guance avea gonfie di furore, | e dagli sguardi torvi ed irascibili | io riconobbi ch'era un professore»), ancora occupato a minacciare gli studenti, in questo caso infervorato con il povero Pippo («Anima scellerata, hai studiato la lezione? Hai fatto i compiti? Hai ripassato la grammatica?»), al quale assicura una serie di punizioni imminenti e una lunga collezione di zeri in pagella; rispedito nella palude, il professore è aggredito dalle «fangose genti», addentato e lacerato fino all'esplosione: ecco che - ora è a tutti visibile - un sistema di ingranaggi impazziti abitava in lui al posto del cuore.

Se fino a questo momento l'autore ha dunque ironizzato sulle rigidità di professori e programmati scolastici - conquistandosi così

²⁶ Le avventure del burattino più famoso della storia costituiscono evidentemente una sorta di archetipo lontano radicatosi nell'immaginario comune legato all'infanzia, se anche nel recentissimo *PaperDante* (2021), che racconta la giovinezza fantasiosa di un tenero Dante-papero, Virgilio è immaginato nelle vesti di un grillo.

la simpatia dei suoi giovani lettori - nel prosieguo dell'opera si fanno più palesi gli intenti pedagogici sottesi al fumetto, che ora si scaglia contro gli scolari poco diligenti, vittime delle punizioni più atroci. Nel canto XIII, le anime racchiuse negli alberi di «un bosco, | in cui già padre Dante avea notate | non fronde verdi, ma di color fosco»,²⁷ non sono difatti quelle dei suicidi - tematica assai delicata per un pubblico di giovanissimi - bensì quelle dei violenti contro le cose, e nel caso specifico contro le aule e i banchi di scuola («C'è chi lordava i muri, e chi con franchi | disegni di coltello e punteruoli | scolpiva fregi sul ripian dei banchi»); gli scolari particolarmente monelli, rinchiusi negli alberi della selva, fuoriescono da quei tronchi solo quando i boscaioli infernali decidono di tagliarli per ricavarne tavole di legno destinate alla realizzazione di nuovi banchi, i quali, per contrappasso, saranno a loro volta imbrattati da altri scolari con fattezze di somari, per poi fare nuovo ritorno all'interno dei tronchi della selva, in un ciclo evolutivo senza fine («E quando travi siamo diventati | tosto s'effettua in noi lo contrappasso, | ed in banchi di scuola siam mutati» [...] «Ci ridurranno in miseri rottami | che, nella selva ingrata nuovamente, | ritorneranno ad esser tronchi e rami»). Se l'aldilà dantesco non ammette deroghe, nell'*Inferno* di Topolino-Dante un riscatto degli scolari-somari è invece possibile, grazie all'intervento della Fata Turchina che, con un «cenno di salvezza», offre loro la possibilità di sottrarsi a quel tormento, ma solo - raccomanda la Fata ai bambini - «a patto che giurate a capo chino | d'esser buoni e studiosi in avvenire». Così, grazie all'intervento di Dante-Topolino in combutta con il Grillo parlante, è sventato il rischio che i più monelli possano dare ascolto ai suggerimenti ingannevoli del Gatto e della Volpe; i bambini sono salvi e possono tornare a scuola rinnovati e diligenti. Il lettore difatti vedrà, proseguendo il viaggio, come poco oltre siano punite altre forme di scarsa diligenza scolastica: con un soffietto sono torturati i suggeritori delle risposte ai compagni (ancora un comportamento che non giova all'istruzione) e, mediante un'inquieta somministrazione di ogni genere di cura, coloro che millantano malattie immaginarie per marinare la scuola.

La critica recente ha messo bene in luce come l'*Inferno* di Topolino, per i temi toccati e le riscritture parodiche di alcune punizioni in-

²⁷ Rispetto a quanto ha scritto «padre Dante» l'approccio di Guido Martina è piuttosto peculiare: nel complesso ironico e scanzonato, lo sceneggiatore appare talvolta timoroso e riverente nei confronti dell'ipotesto, talaltra alla ricerca di invenzioni narrative ai limiti del provocatorio. Alla fine dell'*Inferno di Topolino*, sceneggiatore e disegnatore si troveranno difatti costretti a implorare il perdono del poeta anche perché lungo il viaggio oltremondano non hanno risparmiato al sommo provocazioni quali: «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» (canto VII).

fernali, rappresenti a tutti gli effetti «una satira dell’Italia del secondo dopoguerra» (Picchiura 2012, 850), ossessionata dal sogno della ricchezza e dalla dimensione sportiva,²⁸ con ancora molta strada da percorrere circa la costruzione, per esempio, di adeguate reti ferroviarie²⁹ e non poco provata dagli sviluppi storici più recenti (Argiolas 2016, 72). Si è riflettuto – e con dovizia di argomenti – anche sulla viva consapevolezza che i personaggi che si muovono all’interno di questo aldi là disneyano possiedono dell’«esistenza della modernità» (Lazzarin 2020, 66),³⁰ pur parlando l’«italiano topolantico» ed esprimendosi secondo uno stile «topoldantesco» (Pietrini 2018, 92-8) – citato, tra i molti esempi che si potrebbero addurre, il Gambadilegno-Farinata che richiama l’attenzione di Topolino-Dante gridando «O tu che in mezzo alla città del fuoco | vivo ten vai parlando americano».

Vorrei allora soffermarmi, in conclusione di questo paragrafo, su un aspetto meno battuto o forse inedito, dal sapore filologico. La riuscissima parodia dantesca, com’è noto, vede la luce tra il 1949 e il 1950, pubblicata a puntate sui nrr. 7-12 del *Topolino Libretto*, con la sorprendente – giacché inedita – indicazione sul frontespizio della paternità della verseggiatura («verseggiatura di G. Martina»), rivendicata a chiare lettere proprio al principio dell’opera, esplicitata subito al di sotto del titolo e collocata di fianco a un Topolino-Dante ritratto con i canonici attributi del poeta, munito anche di libro, penna e calamaio. Ma scavando tra la fitta e non poco insidiosa documentazione disponibile in rete, si scopre – con una certa sorpresa – che non è tra queste pagine che risiede la primissima pubblicazione del capolavoro dantesco rivisto in chiave disneyana e che la medesima rappresentazione di un Topolino-Dante smarrito in una selva dai colori foschi, popolata di figure spaventose, compariva già un anno prima, con pochissime varianti, su due pagine contigue del cosiddetto *Diario degli amici di Topolino* (1948),³¹ una sorta di agenda scolastica, pensata

²⁸ Si pensi all’incontro di pugilato che coinvolge Topolino-Dante e Gambadilegno-Farinata, con tanto di commento radiofonico di Cucciolo, o agli indovini rappresentati con un sacchetto in testa che impedisce loro di controllare i risultati delle schedine su un tabellone del totocalcio, o ancora a Ugolino, che nel nuovo Inferno disneyano diviene un arbitro venduto che addenta con tutte le sue forze un pallone da calcio. Per tutti questi riferimenti cf. Picchiura 2012, 851-4.

²⁹ Emblematica la denuncia dell’attuale sistema ferroviario affidata al treno disastrato sul quale Topolino-Dante e Pippo-Virgilio si addentreranno nella selva del canto XIII: – Pippo: «Non vorrai mica viaggiare su un treno infernale!»; – Topolino: «Perché no? Abbiamo viaggiato in treni ben peggiori!»; e la didascalia: «Per prenderlo facemmo al modo stesso | che usava ai tempi dello sfollamento | e che purtroppo s’usa ancora adesso!».

³⁰ Cf. anche Winter 2018, 70. Del resto gli abitanti di Topolinia e di Paperopoli vivono sempre nel tempo e nello spazio del lettore (Cannas 2016, 18, 30).

³¹ Ne rintraccio notizia sul sito www.fumettologica.it, al seguente link: <https://www.fumettologica.it/2013/10/le-origini-de-linferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico/>. Una più recente segnalazione della tavola del *Diario* nel repertorio

per le annotazioni degli impegni settimanali e arricchita, come molti diari moderni, di disegni, rebus, filastrocche e qualche fumetto. Tra gli indovinelli strampalati che Pippo Inventorenigmista pone al giovane scolaro-lettore del *Diario*, a p. 25 troviamo il seguente rompicapo:

Qual è quel poeta che fu detto ghibellino perché era un guelfo; che fu condannato a morte ma non morì, e tuttavia, pur essendo vivo, andò all'altro mondo, scrivendo poi le sue peripezie in un'opera che i posteri chiamarono divina, che fu tradotta in tutte le lingue del mondo, compreso il milanese e il bergamasco?

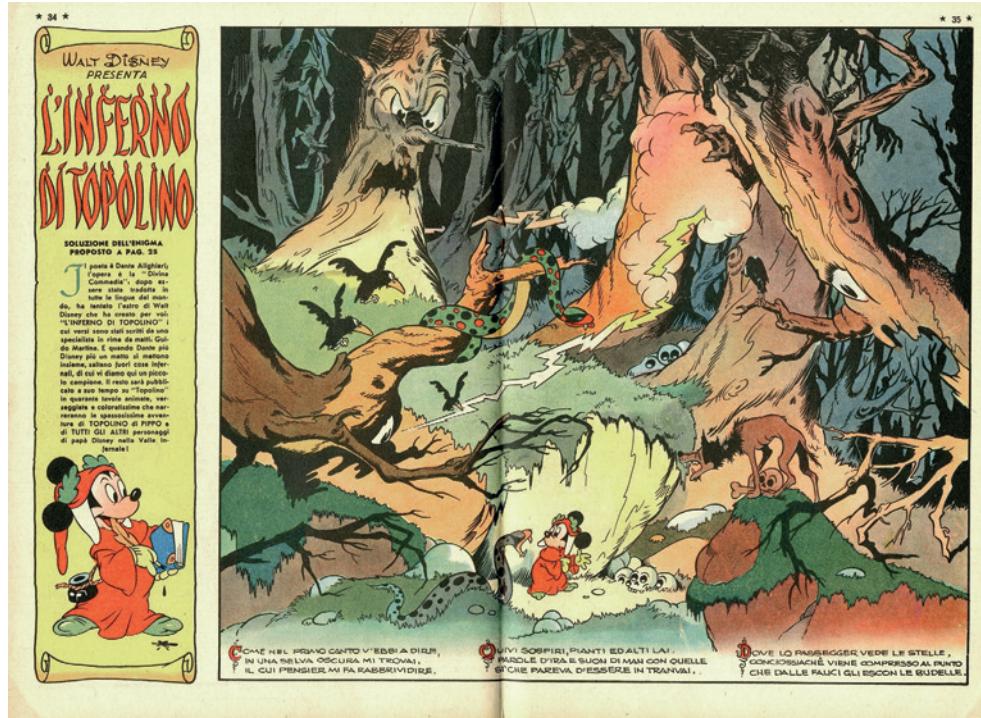
La risposta a questo agile quesito si rintraccia a p. 34 dello stesso *Diario*,³² dove compare anche, a tutta pagina, un *Topolino*-Dante sguardo tra gli alberi e le belve della selva oscura [fig. 2]. La rappresentazione, davvero molto simile a quella celeberrima che inaugurerà il viaggio di *Topolino*-Dante e Pippo-Virgilio nell'*Inferno di Topolino*, è dunque a tutti gli effetti un'anticipazione, e con ogni evidenza una promozione pubblicitaria, della parodia letteraria in preparazione. Lo sfasamento tra le «quaranta tavole animate» promesse nell'anticipazione dell'opera e le settanta effettive della prima edizione (1949-50) si spiega agilmente alla luce del cambio di formato, da giornale a libretto, già menzionato, che avrà sicuramente obbligato anche a un ripensamento dell'impaginazione. Ma c'è di più. Un'attenta osservazione del numero e della disposizione delle tavole tra diverse edizioni dell'*Inferno di Topolino*³³ – amatissimo dai lettori di ogni età e pertanto dal 1949 a oggi ristampato di frequente – permette di constatare anche la presenza, in alcune ristampe, di tagli (o censure, se si preferisce), dovute a svariate ragioni, in qualche caso alla particolare durezza, giudicata evidentemente eccessiva, di alcuni tormenti infernali.

La sezione più censurata di tutto il fumetto – che basterà quale singolo esempio di un fenomeno forse documentabile in maniera più ampia – è quella relativa a *Inf. V* in cui il peccato di lussuria è declinato nelle accezioni di vanità ed eccessiva cura di sé e Minosse di-

di Becattini, Tesauro 2017, 13, che ne pubblica una riproduzione in bianco e nero e in piccolo formato.

³² *Diario degli amici di Topolino* 1948, 34: «Il poeta è Dante Alighieri; l'opera è la 'Divina Commedia': dopo essere stata tradotta in tutte le lingue del mondo, ha tentato l'estro di Walt Disney che ha creato per voi 'L'INFERNO DI TOPOLINO', i cui versi sono stati scritti da uno specialista in rime da matti: Guido Martina. E quando Dante più Disney più un matto si mettono insieme, saltano fuori cose infernali, di cui vi diamo qui un piccolo campione. Il resto sarà pubblicato a suo tempo su *Topolino* in quaranta tavole animate, verseggiate e coloratissime che narreranno le spassosissime avventure di TOPOLINO di PIPPO e di TUTTI GLI ALTRI personaggi di papà Disney nella valle infernale» (maiuscolo nel testo originale).

³³ Ho potuto confrontare la prima edizione del fumetto (1949-50) con quella mondadoriana del 1971 e la recentissima ristampa contenuta in *PaperDante* 2021.

Figura 2 *Diario degli amici di Topolino* (1948)

viene il gestore di un salone di bellezza, pronto a ripulire per benino coloro che in vita amavano imbellettarsi («Favoriscano, signori. Qui vi facciamo il contropelo!»; con didascalia: «Quivi non c'eran bäratri né fosse, | ma solo comodissime poltrone | ad uso dei clienti di Minnosse»). Nella prima pubblicazione dell'opera (1949), seguono a questa presentazione ben cinque vignette, con clienti-dannati bruciati, scorticati e decapitati, a seconda che in vita fossero particolarmente attenti a epilazione, permanente, trucco o parrucco, e perfino fatti letteralmente a fette, giocando sul duplice significato di «affettati» [fig. 3]. Nell'edizione del 1971, una delle prime in cui la storia è ristampata per intero, raggruppando in un unico libro le quattro puntate uscite sul *Topolino Libretto*, risulta espunta l'intera sequenza di orrori, e Topolino-Dante e Pippo-Virgilio passano di fatto dal IV al VI canto dell'*Inferno*, non senza però una forzatura macroscopica, dal momento che, nel passaggio tra i due canti, una vignetta riporta la scritta «Canto quinto» e quella immediatamente successiva ci mostra Topolino e Pippo davanti a Cerbero; forzatura che forse non sconcerta il lettore a digiuno del poema, ma suscita qualche perplessità



Figura 3
Minosse e gli affettati



Figura 4
Il bacio di Paolino e Franceschina



in chiunque abbia anche una minima dimestichezza con la struttura dell'*Inferno* dantesco, alimentando quindi il sospetto che non si tratti di scelta autoriale, ma che qualcosa effettivamente manchi. Se, rispetto all'edizione mondadoriana del 1971, la ristampa più recente (2021) recupera la gran parte delle vignette del canto V e ripristina così l'ordine della narrazione, anche in questo caso risultano però ancora espunti gli affettati fatti a fette, evidentemente tuttora percepiti come troppo perturbanti, ormai reperibili soltanto tra le pagine ingiallite della prima edizione.³⁴

³⁴ I tagli e le revisioni rintracciabili tra diverse edizioni investono anche i testi dei *balloon* e la verseggiatura sottostante le vignette. Un solo esempio: nell'edizione del 2021 è risolta l'incongruenza che, sia nella prima edizione che nella ristampa del 1971, vede la Fata Turchina chiamata, al suo ingresso in scena, con il nome di Biancaneve (canto XIII): - Topolino: «Oh... Biancaneve! Sei venuta a salvare questi ragazzi?», e la didascalia sottostante: «Comparve poi la dolce Biancaneve, | che fe' un materno cenno di carezza» (*Topolino*, nr. 10, 1950 e *L'Inferno di Topolino* 1971). L'equivoco è sanato con l'eliminazione dell'apostrofe («Sei venuta a salvare questi ragazzi?») e con una revisione del verso: «Comparve poi la fatina, lieve, | che fe' un materno cenno di carezza».

La storia dell'*Inferno di Topolino*, in virtù soprattutto del grande successo riscosso negli ultimi decenni, è dunque anche una storia di tagli e ripensamenti di testi e immagini elaborati per la prima volta sul finire degli anni Cinquanta del Novecento e sottoposti nel tempo allo sguardo e al giudizio di lettori e circostanze storiche in rapido e significativo mutamento. La fantasia spregiudicata di Guido Martina aveva di certo presagito possibili riserve nei riguardi di un'operazione di riscrittura peculiare come la sua, facile a giudicarsi, soprattutto al tempo della prima uscita, quantomai oltraggiosa nei riguardi dell'intoccabile padre Dante. Ecco che spinto evidentemente da un simile sentimento, nella prima pubblicazione dell'opera, subito al di sotto della vignetta con Minosse e gli affettati, che chiudeva la prima puntata, Martina faceva inserire alcune «note alla *Commedia*», in cui glossava «il contrappasso» con un lapidario «chi la fa l'aspetti» e chiariva che il poema di Dante, in questa delicata operazione letteraria, era stato «modernizzato e semplificato» per essere consegnato a un pubblico di inesperti. Anche in questa occasione, però, l'ironia vinceva sul pur comprensibilissimo desiderio di tutela dell'autore e la soluzione che il genio di Martina proponeva alla possibile insoddisfazione dei suoi lettori, eventualmente disorientati da quanto accadeva nel nuovo Inferno disneyano, consisteva nel prendere «il coraggio a due mani», «una penna nell'altra mano» e palesare ogni incongruenza a Pippo, «che sa tutto» e «risponderà in modo chiaro, esaurente, lampante, illuminante, calzante e seduta stante!».

3 **Paolino Pocatesta e la bella Franceschina (1980)**

Uscita sul nr. 1261 del gennaio 1980, la storia bizzarra di Paolino Pocatesta e Franceschina da Polenta riscrive sfacciatamente uno degli episodi più noti e fortunati della *Commedia* dantesca, parodiando il celebre ipotesto sin dai nomi dei suoi protagonisti, Paolino-Paperino, qui Pocatesta per casata ma non poi così acuto in tutte le altre avventure paperesche, e Franceschina, con diminutivo funzionale a esplicitare il personaggio che la interpreta, Paperina, divenuta nel fumetto figlia di Guido Novello da Polenta, protettore di Dante negli anni dell'esilio. La storia, sceneggiata da Guido Martina, si compone di sedici tavole illustrate realizzate da Giovan Battista Carpi, uno dei più grandi maestri e disegnatori della scuola italiana di Walt Disney (Tosti 2011, 29-37).

La parodia ispirata al V canto dell'*Inferno* dantesco si serve, in apertura, di una scena che aiuta la contestualizzazione storica: un gruppo di personaggi rappresentati in costume, con vesti giullaresche, soprabiti dalle maniche abbondanti e buffi copricapi, prendono parte al banchetto di nozze di Paolino e Franceschina, inaugurato

dal padrone di casa, che invita tutti a servirsi senza remore, godendo in particolare di «polenta e lambrusco».³⁵ L'ambientazione della storia, sin dalle prime battute, è tutta romagnola: i due novelli sposi si mettono da subito in viaggio su un carretto carico di «sacchi di granturco», dote irrinunciabile per una giovinetta originaria di Polenta, attraversano Rimini e giungono infine a Gradara, dove li attende una rocca imponente, che un grosso cartello rivela essere la «Pensione Gradara», non poco caratteristica per i suoi «prezzi alti anche in bassa stagione» e la confortevole disponibilità di «acqua corrente nelle camere quando piove».³⁶ Romagnolo è anche Il Passatore, il brigante-traghettatore che darà una vera svolta alla vicenda, impersonato da uno dei Bassotti e ispirato al notissimo brigante di strada attivo in Romagna alla fine dell'Ottocento, che ereditava il nome dal mestiere svolto dal padre, traghettatore, appunto, sul fiume Lamone. Il forte anacronismo, che pone sulla stessa scena personaggi leggendari del tredicesimo e del diciannovesimo secolo, risponde alla predilezione, in questo caso, di Martina per la coerenza geografica, anziché storica, della vicenda (Distefano 2016b, 173), tant'è che la stessa bella Franceschina è detta appunto figlia del Guido Novello protettore di Dante, e non di Guido Minore, nonno del Novello, come di fatto fu storicamente, un elemento evidentemente funzionale a collocare sulla scena anche Dante. L'Alighieri è questa volta impersonato da Archimede Pitagorico, ritratto come poeta coronato di alloro, testimone oculare della storia di Paolino e Franceschina, eternata poi nella sua *Commedia*. Con un'altra incongruenza particolarmente fantasiosa non ritroveremo però Archimede-Dante alla corte dei Polenta bensì a Gradara, ospite di un altro indispensabile attore implicato nella vicenda, Paperon-Gianciotto Pocatesta.

Paperon-Gianciotto, ricco e prepotente signore di Gradara, è il proprietario dell'omonima pensione e vero marito di Franceschina, da lui attesa alla rocca, ma con meno entusiasmo di quanto ne sia riservato al granturco portato in dote. Soltanto una volta raggiunta Gradara, Franceschina scopre dunque di non essere la moglie di Paolino, che l'ha sposata solo «per procura», dal momento che - a detta del vero sposo Paperon-Gianciotto - «Il viaggio costa! E poi come viaggiare con un piede sinistrato?». Il riferimento è tutt'altro che banale: Paperon-Gianciotto, che vediamo sin dalla prima comparsa in scena corruciatto e zoppo, con un piede fasciato e sempre appoggiato a un bastone, è infatti con ogni evidenza quel Gianni o Giovanni «sciancato» che la tradizione esegetica più antica della *Commedia* menzio-

³⁵ Questa e tutte le citazioni successive del fumetto sono tratte dalla prima edizione dell'opera (*Topolino*, nr. 1261, 1980).

³⁶ Così recitano i cartelli promozionali apposti sulle pareti della rocca.

na a commento dell'episodio tragico,³⁷ presentandolo come il fratello storpio e brutto del ben più avvenente Paolo. Un'altra dotta allusione vive dietro l'espedito narrativo del matrimonio ingannevole, fatto per procura alla presenza di Paolino e non di Paperon-Gianciotto, che nello studioso di cose dantesche non può che attivare il ricordo dell'aneddoto ideato dal primo e più agguerrito difensore della Francesca di Dante, Giovanni Boccaccio.³⁸ È dunque, ancora una volta, un nutrito bagaglio di conoscenze storiche e letterarie, con buona probabilità mediate dalla lettura di un'edizione commentata della *Commedia*³⁹ o di qualche compendio dell'epoca, a informare e ispirare la riscrittura parodica di Martina, aperta ai risvolti più originali pur restan- do vincolata alla citazione dei passi più celebri del canto dantesco.

Una volta svelato l'equivoco del falso marito, la turbolenta storia romagnola prosegue giocando sull'esasperazione comica del tema amoroso, vivo nella sola frivolissima Franceschina (Distefano 2016b, 173), e sul motivo ricorrente dell'avidità che contraddistingue nello specifico il personaggio di Paperon de' Paperoni, cui si accompagnano tentativi costanti, a opera di terzi, di sottrargli il tesoro.⁴⁰ ecco che una profonda tristezza generata dall'assenza di un vero innamorato da amare porterà Franceschina a meditare in solitaria sull'argine di un fiume; qui incontrerà Il Passatore, dal marcato e comicissimo

³⁷ Jacopo Alighieri e l'Ottimo Commento menzionano, ad esempio, un tale «Gianni Isciancato»; Francesco da Buti commenta: «il marito era sozzissimo, et era sciancato».

³⁸ Cf. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia* (Padoan 1965, 123): «A me parrebbe di doverne tener questo modo: *che qui non venisse Gian Ciotto ad sposarla, ma venisseci un de' fratelli, il quale come suo procuratore la sposasse in nome di Gian Ciotto*. Era Gian Ciotto uomo di gran sentimento e speravasi dover lui dopo la morte del padre rimanere signore; per la qual cosa, *quantunque sozo della persona e sciancato fosse*, il disiderava messer Guido per genero più tosto che alcuno de' suoi fratelli» (corsivi miei). Anche Rigo 2021, 202-3 pensa alla narrazione di Boccaccio quando descrive la vignetta con «la scena del bacio tra Paolo e Francesca [...] che molto sembra risentire dell'ambientazione tradizionale, nata dalle *Esposizioni*» e che vede i due chiusi in una stanza, sorpresi dall'arrivo di Gianciotto. Dal punto di vista iconografico, non mancarono certo a Carpi i modelli figurativi utili per un'ambientazione simile del bacio di Paolino e Franceschina, sul quale vedi oltre. Una panoramica recente delle varianti figurative moderne e contemporanee realizzate per l'episodio in Battaglia Ricci 2018, 167-76.

³⁹ Scartazzini-Vandelli 1907 e Torraca 1908 menzionano, per esempio, sia il Giovanni zoppo che l'aneddoto boccacciano.

⁴⁰ Come osserva Distefano 2016a, 102, una delle costanti più affascinanti dell'impiego dei personaggi Disney sulla scena delle parodie letterarie è la capacità di questi attori di interpretare molti e diversi ruoli pur rimanendo sempre sé stessi. È così che Paperon-Gianciotto non potrà che essere un papero avido e avaro, assomigliando un poco a tutti i personaggi storici interpretati da Paperon de' Paperoni; è per la stessa ragione che Pippo - come si è visto nel paragrafo precedente - pur chiamato a impersonare la guida di Topolino-Dante, resta impacciato, goffo e per niente risoluto; Paperino è il solito pasticcione, anche quando il ruolo affidatogli è quello di un celebre eroe letterario (si veda in proposito la *Paperodisse*, altro capolavoro parodico-letterario di Martina; cf. *Topolino*, nrr. 268-9, 1961).

accento romagnolo - «Di' ben su, bambolotta! Te, sei la Franceschina?» -, il quale, ingannandola una volta di più con la promessa di una fuga d'amore, riuscirà a intrufolarsi nella rocca e a dirigersi verso l'«Ufficio Cassa» di Paperon-Gianciotto, nell'intento di derubarlo di tutte le sue ricchezze. Dal momento che Paperon-Gianciotto, previdente o paranoico, ha trasferito altrove tutti i suoi denari, il tentativo di rapina fallirà, ma consentirà a Paolino e Franceschina di venire a conoscenza dell'esistenza di un «deposito segreto» dove giace il tesoro di Gradara. «Finalmente soli e senza alcun sospetto», i due cercheranno allora la mappa che potrà condurli al deposito, Franceschina troverà «un libretto» in «un tiretto», comincerà a leggere mentre Paolino sospirerà impaziente: «Ebbene? Pendo dalle tue labbra!». Trovata la mappa, Paolino si complimentera' con Franceschina - «Brava Franceschina! Meriti un bacio!» - e, mentre avrà luogo questo castissimo scambio, ecco che Paperon-Gianciotto irromperà sulla scena, già insospettito dalle «occhiate galeotte» che i due si erano scambiati poco prima [fig. 4]. «Non stavamo facendo niente di male! Leggevamo per diletto!», ma poco dopo la mappa rubata sfuggirà dalla tasca di Paolino e così Paperon-Gianciotto spedirà tutti e due i paperi all'*Inferno*, «via col vento» e fuori dalla finestra. Archimede-Dante, spettatore del volo dall'argine di un fiume, pieno di ispirazione, dal canto suo annoterà: «Come colombe dal disio chiamate, vanno all'*Inferno* spinte da pedate»; davanti a lui, remando in barca, comparirà un'ultima volta il Passatore, novello Caronte, che giudicherà la scena con un più prosaico «Sorbole, che sberlottone!».

Anche in questa seconda parodia, ben più essenziale e leggera dell'*Inferno* di Topolino, Guido Martina, come si è visto, sottende un filo dantesco all'intera vicenda, servendosi anche di opportuni e meno immediati complementi esegetici. La presenza aggiuntiva di un Archimede-Dante in alcuni luoghi cruciali della riscrittura comica degli avvenimenti che ispirarono il V canto dell'*Inferno* consente di cogliere più in profondità l'operazione di riscrittura sottile messa a punto dal professore-sceneggiatore, che dissemina i suoi fumetti di citazioni dantesche più e meno celate, mostrando grande padronanza della materia. Bastino a esempio due circostanze di gustosa interazione tra Archimede-Dante e altri personaggi in scena: mentre Franceschina riflette sulla sua solitudine amorosa con un sinteticissimo «Sigh!», Archimede-Dante pronuncia, con tanto di *digitus argumentalis*, «Francesca, i tuoi sospiri...» (cf. *Inf.* V 116); ancora, quando Archimede-Dante realizza che il menu del giorno, invariato da «alcune settimane», prevede per l'ennesima volta polenta e se ne lamenta ad alta voce, al rimprovero di Paperon-Gianciotto («Ti mantengo gratis, e tu sputi nel piatto che ti elargisco?») risponderà risentito: «Dopo ogni pasto, ho più fame di prima!» (cf. *Inf.* I 99).

4 ***La Saga di Messer Papero e Ser Paperone (1983)***

Frutto, come la precedente, della felicissima collaborazione di Guido Martina e Giovan Battista Carpi, la *Saga di Messer Papero e di Ser Paperone* esce sul *Topolino Libretto* appena tre anni dopo la pubblicazione di *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, ripartita in sette puntate, distribuite tra il marzo e il maggio 1983 (nrr. 1425-31). La serie narra le avventure di Messer Papero e suo nipote Paperino Lanaiolo, ritratti come esuli fiorentini costretti a vagare, tra quattordicesimo e sedicesimo secolo, per diverse città toscane; l'itinerrario tormentatissimo dei due paperi tocca quasi tutti i capoluoghi della regione, da Firenze a Siena, passando per Pisa, Arezzo, Livorno e Lucca. L'ambientazione dell'intera saga e il diretto coinvolgimento, nelle avventure paperesche, dei maggiori poeti, artisti, storici e mecenati nati o vissuti in Toscana tra Medioevo e Rinascimento, risponde al progetto, avviato nel 1982, di un percorso didattico destinato ai più giovani, parallelo e complementare all'organizzazione di una monumentale mostra disneyana, la cui inaugurazione avrebbe dovuto tenersi l'anno successivo a Firenze. La mostra, dapprima posticipata, non ebbe in realtà mai luogo e la saga venne pubblicata a puntate su *Topolino*, dopo che gli autori ebbero cura di eliminare eventuali riferimenti ad eventi culturali in corso e di modificare, seppur minimamente, alcune tavole.⁴¹ A seguire, nell'ordine di uscita, le sette puntate componenti la serie: *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco* (nr. 1425), *Messer Papero e il Conte Ugolino* (nr. 1426), *Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo* (nr. 1427), *Messer Papero e i pirati di Montecristo* (nr. 1428), *Messer Papero e la grotta di Eolo* (nr. 1429), *Ser Paperone e Lorenzo il Magnifico* (nr. 1430), *Ser Paperone e... il nuovo mondo* (nr. 1430).

A differenza di quanto visto per *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, la narrazione non è qui ambientata direttamente in epoca medievale (e poi rinascimentale) per mezzo di una breve contestualizzazione introduttiva, ma segue – secondo una strategia narrativa più vicina a quella già vista per *L'Inferno di Topolino* – a un antefatto contemporaneo, spunto per un salto indietro nel tempo: in questo caso, la storia si apre con una splendida vista panoramica di Firenze, catturata dall'alto del jet privato di Paperon de' Paperoni, che sta raggiungendo la città con il nipote Paperino per «raccogliere informazioni e notizie per un libro» da pubblicare, affinché possano ov-

⁴¹ Cf. la pagina dedicata di PaperPedia Wiki: https://disney-comics.fandom.com/it/wiki/Saga_di_Messer_Papero_e_di_Ser_Paperone.

viamente derivarne «cospicui guadagni». ⁴² L'incontro con una guida locale, che mostra ai due la statua, in Piazza Santa Croce, del «più grande» di tutti i tempi: Dante Alighieri e spiega loro che quel tale «ha scritto la *Commedia*» e che «la *Commedia* è un poema» e «un viaggio che Dante ha fatto nell'altro mondo», offre a Paperon de' Paperoni l'ispirazione per scrivere a sua volta una grande opera letteraria itinerante, giacché «i libri di viaggi oggi vendono come il pane». Ecco che Paperino fa scattare il registratore, indispensabile per stare al passo con la fantasia travolgente dello zio, e la storia, ambientata a partire dalla «Firenze del 1300», può avere inizio.

Le avventure di Messer Papero de' Paperi - poi, dopo un salto avanti nel tempo di «centocinquant'anni», Ser Paperone - seguono dunque un andamento cronologico e vanno immaginate sempre all'interno della finzione letteraria, come frutto della fantasia dello scrittore Paperon de' Paperoni. Questi, rispolverando vecchie nozioni storiche, geografiche, artistiche e letterarie, ⁴³ di volta in volta verificate e integrate grazie al prezioso manuale delle Giovani Marmotte, ⁴⁴ inventa peripezie rocambolesche per due suoi presunti antenati, Messer Papero de' Paperi, appunto, e suo nipote Paperino Lanaiolo. Lungo i sette libretti della serie, ciascuno ospitante una puntata ambientata in un luogo toscano diverso dal precedente, le tracce dantesche si diradano pian piano, cospicue e pervasive nella prima uscita e ormai del tutto svanite nelle ultime due: lasceremo dunque a parte la quarta puntata (*Messer Papero e i pirati di Montecristo*, nr. 1428), priva di allusioni dantesche, così come le storie di *Ser Paperone e Lorenzo il Magnifico* (nr. 1430) e *Ser Paperone e... il nuovo mondo* (nr. 1431), ambientate tra Quattrocento e inizi del secolo successivo, per concentrarci invece sulla prima storia, intrisa di riferimenti a Dante, sia autore che personaggio della *Commedia* (*Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, nr. 1425) e molto rapidamente sulle due successive (*Messer Papero e il Conte Ugolino*, nr. 1426; *Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo*, nr. 1427), che accolgono al loro interno due personaggi storici citati nei Canti XXX e XXXIII dell'*Inferno*. La già più volte richiamata familiarità di Guido Martina con la *Commedia* dantesca potrebbe essere anche alla base delle menzioni di Farinata degli Uberti e di Bocca degli Abati nell'ambito della rievocazione storica della battaglia di Montaperti, tenutasi a Siena al momento del passaggio in città di Messer Papero e Paperino Lanaiolo - è Siena la

⁴² Tutte le citazioni, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla prima puntata della serie, *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco* (*Topolino*, nr. 1425, 1983).

⁴³ Evidente, sin dal principio, l'intento educativo e celebrativo dell'intera saga (D'istefano 2016c, 176).

⁴⁴ Quando, nel 1969, Mondadori decise di allestire una vera edizione del celebre Manuale, fu proprio Giovan Battista Carpi, già autore delle tavole di *Paolino Pocatesta* e della *Saga di Messer Papero*, a occuparsi della sezione illustrata.

città protagonista della quinta puntata, *Messer Papero e la grotta di Eolo* (nr. 1429) -, ma l'autore in questo caso non si serve in alcun modo di citazioni puntuale dei versi danteschi.⁴⁵

È invece proprio il Dante poeta, vestito di rosso e coronato di alloro, il protagonista della prima puntata della serie, *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*. Nell'antefatto della storia, un giovanissimo Messer Papero, vagando «ai bordi di una selva oscura» - «era un venerdì» -, incontra «Messere Dante» e lo aiuta nella ricerca del «colle» dal quale potrà avere inizio il lungo viaggio nell'aldilà [fig. 5]. Con un rovesciamento parossistico, è Messer Papero a fare da guida a Dante - «Ora seguimi! Io sarò primo e tu sarai secondo!», gli dice (cf. *Inf.* IV 15) - ma non senza che il poeta gli elargisca i «due sonanti fiorini d'oro» che porta nella sua «scarsella», base economica della grande fortuna futura di Messer Papero come mercante di lana a Firenze. L'impiego dell'appellativo foscoliano per alludere al poeta gioca, sin dal primo momento, sulla vera identità politica di Dante, di cui i due paperi disquisiscono mentre in città - siamo in un anno imprecisato ai primissimi del Trecento - impazzano le lotte tra guelfi e ghibellini. Siccome - semplifica Messer Papero - «i guelfi [...] tengono per il Papa, e i ghibellini [...] tengono per l'imperatore» e «Dante ha scritto una lettera ad Arrigo VII, imperatore di Alemagna»... allora Dante «è ghibellino!», conclude fiero Paperino. Lo scambio è funzionale al gioco di equivoci che darò sostanza al seguito della storia, quando Dante fuggiasco buscerà alla porta di Messer Papero e questi, ricordandosi del loro primo incontro, non potrà negargli la sua protezione; Dante riuscirà a fuggire prima che i nemici giungano presso l'abitazione dei paperi - l'espeditivo, di elevatissima comicità, trovandosi in una casa piena zeppa di pecore, sarà quello escogitato da Ulisse per fuggire dall'antro di Polifemo -⁴⁶ ma Messer Papero e Paperino Lanaiolo saranno incastrati proprio a causa dei loro calcoli errati sulla posizione politica di Dante: di fronte «agli sgherri del Bargello» affermeranno infatti senza timore di essere guelfi - «uhm... se Dante è ghibellino, costoro non possono che essere guelfi!», pensa tra sé e sé Messer Papero - guadagnandosi così l'espulsione immediata da Firenze e una condanna all'esilio per ben «centocinquant'anni». Anche qui, in maniera analoga a quan-

⁴⁵ Nella cornice storica che rievoca quanto accaduto a Montaperti viene anche addolcito il riferimento al tradimento di Bocca degli Abati che, nel fumetto, colpisce lo stendardiere fiorentino con una fionda, causando così la sconfitta dei suoi. L'eliminazione degli aspetti più crudi dell'ipotesto di riferimento è tipica delle riscritture Disney; si tratta di un accorgimento seguito anche nell'*Inferno di Topolino*, sebbene, come visto, la fantasia macabra di Martina non sempre risparmia il suo giovane lettore.

⁴⁶ L'intreccio delle fonti, tratto caratteristico della comicità di Martina, è reso esplicito dalla domanda di Messer Papero a Dante: «Dove hai imparato una tale sbalordagine?», alla quale il poeta risponde: «L'ho appresa da Omero, che fu altissimo poeta!», con ennesimo prestito dalla *Commedia* declinato in chiave comica (cf. *Inf.* IV 80, dove l'espressione è riferita a Virgilio).

to visto per la storia di *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, gli avvenimenti storici della biografia dantesca sono trattati da Martina con grande libertà (Rigo 2021, 203), ma senza effetti di grossa portata sull'andamento narrativo e la coerenza complessiva del racconto.

Una volta cacciati da Firenze, i due paperi cominciano un lungo peregrinare che, nelle due puntate successive della saga, li porterà dapprima a Pisa (*Messer Papero e il Conte Ugolino*, nr. 1426) e poi ad Arezzo (*Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo*, nr. 1427). La tappa pisana della storia attinge in abbondanza alle vicende storiche più note della Pisa del Duecento - dalla battaglia della Meloria all'intervento leggendario di Kinzica dei Sismondi - e l'autore non si lascia sfuggire l'occasione per menzionare il Conte Ugolino, un personaggio già ricordato qualche anno prima in un'altra storia (trattasi, come si è visto, di *Topolino e l'inventore degli alberi*), infarcita di un numero maggiore di prelievi testuali rispetto a quanto invece si registra in questa occasione.⁴⁷ In *Messer Papero e il Conte Ugolino*, le menzioni dantesche si riducono all'impiego della Torre della Fame, abbandonata e polverosa, quale rifugio dei due esuli in fuga dai pisani, e alla rievocazione del fantasma del conte Ugolino, simulato da due briganti per spaventare i paperi e tentare di rubare loro un barile carico di fiorini d'oro. Anche nella cornice di Arezzo, nella terza puntata della serie, non si registrano citazioni dantesche né recuperi testuali puntuali; assistiamo soltanto ad un rapido *excursus*, inserito nell'antefatto della vicenda e affidato alla voce di Francesco Petrarca, incentrato sul personaggio di Mastro Adamo, citato in veste di falsario di metalli, responsabile della produzione di fiorini falsi e perciò punito - edulcorando non poco il racconto dantesco - con la distruzione della sua casa, ora ridotta ad un ammasso di sassi che danno alla zona il nome di «Località di Ommorto».⁴⁸

Al di là dunque dell'impiego del Dante fuggiasco come co-protagonista dei paperi in una fantasiosa Firenze trecentesca - un'operazione che conferisce un certo slancio alla narrazione, dacché offre lo spunto per un bell'intreccio comico ispirato all'opera e alla biografia del poeta -, le allusioni dantesche affidate alla *Saga di Messer Papero* restano complessivamente più in superficie, seguendo l'autore il filo di un'altra storia, che non ha in Dante il suo centro. Come non notare allora che anche quando non riscrive espressamente Dante, Martina non può fare a meno di attingervi, facendo evidentemente questi capolino in molteplici e svariati cassetti della sua memoria letteraria.

⁴⁷ Cf. il primo paragrafo di questo saggio.

⁴⁸ Cito da *Messer Papero e i Fiorini di Mastro Adamo* (*Topolino*, nr. 1427, 1983).

Piace allora menzionare, in conclusione, uno strano scherzo della storia, che ha evidentemente disperso molte notizie circa la vita professionale dello sceneggiatore più prolifico della scuola Disney italiana, consegnandoci una documentazione biografica e fotografica nel complesso piuttosto scarsa, ma ha sottratto alla distruzione del tempo una vecchia e poco conosciuta fotografia di scena, in cui un giovanissimo Martina, immortalato tra due compagni, veste inconfondibilmente i panni di Dante:⁴⁹ una lunga tunica, un copricapo dalla foggia morbida, una corona d'alloro lo preparano al suo lungo viaggio tra i sentieri di un'opera che non avrebbe più dimenticato, rispolverata ad ogni occasione con rinnovata ammirazione e ironia finissima.

Bibliografia

Testi

- La Divina Commedia nuovamente commentata da Francesco Torraca* (1908). Roma: Albighi e Segati.
- L'Inferno di Topolino* (1949-50). Topolino, nrr. 7-12.
- L'Inferno di Topolino* (1971). Milano: Mondadori.
- Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (1980). Topolino, nr. 1261.
- PaperDante* (2021). Firenze: Giunti.
- Paperodissea* (1961). Topolino, nrr. 268-9.
- Saga di Messer Papero e Ser Paperone* (1983). Topolino, nrr. 1425-31.
- Topolino e l'inventore degli alberi* (1979). Topolino, nrr. 1209-10.
- Bellomo, S. (a cura di) (1990). *Jacopo Alighieri. Chiose all'Inferno*. Padova: Antenore.
- Boccardo, G.B.; Corrado, M.; Celotto, V. (a cura di) (2018). *Ottimo commento alla Commedia*. Roma: Salerno.
- Padoan, G. (a cura di) (1965). «Esposizioni sopra la Comedia di Dante». Branca, V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- Vandelli, G. (a cura di) (1907). *La Divina Commedia riveduta nel testo e commentata da G.A. Scartazzini*. Milano: Hoepli.

Studi

- Huss, B.; Tavoni, M. (a cura di) (2019). *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*. Ravenna: Longo.

⁴⁹ La fotografia, scattata sul finire degli anni Venti, è visibile in Becattini, Tesoro 2017, 100.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Biografia di Dante: Enzo Biagi, Milo Manara e la *Storia d'Italia a fumetti*

Elena Niccolai

Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia

Abstract This essay aims to describe Dante's role in *Storia d'Italia a fumetti* published by Mondadori in 1978. In particular, it focuses on the sections of the volume dedicated to Dante's biography written by Enzo Biagi and Giuseppe Pardieri and illustrated by Milo Manara. After a quick overview of the evolution of the historiographical/didactic comics as a *genre*, this study analyses the language and the sources used by Biagi and Pardieri and their relationship with Manara's illustrations. A brief reflection concerns the reasons for Manara's dissatisfaction declared in his recent autobiography *A figura intera* (2021).

Keywords Milo Manara. Enzo Biagi. Dante comics. Dante's biography. Federico Fellini.

Sommario 1 Introduzione . – 2 Manara: Larousse e il *Corriere dei Ragazzi*. – 3 Manara e Biagi-Pardieri.

La differenza è che con Dante non fu fiammata giovanile. Con Dante uno stagionato amore, che dopo anni e anni non langue. (Tobino 2009, 172)

1 Introduzione

Nel 1978 la Mondadori sottrae alla Rizzoli Enzo Biagi che esordisce per la casa editrice milanese con la curatela della *Storia d'Italia a fumetti* (Ferretti 2004, 353), un'opera encyclopedica dagli evidenti fini didattici, dedicata alla messa in *baloon* della storia italiana dalla caduta dell'impero romano all'età contemporanea tramite quattro volumi pubblicati tra il 1978 e il 1986: esco-

no consecutivi i primi tre, *Dai barbari ai capitani di ventura* (1978), *Da Colombo alla Rivoluzione Francese* (1979), *Da Napoleone alla Repubblica Italiana* (1980), e, discosto di qualche anno, il quarto *1946-1986: 40 anni di Repubblica* (1986). Se la sceneggiatura ruota attorno alla coppia fissa formata da Enzo Biagi e Giuseppe Pardieri, per le vignette i nomi degli illustratori si affastellano: soltanto il primo volume raccoglie i disegni di Milo Manara, Carlo Ambrosini, Giacinto Gaudenzi, Xavier Musquera, Paolo Piffarerio e Marco Rostagno. L'iniziativa editoriale segue piuttosto da vicino la fortunata impresa dell'*Histoire de France en bandes dessinées* di Larousse (1976) - a cui collaborò lo stesso Manara - rivelandosi un successo. Seguiranno, sempre per Mondadori, spesso firmate dallo stesso Biagi, varie raccolte affini; per citarne qualcuna, nel 1981 compare la *Storia della musica* e la *Storia di Roma* a cui seguono, nel 1982, la *Storia della Cina* e la *Storia dell'Oriente e dei Greci*, infine nel 1987 *Alla scoperta del passato: storia a fumetti delle civiltà*, tutte riproposte a distanza di pochi anni in edizioni economiche e in vari formati: dai fascicoli allegati al *Messaggero* ai collezionabili De Agostini-Mondadori e alla collana mondadoriana *I super miti*.

2 Manara: Larousse e il *Corriere dei Ragazzi*

Tornando alla *Storia d'Italia* del 1978, la porzione che qui interessa, incentrata sulla biografia dantesca, è ufficialmente a firma di Milo Manara (ma egli non è il solo illustratore in realtà: lo si vedrà più avanti) e pertiene al primo volume, nella fattispecie al terzo e ultimo capitolo, «C'è un signore che pensa per tutti», dedicato al periodo che va «dalla caduta dell'impero romano d'Occidente al 1492, anno in cui si chiude il Medioevo», a sua volta suddiviso in sette paragrafi preceduti da alcune pagine introduttive. Il volume dichiara fin dalla quarta l'intento programmatico di unire in un «linguaggio nuovo» il *divertissement* della forma fumettistica con la ricerca storica:

non c'è soltanto l'avventura, ma anche il perché degli avvenimenti e oltre alle imprese guerresche si narrano le vicende quotidiane: il lavoro e lo svago, le invenzioni e gli amori. I disegni interpretano lo spirito di quest'opera inconsueta che vorrebbe insegnare qualcosa ai ragazzi senza annoiarli, e rispettano con fedeltà il carattere dei tempi e dei costumi: quella corazza, quel castello, quell'aratro erano proprio così.

Se, come si è appena visto, il modello dell'opera viene dalla Francia - di cui non servirà qui ricordare il primato nella promozione del fumetto, non solo storico, tra gli scaffali della più degna letteratura -, le direttive della *Storia d'Italia a fumetti* aderiscono perfetta-

mente all'orientamento di un progetto editoriale italiano avviato e con una lunga storia di mutamenti alle spalle, ovvero il *Corriere dei ragazzi* che a partire dal 1972 sostituisce il *Corriere dei piccoli*, testata storica del *Corriere della sera*.¹ È qui che appare per la prima volta Milo Manara. Oltre al chiaro *fil rouge* nella traipla *Corriere-Larousse-Mondadori*, la collaborazione di Manara con Mino Milani per la rubrica *La parola alla giuria* consente uno sguardo sull'interazione tra fumetto e divulgazione storica nei primi anni Settanta. Il *Corriere dei ragazzi* allestiva una sezione dedicata alla presentazione di un personaggio mitologico o storico controverso - da Elena di Troia (la quale con scarsa solidarietà alle lotte femministe, viene graziosa da un «aggiunto processo d'appello, forse perché la protagonista era una ragazza», Manara 2021, 46),² ad Attila, finanche all'ammiraglio Yamamoto, a Robert Oppenheimer e ad Alfred Nobel - da mettere, in ogni episodio, sotto processo:

Ogni puntata era composta da tavole di fumetto e da una parte redazionale, dove avveniva il dibattimento tra difesa, accusa e giudice. Ma la giuria erano i lettori. Toccava a loro pronunciare la sentenza finale, spedendo lettere alla redazione. Una sentenza che arrivava in differita, quindi. (Manara 2021, 46)

Certo è evidente la filiazione della *Storia d'Italia* dal *Corriere dei ragazzi*, trampolino per il volume laroussiano tramite cui Manara racconta di aver dato finalmente forma alla passione per le ricostruzio-

¹ Il *Corriere dei piccoli* aveva già conosciuto un forte processo di ammodernamento nel 1968 quando comincia a collaborare con gli stessi autori di *Linus* diretto da Oreste del Buono (vd. Barbieri 2014, 67): tra i nomi citabili compare quello di Hugo Pratt, uno dei maestri di Manara.

² Considerati gli esplicativi intenti politici del volume mondadoriano e l'impegno riven-dicato dal fumettista, ritengo doveroso un rapido appunto sulla questione femminista in Manara, l'approfondimento della quale obbligherebbe qui a una lunga digressione fuori tema. In breve, nella lotta per l'emancipazione del sesso e delle sue forme rappresentative avallata dall'artista ci si chiede quali siano le ragioni che inducono a raffigurare uno stupro alla stessa stregua di un amplesso. Nelle tavole iniziali di *Tutto ricominciò con un'estate indiana* (1983) emerge precisamente questo: senza didascalie, nessun lettore riconoscerebbe ciò che sta avvenendo - di nuovo: uno stupro! - e di certo non per ignoranza dei codici comunicativi, ma molto più semplicemente perché non esiste alcuno scarto con le numerose scene erotiche, vitali e provocatorie, che caratterizzano la produzione dell'artista. Difficile e ingiusto, date le rivendicazioni di arte sociale, dal basso, del fumettista, non sottolineare tali mancanze. Tuttavia, per riprendere il filo del discorso almeno un motivo lo si riesce a individuare nel sostanziale conformismo di alcune posizioni ideologiche di Manara: dunque, ricordo sia lo scontro con Silverio Pisu in merito a *Lo scimmietto* (1976), sia le dichiarazioni su *I Borgia* (2004-11) tra cui spicca la confessione di avere rifiutato ad Alejandro Jodorowsky, per eccessivo imbarazzo, una scena di sesso (di «inchiappettamento» [sic]) tra Leonardo da Vinci e il Duca Valentino. Piuttosto deludente, a questo punto, doversi rassegnare a constatare come l'intento emancipatorio riveli uno scarso spessore politico di base; cf. <https://www.youtube.com/watch?v=AA3VS70rExc>.

ni minuziose, storicamente fondate, tratto del resto caratterizzante gran parte della sua produzione successiva:³

C'era una scena che raccontava di quando Luigi XVIII rientra a Parigi, nel 1814, con una folla immensa davanti al giardino delle Tuileries. L'avevo disegnata tutta, con una bella carrozza che ci passava attraverso. [...] Peccato che l'avessi disegnata coperta, quella carrozza. E invece il re era arrivato su una carrozza *scoperta*. Un fatto storicamente accertato. Allora ho dovuto ridisegnare tutto, folla compresa, per metterci dentro la carrozza giusta [...]. Tutta questa precisione la devo al salto che mi ha fatto fare il *Corriere dei ragazzi* [...]. Lavorando per quella testata, ho cominciato a prendere la professione molto sul serio. Prima era una specie di divertimento (ben) retribuito. L'unico criterio da rispettare era la *quantità* più che la *qualità*. (Manara 2021, 46)

Rispetto alla storia del genere, il fumetto storico, pare tuttavia corretto fare anche genericamente riferimento alla temperie culturale di quegli anni, gli stessi in cui Manara si trasferisce a Milano: «È stato Alfredo Castelli a portarmi al *Corriere dei ragazzi*, all'inizio degli anni settanta. Un altro capitolo fondamentale della mia storia. Non soltanto come autore, ma anche come testimone dello sviluppo del fumetto in Italia» (Manara 2021, 42). Dopo i fumetti da caserma, le collaborazioni per *Genius* e la pubblicazione di *Jolanda de Almaviva* per Erregi, Manara arriva nella Milano dei *blousons noirs*, ma anche della controcultura di Andrea Valcarenghi e costruisce importanti legami, non soltanto professionali, con Alfredo Castelli, sempre al *Corriere*, ma anche con Silverio Pisu, Mario Gomboli e Guido Scarbottolo. Oltre ad offrire un grandangolo sul contesto culturale del periodo, la carrellata di nomi appena citati vorrebbe mettere in luce come la collaborazione con Biagi rappresenti uno dei primi incontri di Manara col fumetto impegnato: nonostante le evidenti finalità didattiche e l'appello a un pubblico giovanissimo, la *Storia d'Italia a fumetti* è cronologicamente prossima ad altri progetti, tra cui spicca quello con Castelli e Gomboli, dedicato alla strage di Piazza Fontana, *Un fascio di bombe* (1975) che esce con «una tiratura di oltre mezzo milione di copie, diffusa gratuitamente» (Manara 2021, 71).⁴

³ Non a caso, anche in apertura al volume mondadoriano, a capo della redazione e ricerca storica per i disegni compaiono i nomi di Valentina Beggio e Renata Bini. Tuttavia, come si vedrà, l'attenzione storica non riuscirà del tutto, o quantomeno non incontrerà le esigenze del fumettista.

⁴ Non sarà forse del tutto scontato ricordare le varie dichiarazioni di Manara a proposito del fumetto inteso come arte povera. Il fumettista individua in questo la sua specificità rispetto all'arte figurativa (che perde di ruolo in una società di massa) e dal cinema (che necessita ingenti mezzi di produzione). In un'intervista del 2017 al Salone interna-

3 Manara e Biagi-Pardieri

Non stupisce dunque, nemmeno in quest'ottica, il taglio *engagé* dell'impresa mondadoriana. La sezione che include le vicende biografiche dantesche si apre, come di consueto per le antologie o i susseguimenti, con una lunga prosa introduttiva che occupa all'incirca tre facciate. Prima di passare all'analisi delle vignette e dei loro contenuti, sembra opportuno riportarne alcuni stralci poiché il racconto dei conflitti tra l'aristocrazia nobiliare e la borghesia mercantile si fa carico dell'eco dei linguaggi contemporanei proponendosi come una sorta di tramite atemporale del processo di alfabetizzazione politica e della comune semantica coeva: «c'è chi difende *interessi di classe* o, come si dice anche adesso, corporativi: se i mercanti hanno qualche privilegio, ad esempio, non intendono cederlo, mentre quello che è chiamato il 'popolo minuto', e ha ben pochi *diritti* (salariati, manovali, operai), cerca di farsi avanti per ottenere giustizia».⁵ Non mancano ammiccamenti al linguaggio parlato: «Scoppiano lotte furibonde tra 'grandi': i 'magnati', che sarebbero poi i nobili, i cittadini che contano [...] Sorgono le fazioni o parti, che se le danno senza riguardi». Del resto, come nota anche Gian Mario Anselmi, la specificità della storiografia a cavallo tra tredicesimo e quattordicesimo secolo offre un facile incastro con il bisogno di attualizzazione ideologico-politica del passato che abita gli anni in cui si colloca il volume mondadoriano e di cui la rubrica del *Corriere dei ragazzi*, nella sua natura divulgativa, è un esempio significativo:

Il nuovo, nella storiografia due-trecentesca [...] è il prepotente emergere del vissuto, sia sociale (si pensi ai Ciompi) sia politico (le contese tra fazioni), che finisce con l'imbrigliarsi faticosamente nella maglia ideologica generale e costantemente sembra esigere parametri adeguati per essere definito con pertinenza: si scoprono così le serie causali di fatti che facilmente impongono una riflessione solo laica, si scopre così l'uso politico e strumentale della memoria storica, si scopre una temporalità che può cadenzarsi sui ritmi stessi della crescita della città e delle sue vicende. (Anselmi 1980, 197)

La componente individualistica delle fazioni, la gestione politica, e la tematizzazione di questa, soprattutto nelle sue componenti istituzio-

zionale del libro di Torino Manara ha sottolineato la natura del fumetto da intendere sia come arte sequenziale - che predilige la narrativa affabulatoria e dunque l'attenzione sul cosa e non soltanto sul come della rappresentazione - sia come arte nata attraverso la satira e la critica sociale: cf. <https://www.youtube.com/watch?v=UqPmocraV48>. A proposito di quest'ultimo punto rimando anche a Barbieri 2014, 56.

5 Corsivi aggiunti.

nali, rappresentano palesemente il primo obiettivo didattico del paragrafo: «ci sono troppe magistrature, cioè cariche pubbliche, che si sorvegliano a vicenda e la breve durata dei mandati rende difficile la realizzazione di un programma impegnativo». Ancora:

La borghesia è incapace di risolvere un tale stato di confusione e di guerra. Così si fa avanti e si impone la figura del 'signore' [...] formalmente le vecchie istituzioni vengono rispettate, le assemblee popolari, i consigli funzionano, anche se il regime è dittatoriale [...] questo sire [si parla di Cane, detto Grande, della Scala] ha però la tendenza a *inguaicare* i suoi sudditi, perché bramoso di sempre nuovi domini. Per estendere i territori, va all'assalto di altre città: la sua politica pone ambiziosi e costosissimi traguardi.

Del resto, il richiamo alla pedagogia associato alla figura di Dante caratterizza anche la letteratura degli stessi anni. Con l'enfasi dei corsivi d'autore, Mario Tobino in *Biondo era e bello*, edito nel 1974, commenta le vicende socio-politiche della Firenze di fine Duecento come segue:

I Magnati, i feudali, gli investiti dall'imperatore di sacri privilegi, questi oziosi, tutti i giorni si graffiavano a sangue le croste dell'odio, eppure a Firenze da qualche tempo, quasi all'insaputa degli stessi attori, era maturato un affare così ricco di slancio che ancora adesso ha l'aire: a Firenze era nato il *capitalismo*. (Tobino [1974] 2009, 27)⁶

Ritornando alla prosa introduttiva, la contemporaneità si estende anche ai riferimenti bibliografici nella menzione di Jacob Burckhard per la ricostruzione dei costumi. Nonostante non si citi direttamente l'opera dello studioso, non è difficile identificare, a monte della citazione, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), tradotta una prima volta da Domenico Valbusa nel 1876 per Sansoni, poi riveduta e introdotta da Eugenio Garin nel 1952 e infine, avvicinandoci agli anni della *Storia d'Italia a fumetti*, ritradotta nel 1967 da Francesco Tarquinii e apparsa nel 1974 con l'introduzione di Ruggero Moscati per i tipi di Avanzini e Torraca:

⁶ Circa la sensibilità del ruolo politico dantesco si leggano anche le parole di Giacomo Magrini nell'introduzione al volume tobiniano: «Ora sottolinea ciò in cui convergono, nella medesima congiuntura storica [dunque negli anni della *Storia d'Italia a fumetti*], Tobino, la Morante e Volponi, ovvero l'uso politico, o metafisico-politico, di Dante» (Magrini 2009, XIII).

Eppure in quegli anni la vita è assai piacevole: narra lo storico Jacob Burckhard che in Italia le vie son ben selciate, si va comodamente in carrozza, mentre oltralpe debbono accontentarsi del cavallo [...] Dormono benissimo, perché i letti sono soffici; per terra, nelle case dei benestanti, s'intende, si distendono dei bei tappeti.

Non mancano neanche, ad anticipare le sezioni dedicate a Dante, Petrarca e Boccaccio, i riferimenti alla letteratura e all'arte del tempo:

le dame, come si legge nelle novelle, portano biancheria finissima, collane [...] Basta guardare i quadri dei pittori fiorentini, umbri o lombardi. Piacciono tanto le bionde, e le ragazze stanno molto al sole, convinte che i raggi abbiano il pregio di dorare i capelli.

A proposito è interessante notare come, a poche pagine dalla citazione appena riportata, Manara rappresenti una Beatrice non bionda, dalla vaga somiglianza con Claudia Cardinale, in cui si potrà riconoscere una traccia della disseminazione di tributi felliniani che l'artista dichiara di aver dedicato al regista nella speranza, poi avveratasi, di conoscerlo.⁷

Tornando alla prosa iniziale, sono di certo da rilevare almeno altri due punti. Le citazioni della *Cronica* di Giovanni Villani, richiamata a fornire dati di prima mano:

Gli Italiani sono più puliti d'Europa: basta partecipare a un banchetto o osservare l'abbigliamento per rendersene conto. Dispongono anche di quelli che adesso si definiscono 'rilevamenti statistici'; dalle cronache di Giovanni Villani si impara che a Firenze si debbono sfamare 'novantamila bocche', e lo si deduce dalla produzione dei forni; che il pievano di San Giovanni battezza ogni anno 550 o 600 fanciulli, e fa il conto mettendo una fava nera in un cassetto per i maschi, e una bianca in un altro per le femmine; che i bambini che sanno leggere sono otto o diecimila, mentre nei trenta ospedali sono a disposizione 'mille letti ad alloggiare poveri e infermi'. Come si vede, i servizi sociali funzionano abbastanza, e non certo peggio di ora.

A titolo esemplificativo, si noti come la somma degli alfabetizzandi corrisponda ai dati offerti dal testo di Villani, cf. *Cronica*, XII 94: «Trovamo che' fanciulli e fanciulle stavano a leggere del continuo da VIIIIm in Xm». Dallo stesso paragrafo si ricavano gli estimi dei numeri demografici:

⁷ Si tratta di una dichiarazione del fumettista durante un'intervista al menzionato Salone internazionale del Libro.

Istimavasi avere in Firenze da LXXXXm di bocche tra uomini e femmine e fanciulli, per l'aviso del pane bisognavano al continuo alla città [...] ragionandosi avere comunemente nella città da MD uomini forestieri, e viandanti e soldati, non contando nella somma di cittadini riligiousi e frati e religiose e rinchiusi [...] Ragionasi in questi tempi avere nel contado e distretto di Firenze da LXXXm uomini. Troviamo dal piovano che [...] per avere il novero mettea una fava nera, e per ogni femmina una bianca.

E così nelle tavole che seguono la biografia di Dante, si indica il primato urbanistico e industriale di Firenze con novantamila abitanti, di cui trentamila dedicati al tessile, e il vigore del settore delle spezie e delle banche che offrono il pretesto per citare l'origine di proverbi quali «caro come il pepe» e «in nome di Dio e del guadagno» e, tramite l'ausilio di scenette e dialoghi, per inserire frequenti *excursus* dettagliati sugli usi come quello sul primo fiorino coniato nel 1252.

Interessante l'attenzione geografica - rispetto alla quale è forse percepibile un'influenza dionisottiana, d'altronde *Geografia e storia* esce all'incirca un decennio prima, nel 1967 - poiché nonostante si tratti di una narrazione storica incentrata sul percorso che dal Trecento punta al Rinascimento, Biagi e Pardieri cospargono l'introduzione di riferimenti non fiorentini: con gli Scaligeri compaiono Verona,⁸ Vicenza, Padova, Treviso e Cividale, si affaccia anche Milano coi Visconti e spicca, infine, Bologna, eletta a città libera, pacifista e anticoloniale in virtù della multiculturale comunità studentesca del tempo:

Bologna è forse la sola che si salva dalla tentazione delle conquiste belliche [...] rinuncia ai piccoli centri della Romagna perché la sua gente, dedita principalmente al lavoro agricolo è poco portata alle novità e alle avventure, e perché dentro le sue mura la contestazione studentesca funziona davvero. I giovani che frequentano l'università, e che arrivano da ogni parte del mondo, non sopportano alcuna prepotenza [...] sono i più tenaci difensori delle costituzioni libere.

Non manca nemmeno la contestazione delle forze dell'ordine, escluso dagli spazi universitari: «Pertanto il bargello, il capo della polizia, non può entrare nel recinto dell'ateneo, i cui rettori hanno diritto a una scorta». La prosa si conclude con una citazione di Machiavelli che offre la chiave per una lettura dell'avvento dello stato moderno inteso come emancipazione delle masse: «Nel XIV e XV secolo le

⁸ Sull'importanza di Verona, soprattutto per Dante, potrebbe avere influito anche la mostra per il centenario della nascita del poeta *Dante e Verona* (1965).

classi che hanno costituito la forza politica degli stati comunitari perdono ascendente [...] scade la loro influenza e conta di più la moltitudine che si sente finalmente difesa dai soprusi» - del resto, se Foucault è già circolante in traduzione in Italia, non è certo quello degli scritti politici, editi soltanto recentemente.

Queste dunque le coordinate utili a fornire un contesto, seppur risciacato, al volume mondadoriano e ai suoi intenti. Si può passare ora alle tavole di Manara che, come accennato, non illustra soltanto la vita di Dante ma anche i sottocapitoli *Firenze*, *l'Atene del Medioevo*, *Il Papa lascia Roma* e *La lingua degli italiani*. Innanzitutto una nota, possibile grazie alla recentissima autobiografia a cui si è più volte fatto riferimento: sebbene le tavole siano firmate da Manara, il celebre fumettista non è il loro unico autore. Anzi, a ben vedere, la collaborazione con Biagi sarebbe del tutto naufragata se non fosse intervenuto l'aiuto di Nives, la sorella:

Non per colpa di Biagi, ma probabilmente ho sbagliato io a illudermi che sarebbe stata un'operazione *curata e accurata* come *La storia di Francia a fumetti* di Larousse, con sceneggiature dettagliatissime e una gran quantità di documentazione. Stavo per abbandonare il campo, però ha prevalso il professionista che è in me. Con l'aiuto di mia sorella Nives, che sa disegnare, ho portato a termine la mia parte di lavoro. Ne sono uscito con l'amaro in bocca. (Manara 2021, 179)

Al netto dei dettagli già menzionati, la compagine storica con cui si apre il testo delle tavole di Manara - per lo più composto da didascalie, la cui prevalenza è del resto tipica nel fumetto europeo, tanto più se di taglio storiografico come nota Barbieri (2014, 63) - è semplificatoria e piuttosto confusa. L'elevazione di Firenze a 'culla della civiltà' costa al testo un accumulo un po' raffazzonato delle maggiori personalità artistiche vissute nell'arco di duecento anni: nella stessa tavola compaiono Donatello e il David, Brunelleschi e la cupola di Santa Maria del Fiore e, in coda, Giotto mentre dipinge il ritratto di Dante,⁹ da cui prende avvio il racconto delle vicende biografiche di quest'ultimo che si estende su tre facciate più una vignetta di racconto raffigurante una visione frontale del tempietto settecentesco che racchiude la tomba di Dante a Ravenna.

Le didascalie delle tavole hanno funzioni eterogenee, da quella più ampiamente introduttiva: «Questa è la storia del più grande poeta d'Italia: Dante. Perde la madre a sei anni e, a dodici il padre Alighiero

⁹ La vignetta raffigura il ritratto di Dante, tradizionalmente attribuito a Giotto o alla scuola giottesca, dell'affresco ora conservato nel palazzo del Bargello, Cappella della Maddalena, a Firenze.

che prestava denaro e faceva speculazioni», si passa a testi ridotti. Compare così Beatrice, ‘la donna angelicata’ che egli «ha incontrato fanciullo ad una festa di calendimaggio, quella che conta», subito dopo la scena del matrimonio con Gemma Donati che offre il pretesto per menzionare il rito dell’inanellamento e la dote di 200 fiorini,¹⁰ da cui l’ironica battuta, fatta pronunciare a un anonimo partecipante della funzione: «Forse Dante non è innamorato, ma di sicuro bisognoso». A proposito ci si soffermerà con una nota in ragione degli ultimi dibattiti biografici, ma anche delle fonti che le posizioni assunte dal testo consentono di mettere in luce. Possediamo, in realtà, poche certezze sul matrimonio con Gemma poiché se da un lato, attenendo ci all’indicazione notarile, la datazione delle nozze al 1277 risulterebbe straordinariamente precoce rispetto all’età dei consorti, dall’altro, come ha recentemente sottolineato Alessandro Barbero (2020, 99), la possibile erroneità della data riportata, incongrua rispetto alla menzione dell’indizione sesta, dunque da ricollocare verosimilmente nel 1293, ci costringerebbe a constatare che l’unico documento in nostro possesso è fortemente corrotto.¹¹ Da rilevare, inoltre, come lo stesso Boccaccio (*Trattatello in laude di Dante*, 44) consideri la programmazione del matrimonio successiva alla morte di Beatrice. Il modello di Biagi-Pardieri pare dunque rifarsi alle biografie circolanti che desumono la disastrosa situazione economica degli Alighieri dagli studi di Michele Barbi (Barbi 1934) focalizzati sulla richiesta di due prestiti; rispetto a questi ultimi sembra tuttavia più che ragionevole il monito di Barbero (2020, 106) che invita a sminuire l’eccezionalità del credito in un’economia fortemente in crescita. Un’altra imprecisione riguarda la valutazione della dote: se rimane solido il prestigio sociale acquisito tramite il legame coi Donati, duecento fiorini non rappresentano di certo né una gran fonte di guadagno, né la prova di una presunta povertà del padre di lei, Manetto Donati:

Quelle 200 lire di fiorini piccoli erano poche rispetto alle cifre che si riscontravano più spesso a quel livello sociale: quasi tutte le vedove che presentarono domanda al giudice dei beni dei ribelli avevano ricevuto doti superiori, che nella maggior parte dei casi superavano le 400 lire e potevano arrivare anche oltre le mille. (Barbero 2020, 101-2)

Di Beatrice viene ricordata anche la morte in gravidanza, mentre di Dante si specificano alcuni dettagli fisiognomici come, secondo la te-

¹⁰ Notizia documentata dall’*Instrumentum dotis* rogato il 9 febbraio del 1276 (*More florentino*) da ser Uguccione di Baldovino. Sul matrimonio di Dante possediamo ora uno studio assai minuzioso per le cure di Isabelle Chabot (Chabot 2014).

¹¹ Di parere diverso Paolo Pellegrini 2020.

stimonianza di Boccaccio, i capelli rossi, anche qui associati alla can-
tica infernale da un gruppo di ragazze veronesi («È quello che è stato
all'*Inferno* e deve essere vero, perché ha ancora le chiome bruciate»)
che lo riconoscono mentre passeggiava e legge – si noterà che se la rap-
presentazione è ormai tradizionale, il modello (il ritratto col libro di
piccolo formato, spesso coincidente col Canzoniere di Petrarca) è di
certo successivo a Dante.¹² Si tratta, in questo caso, di un rimaneg-
giamento (in cui spicca il passaggio da *bruno* a *rosso*) piuttosto espli-
cito, della descrizione di Dante fornita da Boccaccio:

Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino [...] e il colore era bruno, e
i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia ma-
linconico e pensoso. Per la qual cosa avvenne un giorno in Vero-
na, essendo già divulgata pertutto la fama delle sue opere [...] e
esso conosciuto da molti uomini e donne, che, passando egli da-
vanti a una porta dove più donne sedevano, una di quelle piana-
mente, non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fos-
se udita, disse all'altre: «Donne, vedete colui che va nell'*Inferno*,
e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giù
sono?» Alla quale una dell'altre rispose semplicemente: «In veri-
tà tu dèi dir vero: non vedi tu com'egli ha la barba crespa e il co-
lor bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù?» Le quali paro-
le udendo egli dir dietro a sé, e conoscendo che da pura credenza
delle donne venivano, piacendogli, e quasi contento ch'esse in co-
tale oppinione fossero, sorridendo alquanto, passò avanti. (Boc-
caccio, *Trattatello in laude di Dante* XX)

Altro particolare biografico che le vignette riportano desumendo-
lo principalmente dalla *Vita nova* - e su cui si è soffermato di recen-
te anche Marco Santagata (Santagata 2012)¹³ - consiste negli sveni-
menti che Dante, secondo le dicerie di un paio di passanti fiorentini
raffigurati sul Lungarno, compenserebbe «andando per donzelle».

Segue la narrazione delle vicende politiche: la partecipazione alla
battaglia di Campaldino (1289),¹⁴ raffigurata tramite una striscia ver-

¹² A proposito del ritratto col libro e del legame tra pittura e poesia rimando a Bolognesi 2008.

¹³ Santagata 2012, 35: «Ebbene le crisi psicofisiche e la loro risoluzione [...] mostra-
no tutti i sintomi di un attacco apoplettico o epilettico. Gli stessi che, in un contesto
privato del pur minimo aggancio a tematiche amorose e con il ricorso ai termini tecnici
della medicina, Dante descrive nel canto XXIV dell'*Inferno* [...] Verso la fine dell'Otto-
cento la psichiatria lombrosiana aveva diagnosticato che Dante era affetto da epile-
ssia. La diagnosi, tranne pochissime eccezioni, non è mai stata recepita dai dantisti».

¹⁴ Il primo a raccontarlo è Leonardo Bruni (1370-1444) nella *Vita di Dante*. Bruni è
del resto il primo a sottolineare l'impegno politico dantesco tanto da rimproverare il
silenzio sulla partecipazione al combattimento da parte di Boccaccio, maggiormente
focalizzato sulla narrazione degli intrighi amorosi: cf. Dionisotti 1970.



Figura 1 Storia d'Italia a fumetti, 151



Figura 2

San Vitale da Bologna, *San Giorgio e il drago*.
1330-1335. Tempera su tavola, 86 x 70,5 cm.
Bologna, Pinacoteca Nazionale.
Web Gallery of Art

ticale dai tratti vagamente espressionisti [fig. 1]: al di là del cambio di impostazione delle raffigurazioni che da orizzontali divengono verticali, Manara concentra la rappresentazione delle spinte caotiche dello scontro sulla circolarità del movimento - che suscita la memoria di *Inf. XXII 1-6*: «Io vidi già cavalier muover campo, | e cominciare stormo e far lor mostra, | e talvolta partir per loro scampo; | corridor vi di per la terra vostra, | o Aretini, e vidi gir guardane, | fedir torneamenti e correr giostra» - sprigionata dalla figura predominante di un cavallo imbizzarrito sviluppato in diagonale che sfonda la vignetta verso destra e che assomiglia particolarmente, nel collo ritorto e nel sottoinsieme della prospettiva, al *San Giorgio e il drago* di Vitale da Bologna (1310 ca-1360) di cui si riporta un'immagine [fig. 2], collocata a destra del fumetto.¹⁵

Si approfitta qui per notare, oltre ai continui riferimenti alla storia dell'arte italiana nelle opere del fumettista,¹⁶ come il tratto di Manara sia già pienamente riconoscibile in queste tavole, dove i tratteggi alla Moebius hanno già fatto posto alla linea *eclaire* dei fumetti belgi, particolarmente evidente nei disegni delle figure femminili, quasi botticelliani. Di qualche interesse, oltre alle descrizioni della

¹⁵ La riscoperta dell'artista trecentesco si deve in gran parte agli studi, pubblicati meno di trenta anni prima dall'impresa editoriale coordinata da Biagi, di Francesco Arcangeli e di Roberto Longhi (cf. Arcangeli 1948 e Longhi 1950).

¹⁶ Tra tutti gli esempi riportabili, si veda anche soltanto la recente pubblicazione dedicata a Caravaggio cf. Manara 2015.



Figura 3 Storia d'Italia a fumetti, 150

battaglia fornite da Dino Compagni e Giovanni Villani,¹⁷ la possibile esistenza di un disegno della battaglia ad opera dello stesso Dante, stando alle notizie raccolte nella *Vita di Dante* di Leonardo Bruni.¹⁸

Riprendendo il filo delle vicende raccontate dal volume, si descrive l'iscrizione di Dante all'arte dei medici e degli speziali, per la quale tuttavia, commenta il testo, «non esercita e per questo è definito 'scioperato'», la carica di priore di Firenze nel 1300, l'appartenenza ai guelfi bianchi e la rivalità coi guelfi neri rispetto alla quale un *baloon* esplicita la componente individualista: «Son rivalità tra famiglie». Segue la notizia dell'esilio durante l'ambasciata a Bonifacio VIII, evento rappresentato all'arrivo del poeta in una locanda, e la condanna per illeciti con relativa multa di «5000 fiorini» pena la morte. La fonte è ovviamente la cronaca di Dino Compagni (*Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, II, 25: «Dante Alighieri che era ambasciato a Roma») che risulta tuttavia piuttosto dubbia rispetto al silenzio di Villani, Boccaccio e Bruni. Rinsaldano il sospetto valutazioni sia di stampo storico-politico - «Siccome di questa ambasceria non abbiamo nessuna fonte documentaria, il dubbio è forse lecito, se non altro perché non sembrerebbe una scelta astuta quella di mandare da Bonifacio VIII un uomo che si era esposto così vistosamente, in pubblico, per far bocciare una sua richiesta» (Barbero 2020, 134) -, sia testuali se si considera l'eccezionalità dell'inciso, che ha tutta l'aria dell'interpolazione, nell'elenco dei banditi di Compagni. Sono infine raccontate le peregrinazioni del poeta: prima il soggiorno veronese presso Cangrande della Scala, rappresentato con accenti provocatori sia nel testo (che riprende un aneddoto raccolto da Petrarca nei *Rerum memorandarum libri*, I 83) dove a un cortigiano che gli chiede se non lo offenda che alla sua poesia Cangrande sembri preferire una *performance* giullaresca, Dante risponde a tono («Nient'affatto: ogni simile ama il suo simile»),¹⁹ sia a livello illustrativo dove compare un grande alano arlecchino disteso sul pavimento della sala della corte. Segue infine, il ritratto di Guido Novello da Polenta che si dichiara interessa-

¹⁷ Compagni I, 7-10 e Villani, VIII 131-2.

¹⁸ Occorrerà tuttavia ricordare la possibilità di un impiego metaforico di *disegnare* vd. Barbero 2020, 7-8.

¹⁹ L'irascibilità di Dante è del resto descritta con gusto anedottico da Boccaccio, vd. *Trattatello XXV*: «e quello di che io più mi vergogno in servizio della sua memoria è che pubblichissima cosa è in Romagna, lui ogni femminella, ogni piccol fanciullo ragionante di parte e dannante la ghibellina, l'avrebbe a tanta insania mosso, che a gittare le pietre l'avrebbe condotto, non avendo tacito. E con questa animosità si visse infino alla morte». Non del tutto irrilevante, sebbene non si conoscano evidenze di un'effettiva lettura di Contini da parte di Biagi-Pardieri, considerare anche l'interpretazione continiana (Contini 1975) di Dante circolante in quegli anni (*Un'idea di Dante* esce nel 1975): «È un Dante irto e spigoloso quello che ci viene incontro dalle pagine di Contini, assai differente da quello di Barbi [...] Quale è questa immagine? Con una parola, con un solo aggettivo, quella di una personalità *reattiva*, estremamente reattiva» (Magrini 2009, XVII).

to a ospitare Dante in ragione del racconto, che è in effetti l'unico che tuttora possediamo, dell'amore infelice della zia, Francesca da Rimini, nel V canto dell'*Inferno*. È dunque richiamata la *Commedia*, soprattutto la prima cantica, ma compaiono anche le rime ricordate da un foglio di pergamena sul quale Dante, al cospetto di Beatrice, è intento a scrivere: «Tanto gentile e tanto onesta pare | la donna mia quand'ella altrui saluta, | ch'ognе lingua deven tremendo muta | e li occhi non l'ardiscon di guardare» [fig. 1].²⁰ La biografia si interrompe, come già accennato, con la raffigurazione della tomba accompagnata dalla didascalia: «Circondato dai figli Piero, Jacopo e Antonia che si è fatta monaca, Dante muore il 13 settembre 1321. Ha 56 anni. Abbiamo tutte le sue opere, ma nessun autografo». E a proposito dell'attenzione al dato filologico occorrerà ricordare l'edizione del poema, in occasione del centenario della nascita, a cura di Giorgio Petrocchi (1966-67).

Circa le tavole successive, tutte dei fratelli Manara, si nota la raffigurazione della lotta del popolo minuto contro il popolo grasso, del duca di Brienne e di Ciuto Brandini definito il primo «leader della storia sindacale italiana» che viene condannato per «resistere ai padroni». Strategie retoriche affini sono impiegate per Bonifacio VIII, che personifica la corruzione della chiesa: il giubileo trova come obiettivo esplicito il guadagno e il *baloon* recita «personalmente credo che il paradiso e l'inferno siano guaggiù [sic]. Il paradiso è la giovinezza, la salute e le belle donne». La componente culturale e specificamente letteraria ritorna infine nell'ultima sezione illustrata da Manara: «La lingua degli Italiani», che si apre con la menzione, dopo Dante, di Petrarca. L'incontro tra Dante e Petrarca è raffigurato nello sfondo del duomo di Pisa in costruzione - che sembra un errore poiché la cattedrale è consacrata nel 1118, anche se è vero che le campagne di restauro e di lavorazione si stratificarono nei secoli successivi. Riappare poi Bologna come sede della facoltà di giurisprudenza frequentata da Petrarca la cui scelta di abbandonare gli studi giuridici è anch'essa interpretata in chiave etico-politica: «si accorge che quel mestiere non è per lui. 'Non si deve fare dishonestamente' dice 'ma onestamente non si può!'». Segue l'incontro con Laura a cui succede la menzione del Canzoniere rappresentato tramite la raffigurazione dell'*incipit* in manoscritto umanistico o in incunabolo (che assomiglia non poco a quello stampato da Bartolomeo Valdezocco nel 1472). Non si fa accenno qui all'originale o alle copie, ma alla preferenza accordata da Petrarca al latino invece che al volgare. Come il legame Dante-Petrarca, così il binomio Petrarca-Boccaccio viene evidenziato e spiegato tramite il pretesto dell'eredità di cinquanta fiorini lasciata a Boccaccio «che è molto povero e ha tanto bisogno di

²⁰ A proposito da rilevare l'uscita nel 1970 di un importante e fortunato saggio di Contini dedicato al sonetto.

un cappotto per affrontare il freddo». E di seguito a Beatrice e Laura, anche Fiammetta viene rappresentata in veste decisamente più erotica della tenuta monacale di Laura. Di Fiammetta - di cui si ammicca anche un nudo - viene detto che ai versi del *Teseida* preferisce i regali; solo infine compare invece il *Decameron*.

In conclusione, riprendendo il filo del discorso, alla luce dei riferimenti fatti, che cosa potrebbe aver innescato la delusione che Manara ricorda anche in coda alla sua autobiografia?²¹ Se ne azzarda qui una risposta a partire dalla spessa componente letterario-artistica del fumettista. Non sembra inverosimile intravedere un forte dissappunto nella resa eccessivamente didascalica, quasi stereotipata, della biografia dantesca del volume mondadoriano, tanto più considerando il ruolo riconosciuto dal fumettista al poeta, di cui dichiara di apprezzare particolarmente il realismo:

Dante ha sicuramente influito sul mio percorso artistico, mi interessa umanamente e personalmente ed il fatto che si sia soffermato a Verona accende la mia fantasia. Vicino a Marco, un paese un po' prima di Rovereto, nella Val D'Adige, c'è una frana enorme di grandi pietroni che è caduta dalla montagna verso il centro della valle e l'immagine è proprio quella dell'inferno dantesco: 'Qual è quella ruina che nel fianco | di qua da Trento l'Adice percosse', queste sono esattamente le parole che usa Dante nella *Divina Commedia*. Questa rovina mi ha molto impressionato, è veramente un paesaggio da inferno dantesco, del resto Dante nel suo passaggio a Verona ha nutrito l'immaginario di tutti, compreso il mio: tutto quello che ci impressiona figurativamente poi si riflette, esce carsicamente e affiora nel lavoro. Un personaggio che mi ha impressionato e affascinato particolarmente è il conte Ugolino, che mangia e divora i suoi figli. [...] È una tragedia terribile al cui confronto i film horror sono barzellette.²²

Ancora una volta dunque geografia e storia, ma anche un'attenzione icastica volta alla raffigurazione del dettaglio inteso nel suo potenziale espressivo. La delusione per le tavole mondadoriane sarà inoltre tanto più comprensibile qualora si aggiunga al valore riconosciuto dal fumettista alla figura di Dante, bersaglio della contestazione del post-sessantotto, la necessità di riconferirgli un ruolo nella cultura contemporanea.

²¹ Non nascondo che il tentativo di contattare Milo Manara per email ha avuto, purtroppo, un esito soltanto parziale ma forse significativo. Interrogato sulla collaborazione per la *Storia d'Italia a fumetti* non ha espresso, del resto, parere diverso dalla delusione già descritta altrove liquidando il lavoro a «poche vignette in una storia scritta da Enzo Biagi [...] di cui [...] h[o] solo eseguito i disegni».

²² <http://www.vivicreativo.com/la-mostra-collettiva-sul-volto-di-dante-a-cura-di-marco-miccoli-con-la-partecipazione-di-milo-manara/>.

Bibliografia

Testi

- Biagi, E. (1978). *Storia dell'Italia a fumetti. Dai barbari ai capitani di ventura*. Milano: Mondadori.
- Carrai, S. (2009). *Dante Alighieri. Vita nova*. Edizione a cura di S. Carrai. Milano: Rizzoli.
- Luzzato, G. (1968). *Dino Compagni. Cronica*. A cura di G. Luzzati. Torino: Einaudi.
- Manara, M. (2015). *Caravaggio. La tavolozza e la spada*. Modena: Panini-Comics.
- Petoletti, M. (2014). *Francesco Petrarca. Rerum memorandarum libri*. A cura di M. Petoletti. Firenze: Le lettere.
- Porta, G. (2007). *Giovanni Villani. Nuova cronica*. Edizione a cura di G. Porta. Parma: Fondazione Bembo-Guanda.
- Ricci, P.G. (1974). *Giovanni Boccaccio. Trattatello in laude di Dante. Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di P.G. Ricci. Milano: Mondadori.
- Tobino, M. [1974] (2009). *Biondo era e bello*. Milano: Mondadori.
- Viti, P. (1996). *Leonorado Bruni. Opere letterarie e politiche*. A cura di P. Viti. Torino: UTET.

Studi

- Anselmi, G.M. (1980). «Ideologia e storiografia nel Quattrocento fiorentino».
- Saccone, S.; La Spada, T.; Rabboni, R. (a cura di), *Studi in onore di Raffaele Spongano*. Bologna: Massimiliano Boni, 195-203.
- Arcangeli, F. (1948). «Un Vitale e un Jacopo da Bologna». *Proporzioni*, 2, 63-74.
- Barbero, A. (2020). *Dante*. Roma-Bari: Laterza.
- Barbi, M. (1934), *Problemi di critica testuale. Prima serie (1893-1918)*. Firenze: Sansoni.
- Bolzoni, L. (2010). *Il cuore di cristallo*. Torino: Einaudi.
- Chabot, I. (2014). «Il matrimonio di Dante». *Reti medievali rivista*, 15(2), 421-62.
- Contini, G. [1970] (1997). *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi.
- Contini, G. [1975] (2001). *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi.
- Dionisotti, C. (1967). *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Ferretti, G.C. (2004). *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Einaudi.
- Longhi, R. (1950). «La mostra del Trecento bolognese». *Paragone*, 1, 5-44.
- Magrini, G. (2009). «Introduzione» a Tobino [1974] 2009.
- Manara, M. (2021). *A figura intera*. Milano: Feltrinelli.
- Pellegrini, P. (2021). *Dante Alighieri. Una vita*. Torino: Einaudi.
- Santagata, M. (2012). *Dante. Il romanzo della sua vita*. Milano: Mondadori.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

La rovina in commedia. Grottesco satirico e dantesco di Jacovitti

Silvia Argurio

Université Paris Sorbonne Nouvelle, France

Abstract The illustration of the *Commedia* has a very long history, frequently involving attempts to bring Dante's epic poem up to date, thereby making it more relevant to the present day. The essay studies a relatively recent parody of Dante's masterpiece, devised in 1947 by the satirical cartoonist Benito Jacovitti and published in the Italian satirical weekly magazine *Belzebù*. Jacovitti, who created a vast number of humorous comic strips populated by bizarre and grotesque characters, satirised the political situation of post-war Italy in two pages packed with clever visual gags and tongue-in-cheek allusions to current events.

Keywords Jacovitti. Parody. Satire. Dante. Comics. Post-war Italy.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La satira politica di Jac e la parodia della *Commedia*.

È impossibile leggere i canti di Dante senza rivolgerli
al presente. È per questo che essi sono stati creati.
Sono armati per percepire il futuro.
Ed esigono un commento in *Futurum*
(Osip Mandel'stam, *Conversazioni su Dante*)

1 Introduzione

La storia della traduzione visiva della *Commedia* è lunghissima e, insieme a quella del commento verbale, nasce con la prima diffusione dell'opera.¹ L'im-

¹ Basti pensare che il più antico manoscritto illustrato datato giunto fino a noi è il Trivulziano 1080 (Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Trivulzio), datato 1337. Per la ricostruzione della pratica di tradurre in immagini la *Commedia* si rimanda a Battaglia Ricci 2018,

mensa mole di realizzazioni artistiche (della più varia tipologia: miniature, disegni, affreschi, xilografie, illustrazioni di libri stampati, fumetti, tele dipinte, immagini digitali, fotogrammi di film ecc.) dà conto dell'importanza di questa pratica all'interno del secolare commento, e manifesta una vivacità che deriva dal bisogno, costante nei secoli, di appropriazione e di attualizzazione del poema (Battaglia Ricci 2018, 269). Con il passare del tempo tale necessità ha innescato un processo di 'allontanamento' dal testo, le cui chiose e trasposizioni hanno pian piano abbandonato l'obiettivo di spiegargne la lettera: la conoscenza della *Commedia* quale capolavoro della letteratura si trasforma in conoscenza di espressioni proverbiali, di personaggi iconici, di situazioni mitiche che fluttuano in uno spazio indistinto come immagini di repertorio.² Ma è anche necessario riconoscere che i modi di attualizzazione del poema possono assolvere a differenti funzioni che vanno dalla testimonianza dei contenuti e della forma originari, alla critica, alla comicità (Winter 2018, 74). Come esempio di trasmissione di saperi valga su tutti la prima grande parodia Disney intitolata *L'Inferno di Topolino*, pubblicata fra il 1949 e il 1950, composta da 73 tavole disegnate da Angelo Bioletto e corredate dai testi di Guido Martina: non solamente le didascalie in terzine protraggono lo schema rimico per tutte le vignette, ma a rinsaldare il legame formale con il «sacrato poema» contribuiscono le ripetute citazioni testuali.

Con il caso di Topolino ci addentriamo nel periodo storico del Dopo-guerra. Negli anni precedenti, le grandi saghe dei comic books nate fra gli anni Venti e i Trenta avevano trovato fieri oppositori nell'ambiente politico pedagogico italiano, sino all'aperta avversione del fascismo che equiparava la diffusione del fumetto americano all'esaltazione dei valori, ovviamente degenerati, del nemico. Ma naturalmente il regime non si fece sfuggire l'occasione di mettere le mani su un mezzo comunicativo estremamente potente, sia per deviare l'attenzione dai problemi del Paese, che per esaltare alcuni ideali, ammannati di retorica, da esprimersi in linguaggio patrio.³ Sul finire degli

dove l'autrice traccia con attenzione e rigore critico la parabola evolutiva della ricezione visiva dell'opera. Impossibile rendere conto della vastissima bibliografia a disposizione, mi limito a citare alcuni studi imprescindibili per la storia di quello che definiamo «commento figurato», a partire dal saggio di Peter Brieger al quale si deve la definizione di «pictorial commentaries» (Brieger 1969), o focalizzati su specifici case studies: Battaglia Ricci 1994; Miglio 2003; Mazzucchi 2002; 2005; Balbarini 2011; Pegoratti 2014; Marcozzi 2015; Pasut 2016; Arqué, Ciccuto 2017.

² A questa tendenza si possono far risalire le numerose espressioni idiomatiche italiane derivate da versi danteschi e della cui origine normalmente non si ha coscienza ('far tremar le vene e i polsi', 'ben de l'intelletto', 'l'ora che volge il disio'). Sull'argomento vedi Lazzarin, Dutel 2018.

³ Sul rapporto tra fascismo e fumetto: Gadducci, Gori, Lama 2011, 114-45; Carabba 1973. Vedi anche Lazzarin, Dutel 2018, 92.

anni Quaranta cattolici, conservatori e comunisti non avevano cessato di criticare la moda del fumetto. Se da un lato Palmiro Togliatti e Nilde Iotti vedevano nei comics il simbolo dell'America capitalista, dall'altro i fumetti erano condannati per i contenuti ritenuti violenti, incentrati sull'adulterio, sul delitto, sul nudismo (Stanganelli 2011).

2 La satira politica di Jac e la parodia della *Commedia*

Nato nel 1923 a Termoli, in Molise, e trasferitosi ancora bambino a Macerata, in anni assai particolari per l'evoluzione del fumetto, Benito Jacovitti inizia il suo apprendistato disegnando compulsivamente, leggendo le strisce che provenivano dagli Stati Uniti e assimilando lo stile umoristico di autori come Elzie Crisler Segar (creatore di Braccio di Ferro) e Walter Faccini. Nel novembre del 1939, precoce esordio ad appena sedici anni, vede la luce la sua prima vignetta pubblicata nel nr. 47 del settimanale umoristico fiorentino *Il Brivido*.⁴ È un primo esperimento che sfocerà presto nel tipico stile jacovittiano delle 'panoramiche', grandi vignette ricchissime di dettagli, caratterizzate da una visione simultanea di personaggi ed episodi buffi o grotteschi, gusto per il nonsense e umorismo surreale. Ma la prima 'panoramica' vera e propria, che risale al 1940, si intitola *Come ha visto la guerra un ragazzo sul fronte occidentale - Le linee: Maginot Sigfrido*, uscita sempre per le pagine di *Il Brivido*.⁵ Per ironizzare sulla guerra il diciassettenne Jac, come spesso amava firmarsi nei suoi lavori,⁶ crea una scena densissima popolata da inglesi, francesi, senegalesi, tedeschi. Al 1940 risale anche la sua prima lunga storia a puntate, *Pippo e gli inglesi*, uscita sul periodico *Vittorioso* della casa editrice cattolica AVE, con il quale Jacovitti avrebbe instaurato una lunghissima collaborazione e che contribuì a diffondere la fama del fumettista in tutta Italia. La pungente satira, prima antibritannica e poi ampiamente estesa agli americani, si affina nel periodo della guerra, ma alcune delle storie più marcatamente politiche, che risalgono agli anni seguenti, furono realizzate per *Intervallo*, il cattolico 'settimanale della Gioventù Studentesca'. Ad esempio, nell'avventura di satira politica *Pippo e il dittatore*, il classico vignettone raffigura il delirante disordine che attanaglia l'Europa, nella finzione travestita in 'Flittonia', all'alba della 'liberazione' degli Alleati: gruppi di fascisti, comunisti, monarchici,

⁴ Per una panoramica sull'attività fumettistica di Jacovitti, corredata da diverse immagini, vedi Manetti 2014.

⁵ La collaborazione con *Il Brivido* frutterà circa 250 lavori realizzati sino al 1942, vedi Manetti 2014.

⁶ Al cognome troncato 'Jac' egli era solito accostare il disegno di una lisca di pesce riferito al soprannome che gli amici gli avevano attribuito in gioventù per via della sua esile corporatura.

anarchici, stalinisti, anziani, bambini, proletari, capitalisti, marxisti e animali di vario genere marciano rivendicando la propria identità, i propri diritti o il proprio credo, contagiati dal caos perfino sul piano linguistico (come mostrano le molte storiature: «w Stalon», «eia eia chivalà!», «saluto al ducio», «w la calce e il bargello», ecc.). I fenomeni sociali e la politica contemporanea passano sotto la lente deformante della satira di Jacovitti. In modo grottesco, in direzione antagonistica e ideologicamente orientata, l'autore sbeffeggia la storia e i suoi attori: tutto diviene fenomeno di massa, qualunque, irrimediabilmente corrotto, paradossale e sproporzionato nella sua tragicità. L'amarezza segna l'epoca di transizione tra la fine della guerra e la formazione di una nuova democrazia che sembra nascere già malata. Così il pusillanime protagonista della storia *Battista l'ingenuo fascista*, pubblicata su *Intervallo* fra il dicembre 1945 e il giugno 1946, è un generico rappresentante del popolo, un cittadino qualsiasi che attraversa tutto il periodo del totalitarismo cercando di rimanere sullo sfondo degli eventi senza farsene travolgere.

Se abbiamo menzionato questi lavori politici di Jacovitti è perché al medesimo filone, e allo stesso atteggiamento di delusa ostilità, appartiene la riscrittura della *Commedia* significativamente intitolata *La rovina in commedia. Grottesco satirico e dantesco di Jacovitti*. Si tratta di una storia rimasta incompleta, limitata a due grandi tavole suddivise in quadri più piccoli, pubblicata dalla rivista *Belzebù* nel 1947. Il periodico, fondato proprio in quell'anno da Enrico De Seta e Vittorio Metz ebbe vita breve. Le quattro pagine di cui si componeva ogni numero della rivista «di satira e di attualità», tenendo dietro al nome infero, si intessevano di articoli che recavano firme dal sapore luciferino e dantesco come Astarotte, Malacoda, Draghignazzo, Barbariccia e così via. Lo si vede bene dalla prima pagina del primo numero, datato 11 gennaio 1947, dove la colonna di sinistra ospita la rubrica in forma di dialogo *Il dannato di turno*. Lo sventurato si trova al cospetto del concilio di diavoli che lo giudicheranno, gli elementi che rimandano alla *Commedia* sono molti: il dannato appare inizialmente svenuto, una volta ripresi i sensi e interrogato da Belzebù in persona risponde di aver letto su una porta la frase «Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate», e prosegue salacemente «sono forse in un Ministro?»; a ciò si aggiunga la ripetuta battuta «Papè Satàn, Papè Satàn Aleppe»⁷ pronunciata dal diavolo a guisa di intercalare e declinata comicamente per esigenze rimiche («Papè Satàn, Papè Satàn Aleppe: la gente come te si merita le sleppe»; «Papè Satàn, Papè Satàn Alop-po [...] con questo cazzottone l'occhio destro ti attoppo»).

⁷ «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!» è il primo verso di *Inf. VII*, il cui senso è stato lungamente dibattuto dai moderni, e con il quale Pluto probabilmente esprime meraviglia per la presenza di Dante, dolore e invocazione a Satana.



Figura 1 La rovina in commedia, prima parte

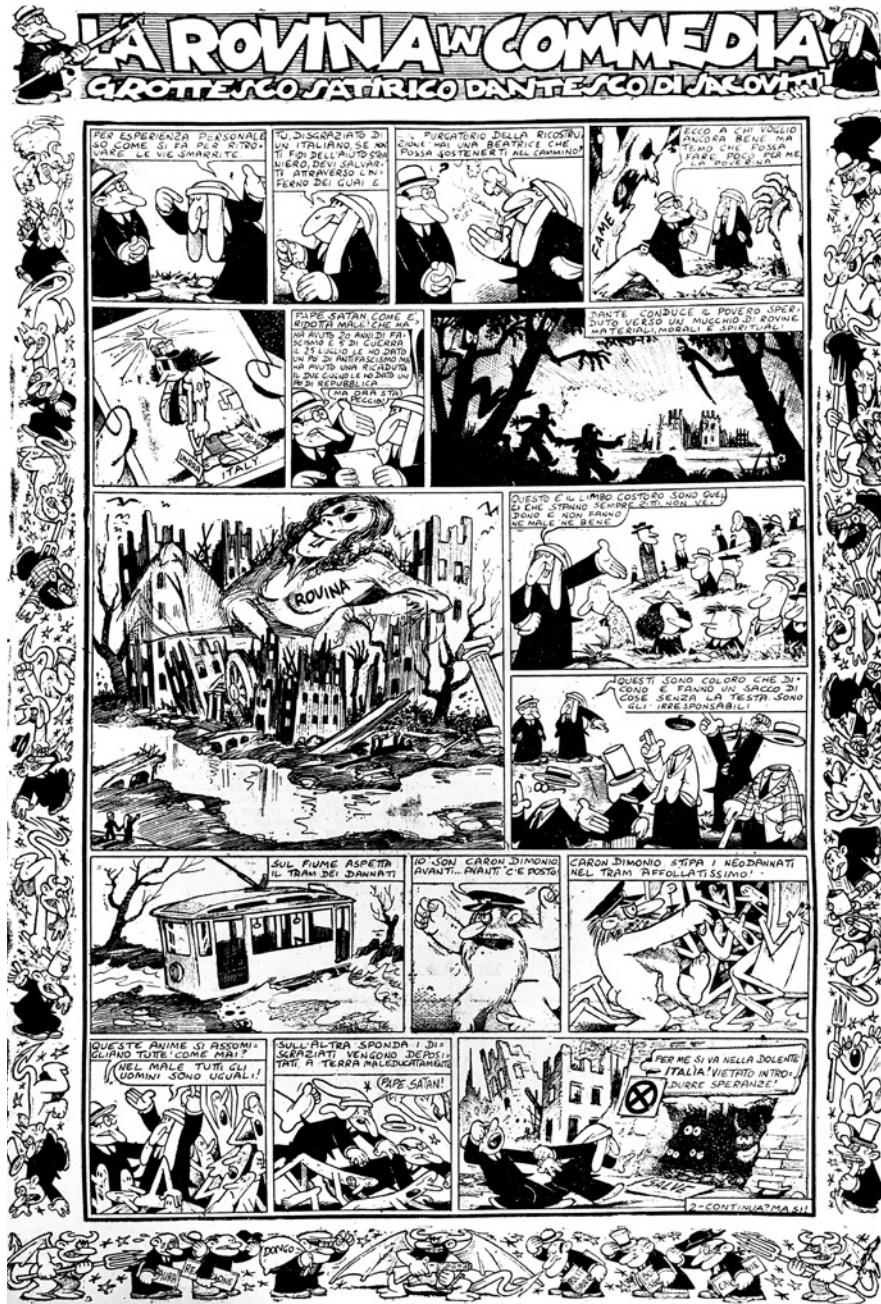


Figura 2 *La rovina in commedia, seconda parte*

Dunque, su una pubblicazione come *Belzebù* la parodia che prendesse di mira la situazione sociopolitica non poteva che rivolgersi naturalmente alla *Commedia* che fa un po' da palinsesto all'intera rivista. Come si è detto per *Pippo e il dittatore* e *Battista l'ingenuo fascista*, i temi dominanti della *Rovina in commedia* sono quelli paradossali della liberazione distruttrice e del nemico alleato. Un *trait d'union* fra la parodia dantesca e l'epopea dell'ingenuo fascista è rappresentato anche dal carattere 'universale' del protagonista: tanto quanto l'everyman pellegrino della *Commedia*, il cittadino qualunque (fascista o no, impiegato, uomo medio) porta con sé negli inferi l'intero ceto a cui appartiene. Un altro curioso collegamento tra il fumetto e il poema è la coincidenza nella data di inizio del viaggio: sia accaduto per caso o per scelta, fatto sta che la storia del 'disgraziato italiano' inizia sul numero 11 di *Belzebù* il giorno 2 aprile 1947, che quell'anno era mercoledì santo, non esattamente il venerdì precedente la Pasqua, ma del resto la rivista usciva di mercoledì (le due tavole escono fra il 2 e il 9 aprile, la settimana nella quale, secondo qualche critico, si potrebbe collocare l'inizio del viaggio di Dante).⁸

La *medietas* del protagonista, e la sua mediocrità, si riflettono anche su altre caratteristiche come la calvizie e gli occhiali, corollario della sua età media. Iniziamo dicendo che la prima puntata della storia riassume piuttosto fedelmente gli snodi fondamentali del primo canto dell'*Inferno*, fatte le ovvie distinzioni dettate dal contesto e dallo scopo della riscrittura. Altrettanto si potrà riscontrare nel secondo episodio che procede rivisitando tappa dopo tappa il percorso dantesco dal primo dialogo con la guida (lì Virgilio, qui Dante) sino all'attraversamento dell'Acheronte.

Sotto al titolo, stampato bianco su nero e costeggiato da due diavoli alati in sembianze di partigiani con espressione feroce e mitra in pugno, si apre il primo riquadro, l'unico ad occupare in orizzontale l'intero spazio della tavola [fig. 1]. L'immagine riporta immediatamente l'*incipit* della *Commedia*⁹ vergato su un cartiglio al quale si aggrappa l'uomo. Sulla destra si ripete la figura dell'impiegato, impaurito e disperso nel fitto degli alberi.

Nella seconda fascia l'anonimo personaggio esclama di cordoglio fra sé e sé per essersi smarrito nel mezzo del cammino e aver perduto «la pace e la sicurezza», insomma per il fatto di ritrovarsi nella condizione che secondo l'autore caratterizza l'immediato Dopoguerra. Si prospettano tre possibili vie d'uscita, non a caso tutte sfocianti nel ma-

⁸ Oggi la maggior parte degli studiosi tende a fissare al 25 marzo la data di inizio del viaggio ultraterreno della *Commedia*, mentre per altri si tratterebbe della notte fra il 7 e l'8 aprile, venerdì santo, del 1300.

⁹ *Inf. I 1-3*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita | mi ritrovai per una selva oscura, | ché la diritta via era smarrita».

re, quel Mediterraneo protagonista nei conflitti e nella loro illusoria risoluzione. Ogni apertura corrisponde ad una diversa posizione politica. L'italiano seleziona senza troppe incertezze la via di destra poiché «più democratica» e in grado di rimetterlo in sesto rapidamente.

Purtroppo per lui la prima scelta conduce alla lonza americana che indossa il cappello dello zio Sam e che, con ripresa quasi letterale di *Inf. I 32-3*,¹⁰ è «leggera e presta molto e di pel maculato» [fig. 1]. La belva è interrotta mentre con aria furbesca fa scorpacciata di pesce nel sopraddetto mare. In linea con il ricorrente ritratto che Jacovitti fa degli alleati essa è invadente, arrogante, grossolana (si noti l'insistere sulla mimica dell'occhiolino nei primi due riquadri della terza riga e sulla sguaiata risposta «mbè?» nel secondo). L'impiegato non si fa scoraggiare dall'apparenza e procede con una richiesta di prestito, giocando sulla falsa interpretazione di *presta* ('veloce' nel testo dantesco) come voce del verbo 'prestare' (si noti che il vocabolo 'presta' è in grassetto nel fumetto). La condizione per ottenere aiuto è la totale rinuncia al «mare vostrum» che la lonza stava già saccheggiando indisturbata: il poveretto, scioccato, si allontana a gambe levate. Sperando di trovarvi qualcosa di più «tranquillo e pacifico» l'uomo imbocca il passaggio di centro, ma qui si imbatte nel leone britannico sormontato dal distico dantesco «ma non sì che paura non mi desse | la vista che m'apparve d'un leone» (*Inf. I 44-5*), e feroce a tal punto da non permettere nessuno scambio di battute.

Non resta che la via di sinistra: seppur scontento l'italiano di Jac si fa animo pensando di diventare «più progressivo». Lo attende però la lupa sovietica «che di tutte brame | spuntò dal mare su con ira e fame!».¹¹ La fiera con collare di borchie con falce e martello allatta i due neonati, novelli Romolo e Remo, Tito (Josip Broz) e Palmiro (Togliatti).¹² Essa è subdola e ingannatrice, distrae il «compagno» indicandogli la direzione in cui chiedere soccorso, ovvero l'Occidente, per poi assestaragli un bel morso sul dietro. Per quanto la lama della satira affondi in ogni direzione, Jacovitti non fa mistero di quale orientamento secondo lui riservi la «fregatura più grossa». Ecco che al «piccolo disgraziato» appare Dante, *deus ex machina*, pronto a guidarlo attraverso il caos postbellico. La prima tavola si chiude con un dialogo dalle minime variazioni rispetto all'originale della *Commedia*.¹³

¹⁰ *Inf. I 32-3*: «una lonza leggera e presta molto, | che di pel macolato era coverta».

¹¹ Dall'apparizione della lupa di *Inf. I 49-50* è ripreso correttamente solo il primo verso «ed una lupa, che di tutte brame | sembiava carca ne la sua magrezza». Si noti l'insistere di Jacovitti sul tema del Mediterraneo.

¹² Binomio dovuto all'esaltazione di Tito da parte del PCI fra il 1945 e il 1948.

¹³ In *Inf. I 65-7*: «'Miserere di me', gridai a lui, | 'qual che tu sii, od ombra od omo certo!'. | Rispuosemi: 'Non omo, omo già fui'», nella *Rovina in commedia* «Miserere di



Figura 3 La rovina in commedia, seconda parte (dett. cornice)

La seconda e ultima tavola [fig. 2] fu pubblicata sul numero successivo di *Belzebù*, il 9 aprile, e si presenta visivamente più elaborata per due motivi: la dimensione delle vignette più varia rispetto al primo episodio, e una cornice illustrata ricca di personaggi che, parlando della tradizione figurata della *Commedia*, ricorda i margini miniati dei manoscritti.

Questa volta il titolo è accompagnato dalle figure dei due protagonisti, mentre lungo i margini verticali si rincorrono diavoli e dannati: a sinistra, dall'alto verso il basso, i primi torturano gli uomini, a destra al contrario sono questi ultimi a malmenare i demoni. La fascia inferiore è particolarmente interessante e percorsa da un tetro umorismo [fig. 3]. Al centro un diavolo armato di mitra separa due gruppi di uomini: ognuno accompagnato da una scritta. Da un lato la paura del cittadino, la reazione del fascista e, per tornare alla ruvida satira di Jacovitti che avevamo visto nell'immagine della lupa, un losco figuro con mascherina e pugno chiuso che sostiene su una spalla un sacco di refurtiva con su scritto «Dongo», chiaro riferimento alla vicenda dell'oro di Dongo, ovvero i beni confiscati a Mussolini e ai gerarchi al suo seguito al momento della cattura nella località comasca. Dalla parte opposta si inchinano in fila i rappresentanti della politica corrotta, della ricca borsa nera, del clero che sostiene le calunnie.

Le due fasce superiori della tavola riprendono la narrazione di *Inferno* II: così come Virgilio spiega al discepolo che lo guiderà attraverso il difficile percorso poiché Beatrice si è mossa in suo favore per amore (a sua volta spinta da una divina pietà),¹⁴ similmente Dante avvisa il disgraziato che, se non si fida dello straniero, dovrà salvarsi attraverso «l'inferno dei guai e il Purgatorio della ricostruzione» e gli chiede se ci sia qualcuno che possa sostenerlo nel cammino. L'uomo tira fuori una fotografia di colei a cui vuole ancora bene, ma che versa in condizioni penose, e perciò dubita di poterne trarre aiuto. La poverina è l'Italia, guercia, vestita di stracci e con plurime fratture:

me! Qual che tu sii. Aiutami! Deh!» e «Non uomo, uomo già fui: io son Dante e di tuoi guai già me ne intendo!».

¹⁴ *Inf.* II 67-72: «Or movi, e con la tua parola ornata | e con ciò c'ha mestieri al suo compare, | l'aiuta sì ch' i' ne sia consolata. | I' son Beatrice che ti faccio andare; | vegno del loco ove tornar disio; | amor mi mosse che mi fa parlare».

vent'anni di fascismo, cinque di guerra, l'antifascismo, la Repubblica di Salò e infine la nascita della Repubblica Italiana non le hanno giovato. Il ruolo giocato dagli stranieri resta una delle peggiori cause di distruzione: la patria afflitta del ritratto è deprivata della propria identità, si chiama «Italy» e non Italia, sul gesso che le avvolge la gamba si legge «Diktat», che indica il trattato imposto all'Italia dopo la seconda guerra mondiale, sulla sua stampella campeggia la scritta «UNRRA» (United Nations Relief and Rehabilitation Administration, l'organizzazione internazionale con sede a Washington che doveva assistere economicamente e civilmente i Paesi usciti danneggiati dal conflitto).

Per quanto riguarda questa prima parte del disegno si può fare, forse, un piccolo parallelismo figurativo tra gli alberi animati, dall'aspetto minaccioso, della quarta e della settima vignetta e quelli altrettanto spaventosi che fra il 1932 e il 1938 avevano popolato almeno due opere della Disney: la famosissima *Silly Symphony Fiori e alberi (Flowers and Trees)* e la scena di fuga nel bosco del lungometraggio *Biancaneve e i sette nani* (il cui stile 'europeo' si ispirava alle meravigliose illustrazioni di artisti come Arthur Rackham e John Bauer). Sullo sfondo del settimo riquadro si stagliava il profilo di un paesaggio distrutto che in seguito campeggia in primo piano nella fascia mediana della tavola attraverso la grande personificazione della Rovina. Si tratta di un'anticipazione narrativa di ciò che si trova al di là dell'Acheronte e il cui ingresso sarà il soggetto dell'ultimo disegno. Affrontare l'interpretazione di un grande classico pone gli artisti di fronte al peso della storia, e al problema di come raccogliere l'eredità figurativa accumulata nel tempo. Jacovitti gioca abilmente con degli stereotipi e dei temi ricorrenti della tradizione pittorica, perciò, tenendo presente che l'immagine è spesso il risultato di un insieme di echi iconografici, cogliere certe somiglianze non può che rendere più gustosa la dissacrante ironia dell'autore. Prendiamo il caso della donna laida adagiata sulle macerie: la sua tipica posa rimanda a Venere addormentata, uno dei soggetti più cari agli artisti del Rinascimento, in particolare alla *Venere di Urbino* di Tiziano [fig. 4].

Il dipinto è ambientato in un sontuoso interno, la donna sdraiata, con i capelli che le ricadono morbidiamente sulle spalle, fissa l'osservatore noncurante della propria nudità, ai suoi piedi un cagnolino dorme acciambellato. La figura della Rovina di Jacovitti è speculare a quella della Venere, con l'angolazione delle braccia molto simile, mentre una serie di piccoli dettagli la richiamano per contrasto: la chioma è arruffata, le orbite sono vuote, la dolce provocazione delle labbra della dea è convertita in un ghigno che serra una sigaretta, dinanzi a lei un gatto giace stecchito a zampe all'aria. Alla ricca camera e all'opulenza dell'arredo si sostituiscono edifici distrutti, brandelli di una storia che è miseramente crollata (ne sono simboli la colonna sulla destra e il tempio al centro dell'ottavo riquadro) in quel



Figura 4 Tiziano, *Venere di Urbino*, 1538. Olio su tela, 119 x 165 cm.
Firenze, Galleria degli Uffizi, Pitture, Sala 83.
Link: <https://bit.ly/3F3nHjV>. Pubblico dominio

Figura 5 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-19. Olio su tela, 491 x 716 cm.
Paris, Musée du Louvre, Département des peintures.
Link: <https://bit.ly/3udKHY7>. Pubblico dominio

delirante disordine che tutto ingoia. A fianco della grande scena di miseria vediamo due vignette nelle quali Dante mostra al viaggiatore le anime dannate: prima si incontrano figure senza occhi né bocca confitte con metà corpo nella terra, sono quelli che «stanno sempre zitti, non vedono e non fanno né male né bene»; di seguito altri sono ritratti nell'atto di gesticolare, ma sono privi di testa, i loro cappelli fluttuano nel vuoto, essi sono «coloro che dicono e fanno un sacco di cose senza la testa, sono gli irresponsabili». È chiaro che le due vignette accanto alla personificazione della Rovina, traducono nel linguaggio contemporaneo gli infelici descritti nel terzo canto e collocati all'inizio dell'oltremondo (nel cosiddetto antinferno, che qui però viene chiamato da Jac, impropriamente, «limbo»): i pusillanimi. La viltà, segno di abdicazione al libero arbitrio che è ciò che determina l'uomo, è propria di questi individui, «anime triste di coloro | che visser senza 'nfamia e senza lodo» (*Inf.* III 35-6). Per rispettare la sequenza narrativa della *Commedia*, dove ai vili si mescolano gli angeli neutrali,¹⁵ anche qui troviamo una seconda categoria rappresentata dagli «irresponsabili».

Le ultime due strisce si focalizzano sul passaggio dell'Acheronte per raggiungere l'ingresso vero e proprio dell'*Inferno*, il cumulo di macerie avvistato all'inizio e riproposto più volte nella tavola. Protagonista di questa parte del disegno è il «tram dei dannati», sul quale un Caronte bigliettaio pressa a suon di calci delle anime filiformi. All'ironia dell'adattamento moderno contribuisce il riferimento allo sviluppo tecnologico dei mezzi di trasporto (Winter 2018, 76): non più la nave con il canuto nocchiero, ma il mezzo a rotaia sospeso sulle acque tempestose. Senza voler fornire una ricostruzione filologica dei riferimenti iconografici proviamo ad esaminare meglio la trovata del tram, emblema del malfunzionamento dei mezzi pubblici mai abbastanza vituperati. L'inclinazione del vagone nella burrasca, pronto ad essere stipato di disperati, è latamente accostabile al primo grande lavoro di Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, che ritrae gli eventi successivi al naufragio della fregata francese *Méduse* davanti alle coste della Mauritania [fig. 5]. L'abbinamento delle due immagini può risultare forse meno peregrino se si pensa al comune sottotesto, quell'attraversamento guidato da Caronte che Géricault vide nella sezione inferiore del *Giudizio Universale* di Michelangelo nella Cappella Sistina, e di cui richiama le volumetrie nei corpi dei naufraghi della *Méduse*.

Prima di essere brutalmente scaricati sull'altra riva, e prima che il poeta dolorante proferisca il tipico intercalare «Pape Satàn»,¹⁶ pro-

¹⁵ *Inf.* III 37-9: «Mischiate sono a quel cattivo coro | de li angeli che non furon ribelli | né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro».

¹⁶ Come già avvenuto nella stessa tavola esclamando di meraviglia alla vista della foto dell'Italia malconcia.



Figura 6 Eugène Delacroix, *La Barque de Dante*. 1822. 189 x 246 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des peintures. Link: <https://bit.ly/3uqv6Vz>. Pubblico dominio

viamo ad immaginare come nella mente dell'osservatore colto e un po' fantasioso alla serie di associazioni sul passaggio delle acque infernali possa aggiungersi un ulteriore elemento parodico. Nella prima vignetta dell'ultima riga [fig. 2] i due viandanti si trovano stretti tra i dannati diretti verso l'ingresso della città infera, l'uno vicino all'altro si sostengono per evitare di cadere, Dante afferra una delle maniglie del tram mentre l'italiano, dubbio e un po' impaurito, lo tocca con il braccio sinistro. In *La Barque de Dante* di Eugène Delacroix, Dante e Virgilio sono ritratti sull'imbarcazione di Flegiàs mentre attraversano il fiume Stige, sullo sfondo fiammeggianno le torri della città di Dite [fig. 6].¹⁷ Dante ha un braccio alzato in segno di sdegno e riparo dagli spiriti maledetti, Virgilio ha la sinistra piegata verso l'alto a tenere un lembo del mantello, mentre con l'altra mano prende quella del discepolo per infondergli coraggio. Ma se con un rapido sguardo saltiamo dal dipinto al fumetto e viceversa, nella sovrapposizione delle immagini, potremmo illuderci che anche i personaggi di Delacroix siano comicamente attaccati alle maniglie del tram.

Nel finale della tavola di Jacovitti il poeta trascina il riluttante impiegato verso un buio ingresso sovrastato da un cartello che rivisita

¹⁷ Inf. VIII.

la celebre iscrizione posta sulla porta dell'Inferno del poema: «per me si va nella dolente Italia! Vietato introdurre speranze!». ¹⁸ Uno zerbinò reca l'antifrastico saluto «salve», mentre l'ombra minacciosa di un demone e gli occhi di sconosciute anime spuntano dall'oscurità.

Sfortunatamente questa seconda puntata della *Rovina in commedia* non avrà un seguito a causa della chiusura della rivista. Il tema del caotico Dopoguerra, la tagliente satira politica e sociale, torneranno in un altro lavoro coevo, pubblicato tra il febbraio e il marzo 1947 e anch'esso interrotto, che sfrutta l'ambientazione ultramondana: *Il paradieso sosvastico*, uscito per il periodico «Fra' Cristoforo». Per restare alla parodia della *Commedia*, si è visto come l'attualizzazione di Jacovitti riservi una discreta attenzione alla sequenza narrativa originaria reinterpretando la successione di eventi che vanno dal I al III canto dell'*Inferno*. Qui la comicità tagliente e il sarcasmo si accompagnano ad un tratto inconfondibile, tetro e nordico, scevro di alcuni degli elementi caratterizzanti che renderanno celebre l'autore (come i dettagli surreali dei salami o dei vermoni): per esprimere la disperazione dell'italiano moderno e postbellico, in cerca di un'identità (nazionale e culturale) apparentemente perduta, bisogna ripercorrere quell'aspro cammino che attraversa le «rovine materiali, morali e spirituali».

¹⁸ *Inf.* III 1-9: «'Per me si va ne la città dolente, | per me si va ne l'eterno dolore, | per me si va tra la perduta gente. | Giustizia mosse il mio alto fattore; | fecemi la divina potestate, | la somma sapienza e 'l primo amore. | Dinanzi a me non fuor cose create | se non eterne, e io eterna duro. | Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate'».

Bibliografia

Studi

- Arqués, R.; Ciccuto, M. (a cura di) (2017). *Dante Visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*. Firenze: Cesati.
- Balbarini, C. (2011). *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*. Roma: Salerno.
- Battaglia Ricci, L. (1994). *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: Materiali e problemi*. Pisa: Giardini.
- Brieger, P. (1969). «Pictorial commentaries to the *Commedia*». Brieger, P.; Meiss, M.; Singleton, C.S. (eds), *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Mandel'stam, O. (1994). *Conversazioni su Dante*. A cura di R. Faccani. Genova: il Melangolo.
- Manetti, F. (2014). *Jacovitti e la "Satira Geopolitica", Nei dintorni della seconda guerra mondiale*. <https://www.ereticamente.net/2014/06/19291945-la-percezione-del-mito.html>.
- Marcozzi, L. (2015). *Comedia di Dante con figure dipinte. L'incunabolo veneziano del 1491 nell'esemplare della casa di Dante in Roma con postille manoscritte e figure dipinte*. Commentario all'edizione in fac-simile. Roma: Salerno.
- Mazzucchi, A. (a cura di) (2002). *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*. Roma: Salerno.
- Mazzucchi, A. (a cura di) (2005). *Dante historiato da Federigo Zuccaro*. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Commentario all'edizione in fac-simile. Roma: Salerno.
- Miglio, L. (2003). «I commenti danteschi: i commenti figurati». *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali* = Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001). Roma: Salerno, 377-402.
- Pasut, F. (2016). «I commenti figurati: riflessioni a margine». *Dante fra il settecentocinquantenario della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)* = Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale (Roma, maggio-ottobre 2015). Roma: Salerno, 641-55.
- Pegoretti, A. (2014). *Indagine su un codice dantesco. La "Commedia" Egerton 943 della British Library*. Pisa: Felici Editore.
- Stanganelli, A. (2011). *Fumetti contro tutti - seconda parte*. <http://www.lo-spaziobianco.it/fumetti-contro-tutti-seconda-parte/>.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

«L’Inferno va di pari passo col progresso!»

Dante, Geppo e il fumetto umoristico italiano tra gli anni Cinquanta e Ottanta

Leonardo Canova

Università di Pisa, Italia

Abstract Between the 1950s and the 1980s, Edizioni Bianconi published cult characters such as Trottolino, Nonna Abelarda, Popeye and Tom & Jerry. Among these is Geppo, the good devil chased out of Hell because he was unfit to carry out his duties. From the very first stories, the infernal setting favours the appearance of references to the first cantica of Dante’s *Comedy*. This essay focuses on two of these stories, by Giovan Battista Carpi and Sandro Dossi, which are considered significant in terms of the reception of Dante’s masterpiece in the comic strip medium.

Keywords Dante. Inferno. Comics. Humour. Intertextuality. Italian linguistics.

Sommario 1 Introduzione: il buon diavolo Geppo e le Edizioni Bianconi. – 2 L’Inferno fordista di Giovan Battista Carpi: *Vita nuova all’Inferno*. – 3 L’Inferno fantozziano di Sandro Dossi: Dante Alighieri - Inferno 2000.

1 Introduzione: il buon diavolo Geppo e le Edizioni Bianconi

Nel 2021, anno del settimo centenario dalla morte di Dante Alighieri, difficilmente il buffo nome di ‘Geppo’ si sente ancora pronunciare. Eppure, fino a poco meno di trent’anni fa, i coloratissimi albi in formato tascabile dedicati a questo personaggio si trovavano in edicola fianco a fianco con il ben più celebre *Topolino*. La sua storia, così come quelle di molti altri protagonisti di fumetti e car-

toni animati, è la storia di un diverso, di uno di quegli esseri che «mostrano l'inadeguatezza assoluta al ruolo che sarebbe stato assegnato loro dalla Natura» (Carpi 2005, 6). Profilo gentile, fisico paffuto, piccole alette nere di pipistrello e due minuscole corna, il tenero Geppo è un diavolo a cui manca la caratteristica fondamentale per essere tale: la malvagità. Come tormentatore dei dannati, che preferisce piuttosto tentare di soccorrere, è un totale fallimento e anche quando si sforza di compiere cattive azioni, per compiacere un sempre più indispettito Satana, si ritrova involontariamente a far del bene a qualcuno. Da questo contrasto scaturisce la delicata comicità delle vicende, che si sviluppa non soltanto nel rapporto con Satana, imperatore/direttore infernale, e con gli altri diavoli, ma anche con i molti comprimari che ne assecondano e condividono le imprese: lo svogliato scolaro Tomeo, che accompagna Geppo nelle primissime storie; Salvatore, il serpente tentatore, il cui scopo dovrebbe essere quello di ricondurre Geppo sulla 'retta' via; il perverso gatto Caligola, che si diverte a tessere inganni ai più deboli, e infine Fiammetta, figlia di Satana protagonista di una bellissima *variant* a firma di Leo Ortolani (cf. Boschi 2015), di cui Geppo è innamorato ed alla quale è fidanzato all'insaputa del padre.

Geppo nasce nel segno della fascinazione per la prima 'Grande Parodia' Disney, *L'Inferno di Topolino*,¹ da un'idea del soggettista Attilio Mazzanti e di Renato Bianconi, grafico e calligrafo presso le Edizioni Alpe di Giuseppe Caregaro e contemporaneamente editore, assieme alla moglie, delle Edizioni il Ponte, divenute in seguito Edizioni Bianconi e, infine, Editoriale Metro. Qui, grazie alla collaborazione con artisti di primo calibro, non soltanto presero vita personaggi divenuti *cult* come Trottolino, Volpetto e Nonna Abelarda, ma trovarono spazio anche celebrità statunitensi, come Braccio di Ferro (Popeye), Felix e Tom & Jerry, dei quali Bianconi acquisì i diritti di pubblicazione (cf. Vassallo 2015). Fu proprio quest'ultimo a scrivere - il 27 settembre 1954 - a Luciano Bottaro proponendogli di sviluppare questo «buon diavolone comico»;² poco entusiasta della proposta, Bottaro la passa a Giovan Battista Carpi, troppo indaffarato con le storie natalizie di *Topolino*, per finire poi nelle mani del genovese Giulio Chierchini, in seguito autore di numerose parodie letterarie a marchio Disney tra

¹ *L'Inferno di Topolino* esce tra l'ottobre 1949 e il marzo 1950 sui numeri 7-12 di *Topolino*, su sceneggiatura di Guido Martina e disegni di Angelo Bioletto, con didascalie in originali terzine dantesche. L'opera, nella sua interezza, si può oggi leggere nei volumi antologici *L'Inferno di Topolino e altre storie ispirate a Dante Alighieri* (2016, 11-83); *Paperdante* (2021, 61-134). Dello straordinario Dante di Guido Martina parlano Argiolas et al. 2013, Rizzarelli 2016, Benucci 2018, Biasiolo 2018, Winter 2018 e, in questo volume, il saggio di Alessandra Forte.

² Così lo definisce Bianconi nella lettera inviata a Bottaro, di cui si trova una riproduzione in Boschi 2015, 4.

cui *L'Inferno di Paperino*³ (cf. Badino, Chendi 2008, 11-12). La lunga gestazione di Geppo si conclude quindi sulle pagine del mensile *Trottolino*, precisamente in un supplemento in formato *tabloid* al numero del dicembre 1954 dal titolo *Trottolino e la «Enne» dimensione*,⁴ nel racconto *Geppo il buon diavolo* firmato da Chierchini, dove è narrata la genesi e sono descritte le caratteristiche del personaggio, con evidenti riprese dall'*Inferno* disneyano di Martina e Bioletto, oltre che dall'imprescindibile Benito Jacovitti.⁵ Le sue avventure proseguiranno poi con storie di Carpi, Luciano Gatto e Pier Luigi Sangalli, in sempre meno fugaci comparse sulle pagine di *Trottolino*, *Volpetto* e *Soldino*,⁶ finché, nel luglio 1961, l'editore decide di dedicargli un mensile con storie di Alberico Motta e disegni dello stesso Sangalli e di Sandro Dossi, autori, questi ultimi, anche delle sceneggiature negli anni a seguire. Il mensile verrà pubblicato per 399 numeri, dal luglio 1961 al gennaio 1994, divisi in due serie, la prima edita fino al 1974 e composta da 162 albi privi di numerazione progressiva e la seconda lanciata nel gennaio 1975 e conclusa nel 1994 dopo 237 numeri. Successivamente ci furono vari tentativi - poco riusciti - di rilanciare il personaggio: soli quattro numeri di «*Geppo Più*» tra il 1990 e il 1991, due numeri per «*Geppo Serie Oro*» e infine diciotto numeri, pubblicati tra il 1996 e il 1998, di «*Nuovo Geppo*» (cf. Giordano 2014, 61-3). Più di recente, a Geppo sono stati dedicati alcuni volumi commemorativi, tra cui *Geppo e Nonna Abelarda*, dedicato a Giovan Battista Carpi nella collana «I classici del fumetto di Repubblica. Serie oro» (Carpi 2005), che raccoglie la maggior parte dei racconti apparsi prima del 1961, e i due volumi *Geppo il buon*

³ Cf. *Topolino*, 1654, 9 agosto 1987, poi in *L'Inferno di Topolino e altre storie ispirate a Dante Alighieri* (2016, 85-141) e *Paperdante* (2021, 135-91).

⁴ *Trottolino e la 'Enne' dimensione*, supplemento a *Trottolino*, 12, dicembre 1954.

⁵ Cf. Boschi 2015, 6: «autore di riferimento per chiunque in Italia si occupi di fumetto comico in quel periodo»; di Jacovitti, in questo volume, tratta il saggio di Silvia Argurio.

⁶ Si propone di seguito un elenco, che non ha la pretesa di essere esaustivo, degli avvistamenti del personaggio Geppo prima che gli venisse dedicato un albo, alcuni dei quali poi ristampati in Carpi 2005: «Vita nuova all'Inferno», in *Volpetto*, 2, agosto 1955; «Rivoluzione infernale», in *Volpetto*, 3, settembre 1955; «Epica impresa», in *Volpetto*, 5, novembre 1955; «Buon Natale Geppo!», in *Volpetto*, 6, dicembre 1955; «L'Odissea di Geppo», in *Volpetto*, 1, gennaio 1956; «L'Odissea di Geppo II», in *Volpetto*, 2, febbraio 1956; «Geppo povero Geppol», in *Volpetto*, 3, marzo 1956; «Geppo è sempre Geppo!», in *Volpetto*, 4, aprile 1956; «K.O. per Satana», in *Volpetto*, 5, maggio 1956; «Il Carnevale di Geppo», in *Trottolino*, 5, marzo 1957; «Geppo vince l'Oscar», in *Trottolino*, 13, luglio 1957; «Le monete di cioccolato», in *Soldino*, 2, febbraio 1959; «Viaggio all'Inferno», in *Soldino*, 3, marzo 1959; «Bontà e... denaro», in *Trottolino*, 2, marzo 1959; «Geme vere e false», in *Soldino*, 4, aprile 1959; «Geppo ladro presunto», *Soldino*, 5, maggio 1959; «Epidemia infernale», in *Soldino*, 9, agosto 1959; «Povero Satana!», in *Soldino*, 12, settembre 1959; «Geppo fa il ladro», in *Soldino*, 13, ottobre 1959; «S'è spento il fuoco eterno!», in *Soldino*, 16, novembre 1959.

diavolo (Boschi 2013)⁷ e *Diabolicamente Geppo* (Boschi 2014), editi per Lineachiara rispettivamente nel 2013 e nel 2014, con approfondimenti critici a cura di Luca Boschi.

E Dante? Tutti gli studi relativi alle presenze dantesche nel fumetto - italiano e non - degli ultimi anni⁸ parlano di Geppo facendo riferimento soltanto alla storia *Dante Alighieri. Inferno 2000* firmata da Sandro Dossi, apparsa per la prima volta su *Geppo* speciale 116 del luglio 1984 e ristampata nel 2011 [fig. 1], su iniziativa dello stesso autore, in una limitatissima tiratura autoprodotta di duecento copie in bianco e nero (Dossi 2011) che racchiude, oltre a interviste e approfondimenti critici, anche la storia di sedici pagine, sempre a tema dantesco, dal titolo *Un viaggio insolito*, pubblicata nel 1979. In realtà, data l'ambientazione infernale della gran parte degli episodi di *Geppo*, l'idea di inserire la figura di Dante all'interno della narrazione «nasce da subito!», esclama Sandro Dossi in un'intervista riportata su *Geppo - Inferno 2000*, in cui riferisce che «nel primo numero di *Geppo*, che abbiamo pensato insieme io e Sangalli, abbiamo fatto saltar fuori anche lui [Dante] che si affacciava su Firenze, ma si trattava di un'apparizione occasionale ed è finita lì» (Dossi 2011, 4-5).⁹ Lungi - come vedremo - dal finir lì, la 'collaborazione' tra Dante e Geppo non era nemmeno a rigore iniziata in quel momento, ma ben prima che al buon diavolo fosse concesso un albo tutto suo, negli episodi «Vita nuova all'*Inferno*» e «Rivoluzione infernale» pubblicati nel 1955 rispettivamente sui numeri 2 e 3 del mensile *Volpetto*, entrambi a firma di Giovan Battista Carpi.

2 L'Inferno fordista di Giovan Battista Carpi: *Vita nuova all'*Inferno**

Immortale autore Disney, creatore di Paperinik, del primo *Manuale delle Giovani Marmotte* (1969) e fondatore, nel 1988, della Scuola Disney (poi Disney University e, infine, Accademia Disney), alla metà degli anni Cinquanta Carpi collabora anche con le Edizioni il Ponte di Renato Bianconi, per il quale illustra, tra i molti, *Nonna Abelarda e Volpetto*. I due racconti sono forse i primi testimoni della passione

⁷ Poi ristampato nel 2015 con la bellissima copertina *variant* disegnata da Leo Ortolani in Boschi 2015.

⁸ Così ad es. Gaspa 2016; Winter 2018, 63, che giustamente lamenta la difficile reperibilità di entrambe le edizioni; Biasiolo 2018, 94; Lazzarin 2020, 62: «Ai fumetti danteschi di 'Topolino' possiamo accostare una storia di 'Geppo' intitolata *Inferno 2000*, illustrata da Sandro Dossi e uscita nello stesso giro d'anni delle storie di Messer Paperone, per l'esattezza nel luglio 1984».

⁹ Cf. Boschi 2015, 74: «Sangalli lo introduce come il diavolo che Dante Alighieri ha dimenticato di descrivere nella *Divina Commedia*».

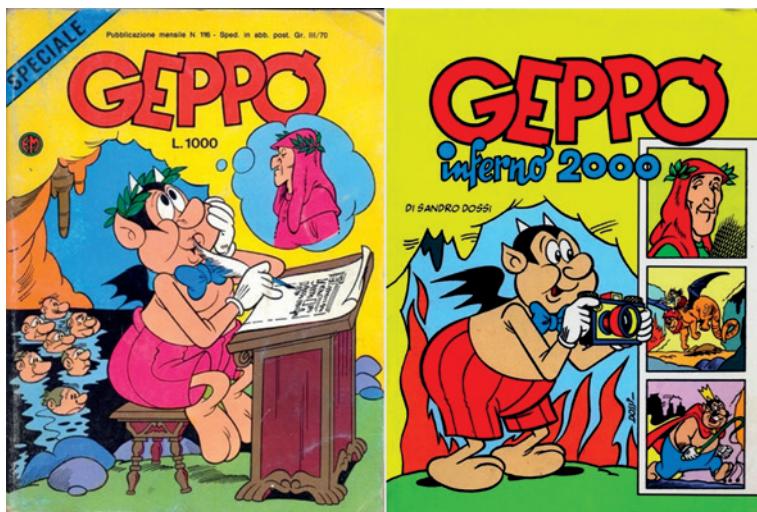


Figura 1 Copertine di *Geppo*, 116, luglio 1984 e di *Geppo Inferno 2000*, Leggeri editore, 2011

di Carpi per la materia dantesca, della quale darà prova a più riprese come autore per *Topolino*, dove, con la sapiente collaborazione di Guido Martina - creatore della prima (e più celebre) parodia fumettistica dell'*Inferno* - darà vita negli anni Ottanta a *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*,¹⁰ incentrato sull'episodio di Paolo e Francesca, e alla *Saga di Messer Papero e di Ser Paperone*, i cui primi tre episodi, comparsi tra il marzo e l'aprile 1983, sono dedicati a vicende e personaggi danteschi.¹¹ *Vita nuova all'Inferno*, che già nel titolo contiene un evidente riferimento all'opera giovanile del poeta fiorentino,¹² si apre con una tavola in cui troviamo Geppo intento a fare la maglia di fronte al camino con sguardo avvilito, dal momento che è stato cacciato dall'*Inferno* perché troppo buono. Lo spunto che avvia il nuovo viaggio nel primo regno oltremondano è tanto semplice quanto originale: Tomeo, indisciplinato scolaro col quale il diavolo ha stretto ami-

¹⁰ Cf. *Topolino*, 1261, 27 gennaio 1980, poi nei *Grandi Classici Disney*. Milano: Mondadori, 1982, 229-44.

¹¹ Si tratta, rispettivamente, di «Messer Papero e il Ghibellin Fuggiasco», *Topolino*, 1425, 20 marzo 1983; «Messer Papero e il Conte Ugolino», *Topolino*, 1426, 27 marzo 1983; «Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo», *Topolino*, 1427, 3 aprile 1983. Il primo episodio si può leggere anche nel volume *L'Inferno di Topolino e altre storie ispirate a Dante Alighieri* (2016, 143-71). La saga passa poi a raccontare altri episodi legati alla Toscana medievale e rinascimentale.

¹² Luca Boschi (2015, 26) non rileva alcun riferimento dantesco nel titolo: «La singolare espressione 'vita nuova' del titolo sembra quasi sottolineare che si apre un ciclo inedito per i personaggi del mondo ultraterreno, e non solo per quelli, che partono da zero riveduti e corretti».

cizia sulla terra, torna da scuola con «un diavolo per capello», lamentandosi della difficoltà e della poca chiarezza di un testo assegnatogli dal maestro. Si tratta, neanche a dirlo, della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, della quale il buon Geppo legge il primo verso sfogliando le pagine del volume rosso lanciatogli da Tomeo: «Nel mezzo del cammin di nostra vita...» (*Inf. I* 1). Allora il lampo di genio: quale modo migliore di comprendere quel testo se non quello di visitare l'Inferno in compagnia di un diavolo in carne ed ossa? «Ti condurrò all'Inferno così potrai vedere con i tuoi occhi le cose di cui parla Dante» (Carpi 2005, 15), rassicura Geppo-Virgilio un ormai festante Tomeo-Dante.

La ricerca dell'entrata dell'Inferno si rivela però tutt'altro che agevole: Geppo, lontano da tempo dal suo luogo natio, fa fatica a ricordare come tornarvi, osservando con una mesta nota d'ironia: «E pensare che a parole è così facile mandare uno all'Inferno!» (Carpi 2005, 16). Il primo anfratto individuato dal diavolo, infatti, si rivela essere nient'altro che la tana di un orso, controfigura - in quest'occasione - delle tre fiere del canto proemiale, mentre i successivi tentativi di scavo susciteranno le ire del proprietario terriero, dal nome parlante Irosetto Moscalnaso, che, armato di spingarda, si lancia all'inseguimento dei due viandanti, continuando a pedinarli anche quando questi riescono finalmente ad accedere al regno infero grazie alla parola d'ordine: «Eulalia fa il caffé» (Carpi 2005, 17), burlesca ripresa delle apparentemente incomprensibili frasi pronunciate da Pluto - «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!» (*Inf. VII* 1) - e Nembrotto, «Raphèl mài amèche zabì almi» (*Inf. XXXI* 67) nell'ipotesto.

Ipotesto che, tuttavia, si mantiene piuttosto distante dalla riscrittura fumettistica di Carpi, specialmente nella prima parte del racconto. Ad attendere i due viandanti dopo la rocambolesca fuga nel cunicolo, un Caronte privo di «lanose gote» (*Inf. III* 97) e «occhi di bragia» (*Inf. III* 109), ma somigliante piuttosto a un bisbetico Braccio di Ferro, accetta di traghettarli in cambio di un compenso di ben 3600 lire;¹³ spogliati di ogni avere, i due si imbattono poi in un diavolo che cerca di affibbiar loro (a pagamento) una guida dell'Inferno. L'inevitabile rifiuto porta il diavolo a scambiare i due visitatori per «sporchi avaracci» (Carpi 2005, 21) e ad inseguirli armato di un rosso tridente a cavallo di Cerbero, cane tricipite qui nelle vesti di un multicefalo Sansone (il *Marmaduke* di Brad Anderson, comparso per la prima volta nel 1954). L'inseguimento deve però fermarsi all'ingresso del «Reparto degli avari», dove campeggia un cartello con scritto «è vietato introdurre cani e biciclette» (Carpi 2005, 21) che un diavolo in uniforme nera bordata di rosso con bottoni dorati - evidente riferimento a quella dell'arma dei Carabinieri - intima di rispettare, no-

¹³ Il riferimento, qui, è all'obolo che, nel mito classico, si credeva dovesse essere versato a Caronte affinché l'anima potesse essere traghettata.

nostante le lamentele dell'inseguitore secondo il quale «tutti questi nuovi regolamenti faranno la rovina dell'Inferno» (Carpi 2005, 22). Nel nuovo ambiente, al quale Geppo e Tomeo sono introdotti da un severo diavolo ispettore, la pena dei dannati è del tutto automatizzata, per cui i diavoli sono liberi di leggere la «Gazzetta Infernale» comodamente seduti su una sedia a dondolo, mentre gli avari, con una modernizzata forma di contrappasso, passano per un complesso macchinario che li fa transitare da una vasca contenente nichel e pomodoro attraverso un «martellatore elettronico», una «centrifugatrice divisoria» e un bagno di «gazzosa galvanizzata» fino ad essere trasformati essi stessi in denaro, che viene spedito sulla Terra per essere speso a scopo di beneficenza [fig. 2].

Più aderente all'opera originale, invece, è la seconda parte del racconto, basata su due dei più celebri episodi della prima cantica del poema. Incontriamo per primo Paolo in fuga da una Francesca dai tratti germanici che lo insegue lanciandogli contro pile di piatti: cinque secoli all'Inferno non hanno fatto bene alla coppia, che ormai non fa che litigare e che esce di scena tra insulti reciproci e mazze chiodate. Vera star infernale, cui è riservato un ufficio tutto suo con tanto di targhetta «Dott. Prof. Conte Ugolino, rode testoni dalle 10 alle 12 e dalle 15 alle 18», è Ugolino della Gherardesca, che della sua attività divoratrice nei confronti dell'arcivescovo Ruggieri (*Inf. XXXIII 1-21*) ha fatto un mestiere, del quale i diavoli si servono per tormentare le schiere di dannati, che vengono presentati al Conte su una tavola imbandita con tanto di condimenti, bevande e posate [fig. 3]. Non passa molto tempo che Tomeo, giovinetto dal «tenero cranio» (Carpi 2005, 29), suscita l'interesse del Conte, che si lancia all'inseguimento armato di forchetta e coltello. Anche Irosetto Moscalnaso, che aveva seguito un percorso parallelo a quello dei due viandanti, torna sulla scena, e il piccolo Tomeo si trova accerchiato nel momento in cui si conclude la storia.

Nel seguito, intitolato *Rivoluzione infernale*, che si legge sul numero 3 del mensile *Volpetto*, settembre 1955, l'aderenza alla materia dantesca viene del tutto meno. I protagonisti, stavolta, sono proprio Irosetto e Ugolino, il cui incontro-scontro era avvenuto alla fine del racconto precedente. Mentre Geppo subisce le ire di Satana e viene condannato a «32 secoli di legnate» (Carpi 2005, 34) per aver osato mettere nuovamente piede all'Inferno, i due mobilitano i dannati per rovesciare il potere di Satana e liberarli dal giogo infernale, entrambi col segreto obiettivo di prendere il posto de «Lo 'mperador del doloroso regno» (*Inf. XXXIV 28*). Se lo sgangherato esercito di dannati sembra in un primo momento prendere il sopravvento sugli organizzatissimi diavoli, armati di cannoni e carri 'lanciapugni', la vittoria dei secondi è infine garantita dall'idea di Tomeo, che con poca originalità propone di tentare i golosi con prelibate pietanze e gli avari con montagne di denaro. Ristabilito l'ordine, Satana condona la pena di Geppo, che può finalmente tornare a casa assieme al piccolo Tomeo.

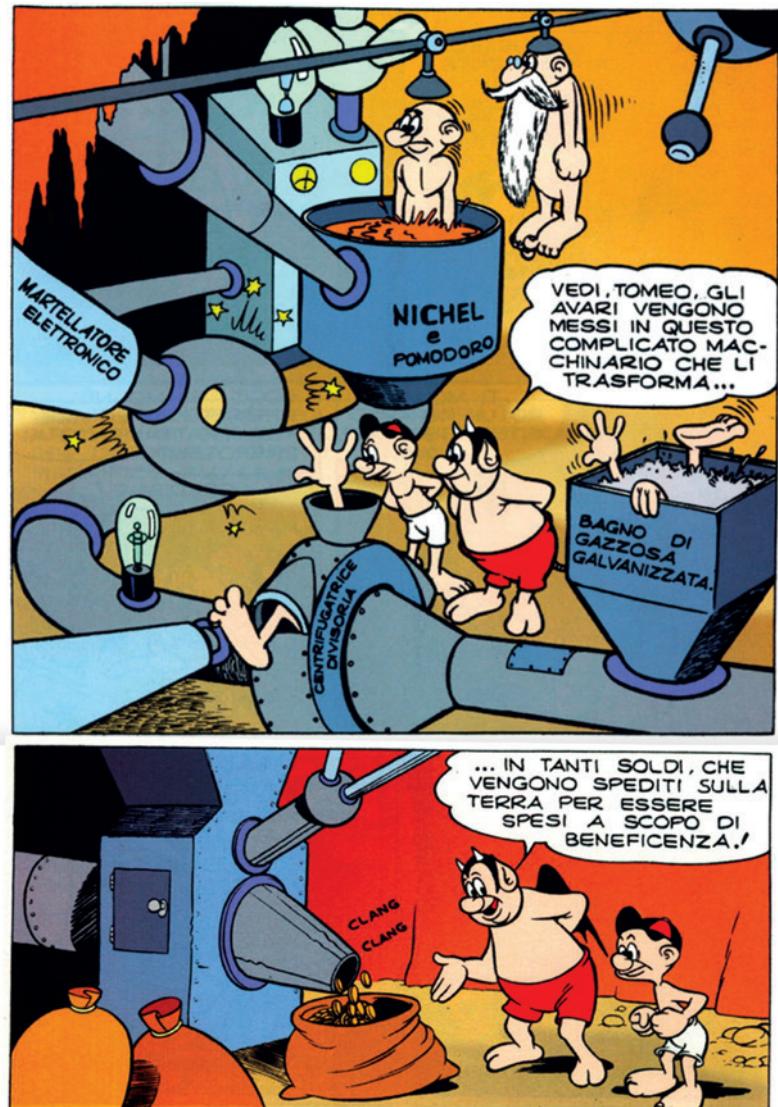


Figura 2 La pena degli avari, *Vita nuova all'Inferno*

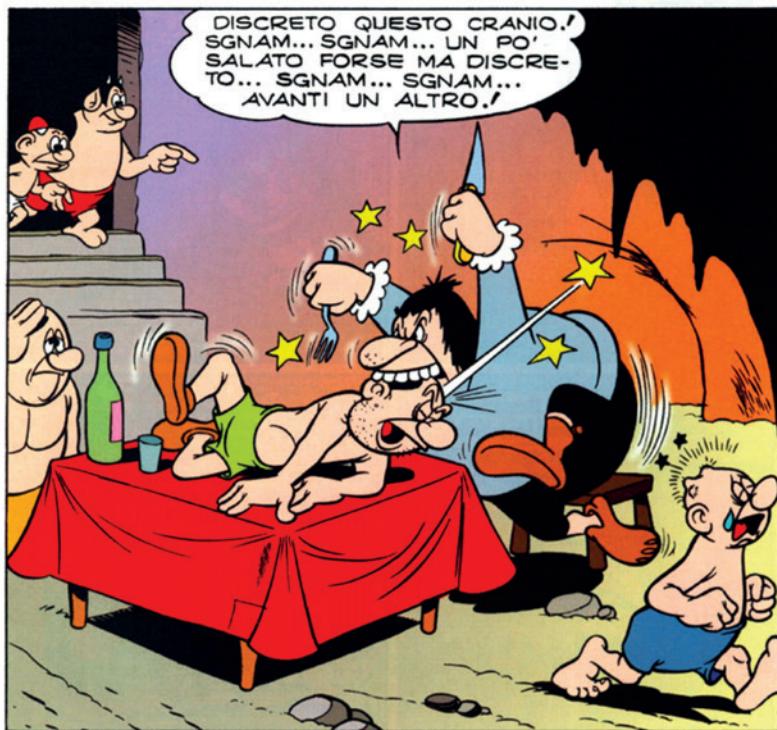


Figura 3 Paolo e Francesca (in alto) e il Conte Ugolino (in basso), *Vita nuova all'Inferno*

Nei due racconti si riscontrano dunque alcuni degli elementi che accomunano la gran parte delle riscritture fumettistiche del poema dantesco. Anzitutto i riferimenti al mondo della scuola e dei giovani studenti, che in molti casi rappresentano i principali fruitori di queste opere e per i quali Dante e la sua *Commedia*, il cui testo risulta ormai poco chiaro se non del tutto incomprensibile, diventano un atroce tormento:¹⁴ già nell'*Inferno di Topolino*, infatti, dove non mancava un girone dei 'somari', troviamo un Dante-Lucifero tormentatore dei due traditori massimi (gli autori del fumetto), mentre qualche decennio più tardi, nell'episodio di *Cattivik* intitolato «Un'avventura infernale»,¹⁵ Minosse sceglierà proprio lui quale aguzzino degli studenti svogliati. La messa in ridicolo dell'ipotesto, tuttavia, sebbene insistita specialmente negli episodi ad esso più aderenti, non sembra costituire il fine principale della rivisitazione. L'attualizzazione del testo di origine condotta da Carpi prevede infatti la sostituzione dell'universo socioculturale della Toscana del Trecento con quello dell'Italia degli anni Cinquanta, che lentamente tentava di risollevarsi facendo i conti con l'eredità di vent'anni di dittatura fascista, e che qui diviene oggetto di satira e critica sociale. Oltre ai riferimenti alla cultura pop dell'epoca (in questo caso a Popeye e Sansone),¹⁶ le attenzioni dell'autore sono rivolte in primo luogo all'eccessiva burocratizzazione dell'Inferno/Stato, alla sua cattiva gestione e alle autorità che lo rappresentano (emblematico il caso del diavolo-carabiniere), spesso accusate di venir meno ai propri doveri¹⁷ e contro le quali è persino ammesso ribellarsi: elemento, questo, condiviso tanto con l'opera di origine, che vede nella cattiva gestione della cosa pubblica uno dei principali *leitmotiv*, quanto con molte delle altre trasposizioni fumettistiche, amara dimostrazione che, quantomeno nella percezione dei suoi abitanti, problemi e contraddizioni dell'organismo politico e burocratico italiano sono rimasti invariati nel corso dei decenni (cf. Benucci 2018, 112). In questa direzione vanno anche il massiccio inserimento di anacronismi, come il modernissimo rapporto coniugale tra Paolo e Francesca, e l'introduzione di tecnologie (cf. Winter 2018, 69-71) sconosciute nel Trecento (e spesso improbabili); opera-

¹⁴ Cf. Benucci 2018, 117: «La banalizzazione della cultura è largamente oggetto di satira [...] per via del pubblico a cui si rivolgono in prima battuta, quei bambini e ragazzi che vanno malvolentieri a scuola e contestano le forme e i rappresentanti del potere».

¹⁵ Cf. *Cattivik*, 32, 1992, p. 52. Sui racconti danteschi di *Cattivik* si vedano Guiducci 2004, Cotugno 2009, Pallavicini 2016 e, in questo volume, il saggio di Daniela Bombara.

¹⁶ Sui riferimenti alla cultura pop nelle trasposizioni fumettistiche dantesche si veda Winter 2018, 71-3: «La musica, il film e la televisione costituiscono un'ulteriore fonte di ricorsi intermediali nelle versioni dell'*Inferno* adattate per fumetti. Il mondo stesso del fumetto si presta, per sua natura, ai richiami relativi alla cultura pop».

¹⁷ Dei diavoli fannulloni parla anche Benucci (2018, 116) a proposito delle *Commedie* a fumetti di Martini e Marcello.

zione che qui si sviluppa in una sapida ironia nei confronti del lessico tecnico dell'industria, in particolare metalmeccanica, al centro del dibattito politico e sindacale degli anni Cinquanta. Non più suddiviso in gironi ma in 'reparti', l'*Inferno* fordista di Carpi assume quindi i tratti di un'interminabile catena di montaggio, il cui prodotto, come nel caso dei soldi in cui gli avari vengono tramutati, va a beneficio del mondo stesso. «In pro del mondo che mal vive», in altri termini.

3 L'*Inferno* fantozziano di Sandro Dossi: *Dante Alighieri - Inferno 2000*

Di respiro ben più ampio l'impresa di Sandro Dossi, che in un'intervista apparsa in Dossi (2011) spiega che «l'idea iniziale era molto [...] complessa perché io mi ero messo in testa, nella mia megalomania, di fare tutto l'*Inferno* girone per girone, di seguire fedelmente la *Divina Commedia* facendone una vera e propria rivisitazione». Le ambizioni di Dossi dovettero però subito scontrarsi con lo spirito pragmatico di Renato Bianconi che, temendo un prodotto pesante, noioso e poco fruibile dal consueto pubblico destinatario di *Geppo*, chiese all'autore di intramezzare la storia principale con qualche riempitivo più leggero. Dossi, che non nasconde la sua delusione - «è stato un peccato... Quanto a s punti e idee i gironi si prestavano, erano una miniera d'oro! Quando avevo steso il primo canovaccio che comprendeva appunto tutti i gironi, pensavo che ne sarebbe uscito un bel librone, veniva bene! Purtroppo non s'è potuto...» (Dossi 2011, 5) - si adegua alle richieste di Bianconi e produce i due episodi centrali con protagonista il diavoletto Berlicche,¹⁸ figlio adottivo di Satana, inseriti nella cornice generale ma di fatto totalmente slegati dalla trama dantesca.¹⁹ *Dante Alighieri - Inferno 2000*, esce quindi in *Geppo* speciale 116 del luglio 1984 assieme agli episodi di Berlicche e ad alcuni giochi enigmistici a tema dantesco, a stretto giro con i primi episodi della *Saga di Messer Papero* firmati da Guido Martina e Giovan Battista Carpi.²⁰

«In un punto non precisato di questo pazzo mondo esiste un luogo, formato da gironi e bolge di ogni sorta, in cui gli uomini pagano il fio delle loro colpe terrene». Così esordisce, con evidenti riferimenti al lessico infernale dantesco, il racconto, che prosegue: «all'*Infer-*

¹⁸ La forma 'berlicche' è attestata fin dall'Ottocento, principalmente in testi toscani, come nome popolare e scherzoso del diavolo. Cf. *GDLI*, s.v. «Berlicche».

¹⁹ I due episodi «Il figlio di Satana» e «La pappa di Berlicche» compaiono infatti in *Geppo* speciale 116, luglio 1984, ma non nella versione ristampata in Dossi 2011.

²⁰ Cf. *Topolino*, 1425-7, marzo-aprile 1983.

no si entra per mezzo di una galleria percorsa da una strada comoda e asfaltata con le strisce per terra, una delle tante che fanno parte della fitta rete stradale di questo pazzo mondo» (p. 4).²¹ Se il titolo, *Inferno 2000*, non fosse abbastanza eloquente, fin dal prologo emerge l'impostazione estremamente attualizzante di quest'opera; nelle vignette successive, infatti, troviamo Satana lamentarsi perché ormai la maggior parte della gente ignora l'esistenza dell'Inferno: il bombardamento quotidiano dei mass media e in particolare della TV, spiega l'attento segretario infernale, divulgava ogni giorno moltissime notizie delle quali nessuna, purtroppo, parla di questo luogo, mentre un tempo persino i poeti cantavano in versi le vicende infernali. L'allusione è, ovviamente, alla *Commedia* di Dante, il cui principale problema - a trent'anni dai racconti di Carpi - rimane il medesimo: se un tempo, infatti, l'opera ha costituito un «validissimo mezzo pubblicitario» e (si noti l'imperfetto) gli studenti «la studiavano perfino a scuola», oggi invece, con «quel modo di raccontare troppo forbito», «il divino poema è invecchiato e non interessa più a nessuno» (p. 6). Da qui l'idea di affidare a Geppo l'incarico di contattare Dante Alighieri in persona per scortarlo all'*Inferno* e fargli scrivere una versione aggiornata del poema - *l'Inferno 2000*, appunto - corredata di fotografie.

Vi è qui un primo elemento di profondo interesse. Se da un lato, come spesso emerge dalle parodie fumettistiche del capolavoro dantesco, la *Commedia* - già a partire dal secondo dopoguerra e, via via, sempre di più - sembra destinata a un progressivo invecchiamento, che è linguistico ma anche culturale, lo stesso non sembra accadere al suo autore. Invece che tra i beati in Paradiso, o tra i dannati all'*Inferno*, dove il lettore potrebbe legittimamente aspettarsi di trovarlo, Dante vive tutt'ora in un palazzo arredato in stile medievaleggIANte, con tanto di scrittoio e calamaio, in una Firenze che è però quella degli anni Ottanta, come rendono evidente i lampioni che illuminano le strade trafficate. Qui, il Sommo Poeta cerca di sbarcare il lunario scrivendo canzonette: «sono toscano, con la chitarra in mano» (p. 8), esclama con evidente riferimento alla notissima canzone di Toto Cutugno, vera *hit* dell'anno precedente. Ci troviamo dunque di fronte a un Dante profondamente immerso nella contemporaneità, a un *everyman* in cui l'ipotetico lettore deve potersi immedesimare e che, pure, mantiene i tradizionali tratti austeri del volto, il naso prominente, l'abito rosso e blu con cappa e corona d'alloro. Rispetto alla presenza di riferimenti alla *pop culture* osservata da Ursula Winter (2018, 71-3) si nota qui un ulteriore scarto: a divenire icona pop è, infatti, Dante stesso, il cui profilo inconfondibile e i suoi abiti stereotipati lo rendono non diverso, in fondo, da altri personaggi di fu-

²¹ Si cita da *Geppo* speciale 116, luglio 1984.

metti e cartoni animati, immutabili nel tempo e sempre uguali a sé stessi nell'abbigliamento così come nei caratteri (cf. Casadei 2013). Proprio Dante, assieme a Gepo e a Satana, sarà infatti il protagonista di questa nuova catabasi, che marca la sua eccezionalità anche per la mancanza dei tradizionali comprimari dell'albo. Contrattato il salario, infatti, il poeta accetta con entusiasmo – e in totale antitesi rispetto all'opera originale – l'incarico propostogli da Satana e decide di scrivere la nuova versione del poema dividendola non più in canti ma, piuttosto, in canzoni,²² più adatte al nuovo pubblico.

Rispetto all'*Inferno* di Carpi, nelle quattro canzoni – sei, se si includono gli episodi di Berlicche – in cui si divide il fumetto, Dossi si mantiene molto più fedele all'opera di origine e presenta una selezione di episodi e personaggi che spesso esulano dal canone di quelli tradizionalmente ripresi nelle trasposizioni fumettistiche. Mancano, ad esempio, riferimenti a Paolo e Francesca, ad Ulisse e a Ugolino, mentre l'attenzione del disegnatore sembra soffermarsi principalmente sulle figure di mostri e guardiani, come Caronte, che – a differenza di quello di Carpi – mantiene le caratteristiche «lanose gote» (*Inf.* III 97) e riprende da vicino quello disegnato da Martina per l'*Inferno di Topolino*, ma anche le arpie, il centauro Chirone e soprattutto Gerione, che assume tratti cartooneschi e al quale il poeta dedica alcuni versi ispirandosi al celebre sonetto della *Vita nova*:²³ «Tanto gentile e tanto onesto pare | il dragon che ci lasciò salire senza sbuffare» (p. 87 [figg. 1, 4]). Un'intera 'canzone' – la seconda – è ispirata poi all'episodio della selva di *Inf.* XIII, rispetto alla quale, con un vistoso intervento di censura, si tace la categoria di dannati punita. Il riferimento al suicidio, infatti, poteva apparire troppo esplicito per il *target* di Gepo, per cui è possibile che Bianconi abbia ritenuto più opportuno evitarlo, considerando anche che negli anni Sessanta e Settanta il mensile finì nelle liste di libri sconsigliati distribuiti nelle parrocchie, per via del trattamento troppo ironico di argomenti legati alla religione (cf. Giordano 2014, 55). Anche in questo caso, comunque, l'attenzione di Dossi non è rivolta alle vicende di un singolo personaggio, quanto ai vari *monstra* presenti nella selva negata del settimo cerchio, di cui si stravolge il meccanismo della pena: al contrario di Dante, che descrive un tetro «bosco» in cui «Non fronda verde, ma di color fosco; | non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; | non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco» (*Inf.* XIII 4-6), le matite del fumettista ritraggono una selva decisamente più viva e verdeggianti (Gaspa 2016, 205), popolata da alberi antropomorfi ai quali è concesso di muoversi per scacciare i cani che provano ad

²² Evidentemente in senso proprio e non in quello, dantesco, di cantica: *Inf.* XX 3: «la prima canzon, ch'è d'i sommersi».

²³ VN, XXVI. I passi della *Vita nova* sono citati dall'edizione Carrai 2009.



Figura 4 Gli adulatori, Geppo, 116, luglio 1984, p. 89

espletare su di essi i loro bisogni (p. 26). Qui il lettore incontra anche le Arpie (*Inf. XIII 10*), alle quali Dante si rivolge, parafrasando il testo originale,²⁴ con l'epiteto «brutti uccellacci» (p. 27), e ricevendo in cambio feroci insulti in cui sono beffeggiati i tratti canonici del volto del Sommo: «hai un nasone che sembra un promontorio!» (p. 28). All'ottavo cerchio è dedicata infine l'ultima 'canzone', nella quale Geppo e Dante attraversano alcune aree di Malebolge in groppa a Gerione, che rispetto all'ipotesto estende quindi la sua funzione di mezzo di locomozione dalla sola «ripa discoscesa» all'intero cerchio. La sintetica ma originale scelta di episodi, che include riferimenti ai simoniaci (pp. 87-8), ai seduttori (pp. 88-9), ai ladri (p. 90) e agli ipocriti (pp. 91-2), è significativa giacché delle prime due categorie, comunque individuabili grazie ai riferimenti iconografici, si tacciono i nomi, ritenuti evidentemente poco comprensibili per il pubblico dell'albo. Raffinata, invece, l'allusione all'ambiente della seconda bolgia, nella quale «Le rive eran grommate d'una mappa, | per l'alito di giù che vi s'appasta, | che con li occhi e col naso facea zuffa» (*Inf. XVIII 106-8*) e che i due viandanti evitano di visitare, nauseati dal miasma che vi proviene [fig. 4].

Questo *Inferno 2000*, che Dante attraversa assieme a Geppo-Virgilio (rigorosamente a spese di Satana), marca tuttavia una profonda distanza rispetto a quello descritto dallo stesso poeta in occasione della precedente visita.

²⁴ *Inf. XIII 10*: «Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno».

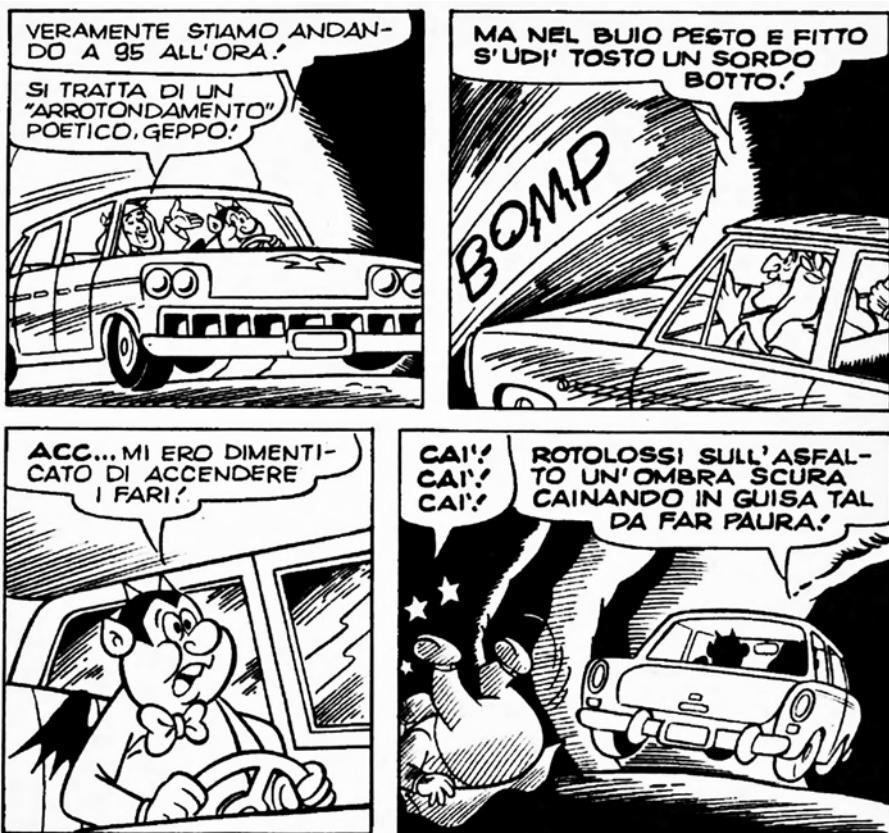


Figura 5 Gepo investe Satana, Gepo, 116, luglio 1984, p. 16

Il rovesciamento condotto da Dossi nei confronti del testo fonte poggiava sostanzialmente su tre assi. Il primo è quello del contrasto dato dalla presenza insistita di anacronismi, perlopiù legati all'inserimento di nuove tecnologie (Winter 2018, 71-3), affianco ad elementi appartenenti al contesto socio-culturale trecentesco: Gepo e Dante si spostano in auto su comode strade asfaltate mentre il diavoletto documenta il viaggio scattando fotografie; i dannati giungono in autobus sulle sponde dell'Acheronte, dove il «nocchier de la livida palude» (*Inf. III 98*) – cui è dedicata la prima canzone, dal titolo *Il traghettatore Caronte* – pilota un rapidissimo hovercraft invece del «barcon antico» (p. 19); non mancano poi ristoranti e autogrill, autocarrozzerie e diavoli-poliziotto pronti a fare contravvenzioni. Il secondo asse si sviluppa in special modo nell'ultima 'canzone', *Corruzione infernale*, dedicata, come si è visto, all'area di Malebolge: se nell'*Inferno* di



Figura 6 Satana correge Dante, «Geppo», 116, luglio 1984, p. 21

Dante in questo luogo trovavano la loro giusta (ed eterna) punizione coloro che si sono macchiati di peccati di frode, nelle bolge rappresentate da Dossi la corruzione ha ormai dilagato perfino tra i diabolici tormentatori, che accettano tangenti dai dannati in cambio di una sospensione della pena: ruffiani e seduttori guardano comodamente la tv mentre i loro aguzzini giocano a carte (p. 88); i simoniaci se ne stanno in piedi senza eccessiva fatica nelle loro buche (p. 87); i ladri arrostiscono i serpenti alla brace (p. 90) e gli ipocriti, invece di cappe «di fuor dorate [...] | ma dentro tutte piombo» (*Inf. XXIII 64-5*), indossano leggeri copricapi in tessuto (p. 91).

Tali elementi contribuiscono a rendere l'Inferno descritto nel fumetto una diretta estensione della *civitas diaboli* terrena, in cui al-

la società italiana due-trecentesca si sostituisce quella dei primi anni Ottanta, in piena industrializzazione dopo la crisi energetica del 1979, nei confronti della quale Dossi imbastisce una burlesca ma vivulenta critica sfruttando alcuni dei passi - come quelli del basso Inferno - che già nell'ipotesto erano dotati di una forte maggior carica comico-satirica.²⁵ Critica che, peraltro, trae ulteriore forza dall'amarra constatazione che alcuni fenomeni legati al malcostume del Bel Paese siano rimasti invariati nei secoli e dalla quale manca perfino la consolazione che permetteva a Dante di vedere la giustizia realizzata quantomeno nell'oltretomba: «In questo triste loco son rinchiuse | le genti che, per evitare le pene | i diavoli corrompon con mille scuse (proprio come in terra, nota bene!)» (p. 88). Non più luogo di dannazione eterna divinamente ordinato, l'*Inferno 2000* di Gepo appare piuttosto come una gigantesca azienda in cui il megadirettore galattico Satana²⁶ si preoccupa di gestire le spese e l'amministrazione mentre i diavoli-impiegati provano ad aggirare le regole per lavorare di meno e guadagnare di più.

Su queste basi si sviluppa il terzo tipo di rovesciamento operato da Dossi nei confronti dell'archetipo, che riguarda la figura di Dante stesso. Se, come si è detto, il poeta fiorentino appare immortale e immutato nella sua iconografia, lo stesso non può dirsi per le sue capacità artistiche e per la sua levatura morale, che gli avevano consentito di ergersi a giudice della società in cui viveva. In verità, ridotto a scrivere canzonette per potersi pagare l'affitto, Dante si trova fin da subito a suo agio in questo Inferno fantozziano e impiegatizio, contrattando il salario nientemeno che in un'Alfetta²⁷ e cercando, anche lui, di ridurre al minimo la fatica, interrompendo la scrittura con frequenti pause per nutrirsi e riposarsi (il tutto, neanche a dirlo, a spese di Satana). A risvegliare la vis polemica del fiorentino sarà però proprio la presa di coscienza della corruzione che aleggia tra gli 'impiegati' infernali: deciso a rivelare il tutto nella nuova versione del poema, Dante si scontra quindi con Satana che, preoccupato della cattiva pubblicità che potrebbe scaturirne, lo caccia dall'Inferno senza Alfetta e senza curarsi delle rivendicazioni del poeta presso il «sindacato degli scrittori» (p. 94). Ma fin dalla prima 'canzone' il principe infernale ha da ridire anche sulla qualità dei versi composti da Dante.

²⁵ Cf. Benucci (2018, 110): «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 [...] i punti di contatto fra archetipo e derivato parodico rafforzano la carica contestatrice originaria, e ampliano gli orizzonti d'attesa del lettore del rifacimento».

²⁶ In molti hanno trovato numerosi punti di contatto tra *Gepo* e la saga fantozziana di Paolo Villaggio (cf. Giordano 2014, 54).

²⁷ L'Alfa Romeo Alfetta, berlina sportiva di classe medio-alta prodotta tra il 1972 e il 1984; ma il pensiero va subito alla leggendaria Bianchina del rag. Ugo Fantozzi.

Se nel caso de *L'Inferno di Topolino* la partitura rimica - in originali terzine dantesche - accompagna le didascalie di tutte le vignette, qui sono gli eventi e gli incontri a cui Dante assiste ad ispirare i versi del nuovo poema,²⁸ enunciati dallo stesso poeta nei *balloon*. Si tratta perlopiù di versi irregolari, anche se con una certa tendenza all'endecasilabo, disposti in coppie in rima baciata o, talvolta, in quartine in rima alternata, la cui inglese linguistica ricalca il volgare del testo fonte grazie alla ripresa ironica di costrutti e forme caratteristici della lingua della *Commedia*. Tra questi si riscontrano, in particolare, l'applicazione sporadica della legge Tobler-Mussafia («Rotolossi sull'asfalto un'ombra scura», p. 16), l'impiego più esteso dell'articolo 'lo' preconsonantico («Lo mio autista si rimise in marcia», p. 24), della forma analogica 'in la' per la preposizione articolata 'nella' («in la dimora», p. 27; «in la galleria», p. 46) e della terminazione in '-ea/-ean' per le terze persone dell'imperfetto indicativo («avea» p. 25; «parea», p. 84; «avean», p. 91). Sul piano lessicale, se da un lato troviamo evidenti arcaismi, come 'poscia' in luogo di 'poi' («Poscia arrivai come bolide fumante», p. 17), 'guisa' in luogo di 'modo' («in guisa tal da far paura», p. 16) e altri, dall'altro sul tessuto pseudo-volgare si innestano frequentemente lemmi relativi alla realtà contemporanea, come 'bolide', 'hovercraft', 'coronarie' o 'carrozzina'. Significativa, poi, la ripresa di rime dantesche, come 'vermiglia/maraviglia' - da *Inf.* XXVII 67-9 - alternata però a quella, del tutto originale 'griglia/gozzoviglia', con riferimento al rovesciamento della pena dei ladri:

I serpenti cotti sulla griglia
avean la pelle color vermiglia.
Così i dannati facevan gozzoviglia
con mia somma e grande meraviglia.²⁹

Occorre inoltre notare il vistoso neologismo 'cainando', formato sull'onomatopea 'caï caï' con la quale, nel fumetto italiano, si indica solitamente il grido di dolore di un canide (in questo caso, del povero Satana investito da Geppo [fig. 5]).

Rispetto al capolavoro di Guido Martina, infine, la trasposizione dei versi dalla didascalia ai *balloon* marca il loro passaggio da un italiano scritto e letterario ad un 'parlato-scritto' (Nencioni 1976) in cui si addensano tratti tipici dell'oralità (cf. Morgana 2020, 376), come il ricorso ad espressioni idiomatiche quali 'buio pesto' o 'a mille all'ora' e la quasi totale assenza di punteggiatura, della quale si accorge - amareggiato - lo stesso Satana [fig. 6].

²⁸ La stessa dinamica la ritroviamo in «Un'avventura infernale». *Cattivik*, 32, 1992, p. 52.

²⁹ *Geppo*, 116, luglio 1984, p. 90.

Tale processo, che è contestualmente di attualizzazione e semplificazione dell'ipotesto, riconduce l'illustre protagonista nei confini del *medium* fumettistico e restituisce la figura di un Dante del tutto desacralizzato e calato nella contemporaneità, che si concede frequenti 'licenze poetiche' e passa un'intera 'canzone' - la quarta - alla ricerca dell'ispirazione. Come si è visto per i racconti di Carpi, tuttavia, l'ironia nei confronti del testo fonte non è fine a sé stessa, ma si risolve piuttosto in una serrata critica sociale nella quale al riso generato dalle vicende comiche e rocambolesche dei due viandanti, subentrano l'umorismo - nel senso pirandelliano di «sentimento del contrario» - e la riflessione circa l'immanenza di gravi problematiche nell'organismo politico e amministrativo italiano, dominato da burocrazia asfissiante e corruzione. Se, come osservava Auerbach (1963, 82), «nell'oltretomba della *Commedia* è contenuto il mondo terreno», nelle rivisitazioni fumettistiche di Carpi e di Dossi il poema si mostra dunque capace di aggiornarsi nelle forme e nei contenuti, seguendo le evoluzioni del mondo stesso e mantenendo invariata quella straordinaria capacità d'indagine socioculturale, che Dante, non più *uctor né agens* ma icona e funzione, incarna.

Bibliografia

Testi

- Boschi, L. (2013). *Il buon diavolo Geppo*. Novara: Lineachiara.
- Boschi, L. (2014). *Diabolicamente Geppo*. Novara: Lineachiara.
- Boschi, L. (2015). *Il buon diavolo Geppo. Variant*. Novara: Lineachiara.
- Carpi, G.B. (2005). *Geppo e nonna Abelarda. I classici del fumetto di Repubblica*. Serie oro. Roma: Panini.
- Carrai, S. (2009). *Dante Alighieri. Vita nova*. Edizione a cura di S. Carrai. Milano: Rizzoli.
- Dossi, S. (2011). *Geppo - Inferno 2000*. Santa Rufina di Cittaducale (Rieti): Andrea Leggeri Editore.
- L'Inferno di Topolino e altre storie ispirate a Dante Alighieri* (2016). Firenze: Giunti.
- Paperdante* (2021). Firenze: Giunti.

Studi

- Auerbach, E. (1963). «Dante poeta del mondo terreno». Auerbach, E. (a cura di), *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 2-163.
- Badino, S.; Chendi, C. (2008). *Strips of Land, Strips of Paper*. Genova: Tunué.
- Casadei, A. (2013). «Il marchio Dante». *Corriere Fiorentino*, 16 maggio. <http://illuminations-edu.blogspot.it/2013/05/il-marchio-dante.html>.
- Nencioni, G. (1976). «Parlato parlato, parlato scritto, parlato recitato». *Strumenti Critici*, 10, 1-56.
- Vassallo, D. (2015). «Il fumetto umoristico italiano dimenticato». *afNews*, 7 gennaio. <https://www.afnews.info/wordpress/2015/01/07/173126/>.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

La Commedia ribaltata di Cattivik

Daniela Bombara

Università degli Studi di Messina, Italia

Abstract The paper aims at analysing the comic rewriting of Dante's *Commedia* by Burattini and Sommacal through the character of Cattivik, a clumsy thief and a 'proud' parasite of society. His journey across the realms of the afterlife takes three steps – *Un'avventura infernale* (1992), *Cattivik in Purgatorio* (1993), and *Cattivik in Paradiso* (1994) – and in fact overturns Dante's experience: while Dante undertakes a journey of purification, Cattivik falls randomly into a messy hellish underground, where sins are laughable, punishments minimal, the damned are free to roam and the devils are incompetent. Further on, he arrives in a 'scatological' Purgatory, to finally ascend to a spectacularized Paradise, where his hard rock music prevails over angelic choirs. The parody, apparently bold and irreverent, is nonetheless tightly linked to its hypotext, from which it draws its core values, such as the *vis polemica* against the negative aspects of contemporary society. Such modern-oriented approach aims at re-establishing a fertile dialogue between Dante's discourse and the contemporary public.

Keywords Cattivik. Parody. Upside-down world. Hellish underground. Scatology.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Toccata e fuga nell'oltremondo infero. – 3 Un Purgatorio 'scatologico' fra cessi e olio di ricino. – 4 Fascino e trappole di un Paradiso 'spettacolare'. – 5 Considerazioni conclusive.

1 Introduzione

Negli anni Sessanta Franco Bonvicini, in arte Bonvi, crea il personaggio di Cattivik, ladro inetto e sistematicamente perdente:

un esserino emarginato da tutti, che si è rintanato nelle fogne [...]; cova una qualche forma di vendetta verso la società, come sfigato cronico portato all'apoteosi di tutto quello che è sfortuna e jella. (Bonfatti in *Fumettology*)¹

¹ In un'intervista condotta da Moreno Burattini nel 2011 e riportata nel suo blog, *Freddo cane in questa palude*, Bonvi racconta le origini del personaggio, apparso nel '64/'65 su un giornale stu-

Figura surreale, una sorta di sacco nero - secondo i vari disegnatori a forma di pera, melanzana, castagna - con gambe e braccia tubolari, queste ultime fuoriuscenti direttamente dai lati del viso (Raffaelli 2009, 56), Cattivik rappresenta semplicemente, a detta di Bonvi, «una macchia d'inchiostro. Non importa quali siano le forme di una macchia, l'importante è che sporchi» (cit. in Burattini 2011); ma è proprio questa astrattezza di fatto ad aprire il personaggio a possibili significazioni simboliche, di «ombra nera che si annida in ogni intimo» (cit. in Burattini 2011), come afferma ancora il suo creatore.² Cattivik stesso sembra esserne sottilmente consapevole quando esalta sfacciatamente la propria negatività e disordine esistenziale:

In questo suo compiacimento della cattiveria c'è tutta l'essenza del personaggio [...]; è uno che non rispetta le regole, è semplicemente allergico alla legalità [...], un eroe assolutamente solitario, è addirittura asociale. (Burattini in *Fumettology*)

Emarginato dal sistema borghese, egli elegge la sporcizia, il furto e il danno verso altri a suo *modus vivendi*, per quanto poi fallisce miseramente nei suoi intenti rivelandosi un meschino e grottesco 'genio del Male';³ Cattivik rappresenta il lato oscuro del reale, è un essere residuale, caotico, espulso e rifiutato dai 'normali', la

dentesco modenese come antagonista di un gruppo musicale, *I Gatti*, di cui faceva parte Francesco Guccini. Cattivik giunge al grande pubblico su *Tiramolla* nel 1970 (nr. 14, a. XVIII, 19 luglio). Negli anni Settanta Bonvicini, impegnato nella trasmissione televisiva *Supergulp*, 'cede' il personaggio a Silver (Guido Silvestri) con cui già collaborava; dagli anni Ottanta si forma una squadra di sceneggiatori e disegnatori, dei quali fanno parte, fra i primi, Moreno Burattini, Massimo Bonfatti, Piero Lusso, Casty (Andrea Castellani); per la parte grafica Giacomo Michelon e Giorgio Sommacal.

² Cf. Scott Mc Cloud (1994, 24-59), secondo il quale quanto più le immagini del fumetto appaiono stilizzate ed essenziali, tanto più determinano il coinvolgimento attivo del lettore e la proliferazione di ulteriori valenze e significati. La 'nerezza' di Cattivik e i suoi comportamenti inaccettabili, per quanto dispettosi e bambineschi, la stessa configurazione minimale dell'aspetto grafico, che sembra mimare il disegno infantile, riconducono il concetto di 'Ombra' jungiana, secondo quanto affermato dallo studioso nella prima fase della sua teorizzazione: «Con ombra intendo la parte 'negativa' della personalità, la somma cioè delle qualità svantaggiose che sono tenute possibilmente nascoste e anche la somma delle funzioni difettosamente sviluppate e dei contenuti dell'inconscio personale» (Jung 1983, 12). Riguardo la duttilità del personaggio, Antonio Mariani osserva, nella tesi di master *Kreative Dante-Rezeption im Comic, Manga und im Graphic Novel*, come Cattivik sia «Un 'pupazzo' con la qualità di essere tanto 'manovrabile' [...]. Funziona ottimamente come fumetto di satira, anche grazie alla sua comicità visiva e verbale [...]. Infatti, essendo una maschera, può rivestire molti temi della critica di costume» (Mariani 2019, 56).

³ Il furto è a tal punto connaturato all'essenza del personaggio che Cattivik parla eliminando quasi sempre l'ultima vocale della parola, sostituita da un apostrofo, trasformando istintivamente il suo stesso linguaggio.

cui stessa esistenza incrina l'armonia del mondo di superficie rivelandone la nascosta sordidezza.⁴

Il viaggio nei regni dell'oltretomba di un simile personaggio, che si snoda in tre pubblicazioni – «Un'avventura infernale» (*Cattivik*, nr. 32, 1992), «Cattivik in Purgatorio» (*Cattivik*, nr. 40, 1993) e «Cattivik in Paradiso» (*Cattivik*, nr. 54, 1994), tutte firmate da Moreno Burattini (testi) e Giorgio Sommacal (disegni) – oggetto del presente lavoro, non può che ribaltare i sensi dell'esperienza dantesca: se lo scrittore fiorentino compie un itinerario di sempre maggiore perfezionamento, in un sistema valoriale che individua negativamente il peccato configurando i diversi passaggi della punizione, espiazione, infine glorificazione per ristabilire e confermare l'ordine divino, Cattivik, per il quale la malvagità è legittima, la violazione delle regole è norma, precipita in modo del tutto casuale in un sottosuolo infero disordinato, specchio del mondo di superficie, in cui i peccati sono risibili, le punizioni solo accennate, i dannati liberi di girare, i diavoli incompetenti. Approda in seguito a una montagna purgatoriale disseminata di gabinetti, dove la purificazione è degradata a 'evacuazione' escrementizia; infine asconde a un Paradiso spettacolarizzato, in cui paradossalmente riveste un ruolo di primo piano nel vivacizzare la monotona esistenza dei beati.

La riscrittura di Burattini e Sommacal è improntata dunque a un sistematico rovesciamento delle funzioni e dei personaggi presenti nell'ipotesto, uno 'smontaggio' dai sicuri esiti comici, ma non esente da spunti di riflessione e critica, sia nei confronti dell'opera fonte che della realtà contemporanea;⁵ la *Commedia* di Cattivik sarà pertanto esaminata sia come forma di parodia bachtiniana, che inscena un mondo rovesciato e quindi rigenerato, in cui la componente comica dà luogo a una percezione complessa e 'dialogica' del reale, sia in qualità di ipertesto, trasformato rispetto alla fonte secondo le categorie genettiane di transfocalizzazione e transvocalizzazione. Si intende dimostrare come il trittico oltremondano 'cattiviko' metta in discussione, sia pure con disinvolta leggerezza comica, i concetti tradizionali di giustizia, colpa, punizione, che il testo dantesco trasmette ai suoi lettori, così come la centralità nel mondo attuale della cultura tradizionale di cui la *Commedia* è esempio, entrando al tempo stesso in dialogo con altre versioni fumettistiche del capolavoro dantesco.

⁴ «Dove c'è lo sporco c'è il sistema. Lo sporco è il sottoprodotto di un'ordinazione e di una classificazione sistematica delle cose, così come l'ordine comprende il rifiuto di elementi estranei» (Douglas 1975, 65).

⁵ La limitata letteratura critica che si è occupata della *Commedia* di Cattivik, «il più rozzo e irrISPettoso dei personaggi legati a Dante» (Mariani 2019, 6) ne rileva soprattutto il carattere comico, esplicato in storie di breve respiro che considerano superficialmente solo alcune componenti dell'opera fonte (Cotugno 2009, 83-6): in realtà è presente una componente satirica non irrilevante, secondo un'idea ampliata della parodia come «trasformazione ludica, comica, o satirica di un singolo testo» (Sangsue 2006, 6).

2 Toccata e fuga nell'oltremondo infero

Bisogna premettere che *Un'avventura infernale*, primo elemento nella triade parodica, in una fase ancora progettuale non intendeva prendere direttamente le mosse dalla *Commedia*, come ci informa Paolo Guiducci:

Tutto nacque da un'idea di Giorgio Sommacal: il disegnatore voleva portare Cattivik all'*Inferno*, dove avrebbe trovato altri villain delle nuvolette. Il soggetto fu sviluppato da Moreno Burattini, che trovò (inevitabilmente) il modo di coinvolgere anche Dante [...] che compare di persona nella prima storia. «'Visto il risultato, proposi a Silver di fare anche il *Purgatorio* e il *Paradiso*. E così fu', racconta lo sceneggiatore toscano». (Guiducci 2015, 30)

La piena collocazione nella galassia riscritturale dantesca deriva quindi dall'inclusione nel fumetto del suo principale protagonista, ma lo scrittore fiorentino appare in una veste insolita: è un anzianotto rimbambito, in camicia da notte, papalina e pantofole,

cacciato da un ospizio dove non è più sopportato dagli altri ospiti, per via della sua mania di scrivere sempre poesie e declamarle a ogni piè sospinto. (Cotugno 2009, 84)

La smitizzazione parodica del personaggio-Dante riguarda altresì la sua funzione nella vicenda: è Cattivik il vero protagonista, che, mentre si aggira nel parco dell'ospizio cittadino per derubare i vecchietti, incontra lo svampito poeta. Burattini e Sommacal rinunciano quindi al «'cliché iconico', ispirato alla descrizione dell'aspetto di Dante tramandatoci da Boccaccio (*Trattatello in laude di Dante*) e dai ritratti di Giotto e Domenico di Michelino» (Pietrini 2018, 86), centrale in altre parodie fumettistiche, in special modo italiane; il riconoscimento dell'opera fonte è però avviato da precise spie testuali, evidenziate in grassetto e corredate da indizi iconici, necessari per configurare la relazione ipertestuale. Cattivik, scrutando ansiosamente gli alberi del parco, dai rami nudi e protesi e muniti di facce corruciate, esclama: «Glact! Cert' che quest' più che un parc' sembra una **selv'**... ed è anche piuttosto **oscur'**» (Burattini, Sommacal 1992, 32).⁶

La battuta suscita in Dante l'ispirazione poetica; i tre versi incipitari dell'*Inferno*, declamati all'interno dell'ospizio, provocano l'i-

⁶ La selva animata di Cattivik potrebbe istituire un'ulteriore relazione con l'ipotesto dantesco, nello specifico con il canto XIII, ambientato in una 'selva dei suicidi', nella quale i dannati sono trasformati in piante viventi.

ra degli inquilini e l'espulsione dello scrittore.⁷ Per assicurarsi che Dante non si ripresenti, uno dei vecchietti gli aizza contro tre cani, che il poeta interpreta come 'fiere', derivandone una seconda terzina che nei primi due versi ripescava la fonte dantesca destinando l'ultimo, di nuovo conio, alla funzione parodica tramite uno scarto diafasico: «Veder quelle tre bestie senza pace | Venirmi avanti incontro a poco a poco | mi fa sembrar di stare sulla brace» (Burattini, Sommacal 1992, 35).⁸ Il commento di Cattivik, «Come rim' sono proprio adatt' alla situazion'... Sono da **can'**!» (35) degrada ulteriormente l'elocchio (o sproloquo) letterario riconducendolo allo squallore del momento presente. L'intero fumetto presenta con frequenza questo tipo di unità narrativa, scandita in tre momenti: la presentazione di una realtà squalida o comunque ordinaria, la sublimazione poetica dantesca, la sconfessione, tramite l'abbassamento comico o la giustapposizione antifrastica, da parte di Cattivik.⁹ Questi assume dunque una funzione attiva - mentre Dante è confinato a un ruolo di 'spalla' -, che sarà ancora più evidente nel contesto dell'oltremondo infero, in cui «la strana coppia» (Cotugno 2009, 84) precipita per caso, nascondendosi in un pozzo senza fondo per sfuggire ai cani dell'ospizio.

Nell'ottica straniata del protagonista *outsider*, sporco, furfantesco e violento, l'*Inferno* è un luogo caotico, malsano, carico di aggressività, affine quindi al mondo di cui Cattivik ha diretta esperienza; non è, come nell'originale, una realtà 'altra' in cui si compie il destino dell'uomo secondo un modello etico di colpa/punizione. Due cartelli-citazione - «Lasciate ogni speranza voi che entrate», e «Triste riviera d'Acheronte» -¹⁰ costituiscono altrettanti pretesti per interventi attualizzanti: il primo venendo identificato come l'in-

⁷ Le citazioni della *Commedia*, come tutte le successive, sono identificate nel fumetto dall'uso di un diverso carattere, anticato, anche nel caso in cui non riprendano esattamente il testo originario.

⁸ Dal confronto con la fonte si evince che Burattini rielabora, per i primi due versi, il distico iniziale della seguente terzina dantesca presente nel primo canto dell'*Inferno*, vv. 58-60: «tal mi fece la bestia senza pace, | che, venendomi 'ncontro, a poco a poco | mi ripigneva là dove 'l sol tace», riferita nell'originale alla sola lupa.

⁹ Ad esempio, quando Caronte grida il noto «Guai a voi, anime prave!», e Cattivik lo aggredisce verbalmente e fisicamente, paragonandolo a Capitan Findus per la funzione di nocchiero e i tatuaggi, nonché picchiandolo col remo per impossessarsi della sua imbarcazione, Dante afferma: «Caronte ci menò sull'altra riva!» (Burattini, Sommacal 1992, 40). Alla battuta, che modifica parzialmente una frase analoga dell'ipotesto, pronunciata dallo stesso Caronte, *i' vegno per menarvi all'altra riva*, Cattivik risponde: «A dire il ver' siamo noi che abbiamo menat' lui!» (40).

¹⁰ Il testo modernizza la grafia dell'originale dantesco: *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate*; il secondo riprende un discorso di Virgilio nel canto III, vv. 76-8: «Ed elli a me: 'Le cose ti fier conte | quando noi fermerem li nostri passi | su la trista riviera d'Acheronte'» con normalizzazione in italiano moderno di *trista* in *triste*.

gresso «di un ospedale italiano» (Burattini, Sommacal 1992, 38),¹¹ il secondo posto accanto ad acque puzzolenti, piene di detriti ed osse, che Cattivik si chiede se siano «la cloaca massim'» (38), dunque per anonomasia le fogne romane.¹² Mettere in rilievo i problemi della società, quali l'inquinamento - a esso allude anche l'incontro con un puzzolente Minosse, a cui il protagonista chiede se usi «l'acqua di colonia o quella dell'acquedotto di Napoli» (45) -, la malasanità, il sovraffollamento dei mezzi pubblici,¹³ non sembra comunque essere il principale obiettivo di Cattivik, né dei suoi autori, che mostrano invece un protagonista desideroso di allontanarsi da un mondo 'del sottosuolo' familiare, per certi versi, ma che offre ben poche opportunità a un ladro di professione; se quindi i momenti satirici riprendono l'intento polemico dell'ipotesto,¹⁴ essi principalmente evidenziano l'estraneità del personaggio al sistema valoriale che informa la realtà infera.

L'opacità dello sguardo cattiviko deriva dalla sua condizione di «libero imprenditore del grimaldell', un onesto lestofant» (Burattini, Sommacal 1992, 48), quindi di 'peccatore non pentito', che considera le sue azioni perfettamente lecite, antitetico di fatto all'oltremondo di derivazione dantesca; ma la percezione straniata del protagonista ribalta struttura e funzioni di un regno soprannaturale dalla matrice ancora medievale, rivelandone contraddizioni e assurdità.¹⁵ I dannati che Cattivik incontra in un Inferno topograficamente stravolto rispetto all'ipotesto, poiché sviluppato su un solo livello come un grande ambiente in cui si aprono le grotte dei dannati, non soltanto non vengono distinti in base alla gravità della colpa, ma nel caso di peccati introdotti *ex novo*, quali la curiosità e il masochismo, sono san-

¹¹ La messa in rilievo del carattere 'infero' del sistema ospedaliero può essere stata suggerita da un noto episodio di *Alan Ford*, il fumetto creato da Max Bunker (Luciano Secchi) e Magnus (Roberto Raviola); nel nr. 11, intitolato *Il numero Uno* (1970) gli agenti del gruppo T.N.T devono svolgere la loro missione all'interno di un ospedale fantiscente, sovraffollato, dove si rischia la morte a opera di medici incompetenti, e non a caso l'infermiere si chiama Caronte.

¹² Come in altre riscritture, «[g]li 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» (Benucci 2018, 113).

¹³ Sentendo i lamenti che provengono dalle grotte dei dannati, Dante declama: «Qui vi sospiri pianti e alti guai | risuonano nell'aere senza stelle | così che sembra d'essere in tranvai» (Burattini, Sommacal 1992, 40), riprendendo un'analogia terzina parodica presente ne *L'Inferno di Topolino* (1949-50) di Guido Martina e Angelo Bioletto, come nota Pallavicini (2016, 210).

¹⁴ Osserva Ursula Winter: «Come le descrizioni della *Commedia* possono aver esercitato un'azione intimidatoria sui lettori coevi, così anche gli autori degli adattamenti moderni si servono della rappresentazione dell'Inferno per introdurre delle critiche alla società contemporanea» (Winter 2018, 75).

¹⁵ Il valore ermeneutico e risemantizzante dello straniamento è stato teorizzato, com'è noto, da Šklovskij 1974, 45-61.

zionati in base a loro tendenze personali o tratti comportamentali, che non si traducono effettivamente in violazioni delle norme divine. Queste minime infrazioni, che richiamano, con intento attualizzante, aspetti della società coeva,¹⁶ sono in ogni caso punite secondo la legge del contrappasso: i curiosi sono immersi nel buio, e infatti subiscono Cattivik di domande quando questi accende un fiammifero per vedere nell'oscurità della grotta; il masochista, che il protagonista incontra e picchia per vendicarsi dell'aggressione appena subita da parte di un iracondo, cammina tristemente in solitudine, condannato quindi a non poter mai soddisfare la propria perversione.¹⁷

La lievità della colpa, contrapposta alla sua eterna punizione, mette in evidenza la fallacia della giustizia divina che si esplica nel mondo infernale; a essa è inoltre facile sfuggire, dal momento che i dannati sembrano muoversi senza costrizioni al di fuori delle loro grotte e si sottraggono facilmente alle pene, grazie a disservizi e malfunzionamenti del sistema, come quando Cattivik cerca di rubare la bombola di gas che alimenta il fuoco dei lussuriosi, non vi riesce perché si rompe un tubo, e i dannati si gettano in un'orgia collettiva esclamando: «Forza ragazzi!... È di nuovo finito il gas!» (Burattini, Sommacal 1992, 44).¹⁸

16 Riguardo ai curiosi, si può osservare che fra gli anni '80 e '90 si diffonde il telefono cellulare, ma, soprattutto, dominano l'immaginario collettivo quiz televisivi seguitissimi e diversificati, quali *La Ruota della Fortuna* e *Ok, il prezzo è giusto*, condotti rispettivamente da Mike Bongiorno e Iva Zanicchi. Per il 'peccato' di masochismo si consideri che il 1992 è l'anno di *Luna di fiele*, diretto da Roman Polanski, ma forse, alla base dell'invenzione di Burattini e Sommacal, è presente una diretta influenza del mondo dei fumetti: nel 1986 Giuseppe Palumbo crea Ramarro, eroe masochista, «figlio di una generazione nella quale strisciante si affacciava la disillusione e il nichilismo, e il suo masochismo è una risposta distorta e grottesca alle paure e alle angosce che la affliggono» (Gabrielli 2017).

17 Nel personaggio, che si trascina piangente, sovrastato dalle onomatopee «sigh» e «sob», è possibile rintracciare una versione caricaturale del peccatore di accidia, nell'ipotesto collocato insieme agli iracondi all'interno della palude Stigia, nel fumetto in posizione immediatamente successiva al momento in cui l'iroso dannato massacra Cattivik (Burattini, Sommacal 1992, 43). La parola chiave 'tristezza', che nella *Commedia* dantesca connota sensibilmente il peccato di accidia perché variata con figura etimologica nella definizione che gli accidiosi danno di se stessi (VII 121-4) - «Tristi fummo | nell'aere dolce che dal sol s'allegra, | portando dentro accidioso fummo: | or ci attristiam ne la belletta negra» trova un'eco nelle parole di Cattivik di fronte al masochista: «Questo è mesto è trist' prima ancor' che l'abbia schiaffeggiat', figuriamoci dop'» (43). La citazione è ribaltata comicamente, in quanto il tormento del masochista 'accidioso' consiste proprio nel non ricevere, paradossalmente, alcuna punizione.

18 Colpito dal tubo, Cattivik esclama: «Gaak! Il metan' n'n mi dà una man'» (44), allusione antirifastica alla campagna pubblicitaria della Snam del 1984, imperniate su una diffusissima *headline*: «Il metano ti dà una mano»; la battuta concorre a una tramatura di riferimenti al mondo della pubblicità e alla comunicazione mediatica che riguarda tutte le parodie cattivike ed è usualmente presente anche in altre versioni comiche del capolavoro dantesco (Winter 2018, 71).

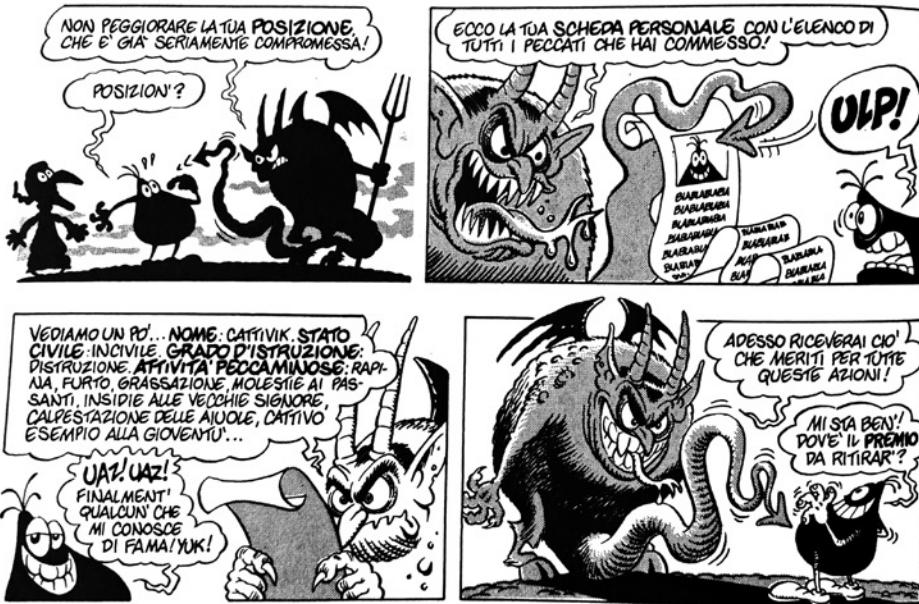


Figura 1 Un'avventura infernale, 46-7

Ben distante da una considerazione negativa dei propri trascorsi trufaldini, di cui non si pente affatto anzi se ne vanta, Cattivik non teme Minosse, che gli elenca i suoi peccati «come un giudice che legge all'imputato la fedina penale» (Mariani 2019, 61), attendendo un premio piuttosto che una punizione; ma ecco che le maglie di una giustizia sino a ora debole, inconcludente e lassista, si stringono improvvisamente intrappolando il protagonista, che apprende da un demone giustiziere ingigantito, truce e con tanto di lingua bifida, di essere «condannato alla pena eterna del lavoro!» (Burattini, Sommacal 1992, 47). In una tavola a tutta pagina appaiono altri 'cattivi' dei fumetti, quali Stanislao Moulinski, il nemico di Nick Carter, la banda Bassotti, i fratelli Dalton, antagonisti di Lucky Luke, costretti ai lavori forzati in un'immensa miniera.¹⁹ L'unico atto di severa giustizia diabolico/divina è quindi riservato, in prospettiva intertestuale, a un campionario scelto di *outsider* furfanteschi del fumetto, cialtroni ma tendenzialmente innocui, condannati a un'attività lavorativa umiliante [fig. 1].

Cattivik si sottrae alla pena in una fuga rocambolesca sui carrelli della miniera, allusiva a «un film di Indiana Jones» (Burattini, Sommacal 1992, 48), come afferma lo stesso personaggio - per l'esattezza *Indiana Jones e il tempio maledetto* (1984); evitando facilmente diavoli confusi e imbranati, manipola nel passaggio i comandi per l'eruzione dell'Etna. Ne deriva una deflagrazione che lo espelle dal cratere ridotto in minuscoli frammenti, definiti da un giornalista «misteriose particelle nere» (53). Alla dissoluzione di Cattivik corrisponde in senso inverso la piena integrazione di Dante, felicissimo di essere assunto come diavolo tormentatore per gli studenti svogliati, ai quali declamerà in eterno «Tanto gentile e tanto onesta pare» (52).

Le operazioni di smitizzazione e ribaltamento dell'Inferno danesco arrivano dunque all'apice nella conclusione della storia: il regno oltremondano dell'espiazione, che dovrebbe ristabilire l'ordine turbato dal peccato degli uomini, crea invece disordine e distruzione nel mondo di superficie, e con esso rivaleggia il potere mafioso, altrettanto ingiusto: prima che avvenga l'eruzione, infatti, un uomo legato sta per essere ucciso dalla mafia, e nella scena finale due in-

¹⁹ La presenza di Moulinski costituisce un tributo a Bonvi, il primo disegnatore di Cattivik, che nel 1972 aveva creato la serie di Nick Carter per la trasmissione televisiva *Gulp! Fumetti in TV*. I fratelli Dalton compaiono per la prima volta nel 1954 nel terzo albo a fumetti della serie «Lucky Luke», disegnata dal fumettista belga Morris (pseudonimo di Maurice de Bévere) come nemici del protagonista, ben presto sconfitti e uccisi. Tre anni dopo Morris, insieme a René Goscinny, ripropone in nuova veste i personaggi, che avevano incontrato il favore del pubblico, inventando quattro cugini, graficamente identici ai precedenti, che esordiscono sul settimanale *Spirou* nel 1957. Ispirate a un vero gruppo di fuorilegge, la Banda Dalton, che aveva operato fra il 1890 e il 1892, le controparti fumettistiche sono incapaci, confusionarie, infantili, in particolare 'i cugini'.

dividui, contemplando i danni, chiedono se è stato il vulcano a provocarli, apprendendo con sollievo che si tratta del racket, dunque di un fenomeno accettato come ‘normale’. La legge, divina, demonica o umana che sia, fallisce il suo bersaglio: i dannati più sofferenti dell’Inferno non sono i veri malvagi – ai lavori forzati non troviamo certo professionisti del crimine quali Diabolik o, al di fuori del mondo fumettistico, i mafiosi che devastano i territori quanto un’eruzione vulcanica – ma gli esclusi dalla società, i ladri pasticciioni, inconcludenti e falliti, gli ‘scarti’ del sistema.²⁰

Al di là quindi degli accenni molto circoscritti a problematiche contemporanee, che in ogni caso attualizzano la carica polemica dell’ipotesto, la sostanza seria e riflessiva del fumetto consiste nell’evidenziare la marginalità e l’esclusione sociale della coppia, un ladro fallito e un vecchietto scacciato persino dall’ospizio, anche loro rifiuti, prodotti di scarto, privi di funzionalità – Cattivik vive di esponenti nelle fogne, Dante svolge un’attività fastidiosa per tutti e non remunerativa –, espressioni pertanto di un ‘represso della società’ che ne evidenzia le fratture, i vuoti e le mancanze (cf. Orlando 2015). In modi differenti, i due protagonisti condividono un’analoga condizione di esuli, temporanea per Dante, perenne per Cattivik, e sottolineata espressamente dagli autori, che fanno esclamare all’anziano poeta buttato fuori a calci dall’ospizio, «Sigh! Cacciato in esilio!» (Burattini, Sommacal 1992, 33).

La focalizzazione dell’esodo dantesco da un lato riattiva, sia pure in forma comica, uno fra i significati più rilevanti dell’ipotesto, nel quale si fondono perdita della patria e della retta via (Mercuri 2013, 231-50), dall’altro configura l’emarginazione del prodotto letterario in sé, condannato al disprezzo, e infine collocato stabilmente nell’oltretomba come strumento di ‘pena’ infernale. È illuminante il confronto con *L’Inferno di Topolino*, che sembra attuare un’analoga critica alla cultura tradizionale, mettendo in scena «i luoghi inferni dell’educazione scolastica» (Rizzarelli 2016, 167), quindi professori iracondi o materie ostiche, personificate per essere messe alla berlina e torturate dagli allievi. Ma il sistema educativo, prima sconfessato in sede parodica, è poi rivalutato e ricondotto a normalità dallo stesso Dante, che nella conclusione della storia intende punire come traditori i disegnatori di un’opera così sfrontata; nell’Italia del dopoguerra si crede ancora nella scuola, la principale agenzia educativa, che s’incarica di attuare la ricostruzione di un tessuto sociale profondamente segnato dal recente conflitto. Negli anni Novanta tale fiducia si è

²⁰ Alessandro Benucci afferma la centralità dell’epilogo riguardo la capacità rielaborativa dell’autore: «È nel finale che le trasposizioni rivendicano maggiormente lo statuto di creazione artistica tramite una dose di inventività proporzionale alle variazioni e adattamenti pensati per l’opera intera» (Benucci 2020, 28).

notevolmente attenuata, per cui la marginalità di un poeta medievale e di un ladro strafalcione non è compensata da alcun intervento, ma assunta a sistema: Dante è confinato nel *bathos* dell'universo, e la sua arte si trasforma in punizione; Cattivik viene polverizzato, assumendo anche fisicamente lo status di rifiuto.

Un'avventura infernale presenta, rispetto all'ipotesto, un'evidente transvocalizzazione e transfocalizzazione (Genette 1997, 347-51; 344-7), poiché si abbandona il punto di vista dantesco e si assume l'ottica scanzonata e irriverente di Cattivik, che rielabora profondamente l'oltremondo infero.²¹ Se, ancora, Dante presenta la sua esperienza come individuale e al tempo stesso universale, *exemplum* per l'umanità, Cattivik, programmaticamente escluso da ogni contesto sociale, rimane interamente chiuso nel suo microcosmo e in questo Inferno caotico, specchio della realtà di superficie, ripete i propri comportamenti usuali, tentando furti, violenze, attuando fughe rocambolesche, privo di una guida autorevole - quale il Virgilio dantesco -, poiché non ha nulla da imparare da un mondo in cui l'unico atto di severa giustizia è riservato agli emarginati del tessuto sociale, fondamentalmente inoffensivi ma costretti a quella 'vita comune', produttiva, da essi strenuamente contestata. È presente inoltre una transmotivazione (393-8) e transvalorizzazione (398; 407-8) rispetto all'opera originaria, poiché l'obiettivo dei personaggi (e dei loro autori) non è adeguarsi ai valori cristiani e borghesi, ma invece contestarli, rivelandone l'inefficacia e la contraddittorietà. Nel mondo rovesciato di Cattivik la cultura è pena infernale, la trasgressione viene incatenata o polverizzata, per rinascere comunque sotto nuove forme perché, come recita la didascalia finale, «Cattivik ne sa una più del diavolo!» (53) [fig. 2].²²

²¹ Una transfocalizzazione importante, con degradazione parodica, era già presente nell'incompiuta *La rovina in commedia*, di Benito Jacovitti, apparsa sul settimanale *Belzebù* nell'aprile del 1947 (su cui si veda il saggio di Silvia Argurio in questo volume): «l'occhialuto impiegatizio protagonista» evidenzia il *descensus ad inferos* imposto «al ceto medio dalla dura transizione verso una democrazia che sembra nascere già mala» (Scarsella 2016, 200). Anche in questo caso il protagonista non è Dante, ma un «omiciattolo di mezza età [...] smarrito in una foresta, ma in piena epoca attuale», che compie un viaggio «nella devastata Italia del primissimo dopoguerra [...] affiancato da un Virgilio d'eccezione: Dante Alighieri, che in questa storia prende dunque il ruolo che fu del suo maestro nel poema» (Cotugno 2009, 82). Dante assume quindi un ruolo positivo di guida, mentre nel fumetto di Cattivik presenta una funzione marginale e ribaltata rispetto all'ipotesto.

²² Il carattere 'carnevalesco' (Bachtin 1979; 1997) del personaggio di Cattivik è particolarmente evidente nella parodia infernale, che sconfessa l'oltremondo cristiano di matrice dantesca, mostrandone non solo l'insensatezza ma anche la tangenza a un mondo di superficie contemporaneo che appare altrettanto 'infero', degradato e ingiusto. A questo momento 'distruttivo' di ribaltamento parodico segue la fase 'costruttiva', la riformulazione di una nuova realtà, libera dai vecchi schemi e regole, che ne *L'avventura infernale* si situa comunque al di là del testo.



Figura 2 *Un'avventura infernale*, 53

3 Un Purgatorio 'scatologico' fra cessi e olio di ricino

Un anno dopo *Un'avventura infernale*, Cattivik entra in contatto con il secondo regno oltremondano dantesco, sempre in modo del tutto casuale, tallonando a scopo di furto Ulisse Nobody, navigatore impegnato in una traversata solitaria per sponsorizzare una ditta di bambole gonfiabili; una di esse, Giovannazza, gli terrà compagnia durante il viaggio. Non trovando nulla da rubare, Cattivik fa scoppiare la bambola per vendetta e cerca di ritornare a terra agganciando una balena; il cetaceo fa compiere alla barca un contorto giro del Mediterraneo che curiosamente ricalca le tappe dell'ultimo viaggio di Ulisse, tema del canto XXVI dell'*Inferno* dantesco, e anche l'approdo finale è il medesimo: la montagna del Purgatorio. Il fumetto collega quindi comicamente le due cantiche dell'ipotesto - e la narrazione omerica, a cui allude il nome d'arte *Nessuno* anglicizzato -, con riferimenti attualizzanti che si traducono in demitizzazioni della macchina pubblicitaria, come fa notare Pallavicini (2016, 210), riferendosi però a Caronte/Capitan Findus. Se la montagna è circondata da sentieri a spirale, che riprendono esattamente la struttura immaginata da Dante, «[l']escatologia dantesca tramuta in scatologia cattiveska e le cornici del purgatorio sono fitte di porte [...] di servizi igienici dove

i vizi, più o meno capitali, vengono scontati a base di purganti» (Palavicini 2016, 210-11). Nel tentativo di sfuggire a un Catone minaccioso che intende purgare i due con l'olio di ricino – con prevedibile gioco di parole, considerato il contesto, Cattivik equivoca, chiamando il custode dei penitenti ‘Cacone’²³ – la coppia in fuga cerca inutilmente di rifugiarsi nei bagni, scontrandosi con le diverse esigenze e personalità dei peccatori: il superbo è orgoglioso della sua privacy, l’iracondo, come avviene nell’Inferno, massacra Cattivik, l’avaro non tira lo sciacquone e rende l’ambiente pestilenziale, l’accidioso dorme, i lussuriosi sono già in coppia e non intendono fare entrare nessun altro [fig. 3]. Nel giardino dell’Eden Cattivik, per natura portato alla trasgressione, coglie «la prima mel» (Burattini, Sommacal 1993, 70), con allusione alla nota canzone di Angelo Branduardi del 1979, di grande successo ancora nel decennio successivo; appare l’arcangelo San Michele con la spada fiammeggiante per scacciare il peccatore, costringendo i due alla fuga. Per mare Ulisse insegue ulteriormente Cattivik, pretendendo che prenda il posto di Giovannazza.

Se la parodia è «the comical reworking and transformation of another text by distortion of its characteristic features» (Hannoosch 1989, 10), in questo caso la riscrittura si impernia su un solo elemento, degradato alla componente materica, escrementizia, del processo di purificazione, con inevitabile corredo comico olfattivo. Il legame con l’originale è sicuramente più debole rispetto a *Un’avventura infernale*, pur presentando alcuni segnali ‘forti’ di riconoscimento quali, come si è detto, la riproduzione topografica del regno oltremondo dantesco. L’opera si inscrive anch’essa in quella ‘poetica dello scarto’ tipica dell’universo cattiviko, che abbiamo già visto operante nel contatto con il mondo infernale: il navigatore Ulisse – anche nella fonte personaggio ‘dislocato’ rispetto al proprio contesto sociale, poiché si autoimpone una continua peregrinazione – e Cattivik, legato all’immagine stereotipa del trasgressore frustrato, appaiono in perenne fuga; a essi è negato qualsiasi rifugio, persino in un luogo infimo quale il gabinetto, e tale esclusione è definitivamente suggellata dall’originaria condanna biblica, pronunciata da unadiratissimo arcangelo: «Tu lavorerai con sudore e partorirai con dolore» (Burattini, Sommacal 1993, 71).

La parodia, attraverso un ribaltamento carnevalesco del reale che fa collidere la bassa materia corporea con il sublime dell’elemento

²³ Sulla stessa linea si inserisce il seguente scambio dialogico, in cui al fraintendimento in funzione di abbassamento parodico si sostituisce il bisticcio, che segue al poliptoto *cessate, cessi* (Burattini, Sommacal 1993, 67):

Catone: — Vi devo purgare!... **Cessate** di fuggire!

Ulisse: — Tu **cessi**?

Cattivik: — Glact! Se **cesso** finisco nel **cesso**.

Come sempre, i termini chiave, o relativi al gioco linguistico, sono in grassetto.

spirituale – la purificazione dalle colpe come defecazione, l'intervento angelico che sanziona un furto in sé risibile, perché la mela del Paradiso terrestre è già stata trafugata all'inizio dei tempi²⁴ – mostra, sotto il velo della comicità, la sostanza negativa di un universo che, anche nella sua versione oltremondana, emarginava il diverso; Cattivik novello Adamo (ed Eva) sarà costretto a dissociarsi persino dalla sua personalità maschile, rischiando di trasformarsi nel giocattolo sessuale di un voglioso Ulisse Nobody.²⁵ Ma il rovesciamento è anche rigenerazione, come già avviene nel contesto infernale; il protagonista si sottrae al suo destino ritornando a riva a nuoto, in un'estrema rivendicazione di libertà, mentre la didascalia finale recita: «Ma non temete... Quando la barca avrà fatto ritorno al porto, il nero genio del male tornerà a colpire, perché Cattivik è come il più potente dei purganti: non perdonava!» (Burattini, Sommacal 1993, 73).

Da notare infine che la focalizzazione della componente 'bassa' e scatologica del reale non è inedita ma presente anche in altre parodie della *Commedia*, come osserva Antonio Rossini prendendo in considerazione, fra le opere che precedono il fumetto esaminato, *L'Inferno di Topolino*, dove un diavolo-infermiere di Malebolge punisce un bimbo che ha marinato la scuola legandolo a un lettino di ospedale e dandogli una dose di lassativo; o *La Cretina Commedia* (1978) di Pepino Impastato, in cui l'autore «condanna allo squallore fecale gran parte dei suoi mafiosi e, addirittura, condisce la sua diretta radiofonica della *Cretina Commedia* col rumore di uno sciacquone» (Rossini 2007, 39-40); e si chiede, rispondendo affermativamente: «si tratta del fascino di un testo, la *Commedia*, già di per sé tendente, specialmente nei canti del basso Inferno, all'espressionismo?» (40). Al di là del legame con l'opera originaria, anche Rossini riprende la categoria interpretativa del ribaltamento bachtiniano, per cui l'identificazione disacrante purificazione = evacuazione esalta «il carattere vitalistico e carnascialesco-dissacrante di un testo, ma si lascia anche rivisitare in quanto luogo primo e privilegiato della resurrezione di una tanto coartata libertà individuale rivendicata sia nei confronti del testo base con cui ci si confronta che della società in cui si è immersi» (42).

²⁴ Infatti Cattivik commenta: «Qua son' tutti matti! Quante storie per una mel' da quattro soldi... neanche costass' l'**ira di Dio!**» (Burattini, Sommacal 1993, 71); la chiosa demitizza la collera angelica – rivolta a un oggetto ben diverso rispetto alla coppia dei progenitori – in base a un meccanismo di transcontestualizzazione come presa di distanza critica dall'oggetto parodiato che, secondo Linda Hutcheon, è costitutivo del discorso parodico (Hutcheon 1985, 7, 11).

²⁵ In *Estetica e romanzo*, Bachtin afferma: «La creazione basata sul travestimento e la parodia porta il costante correttivo del riso e della critica nella serietà unilaterale dell'alta parola diretta, il correttivo della realtà che è sempre più ricca, più essenziale e, soprattutto, più contraddittoria e pluridiscorsiva di quanto possa essere contenuto nel genere alto e diretto» (Bachtin 1997, 420).



Figura 3 Cattivik in Purgatorio, 63-4

4 Fascino e trappole di un Paradiso ‘spettacolare’

La vicenda ossimorica di un personaggio assolutamente cattivo, che però riesce ad accedere alla sede dei beati prende le mosse, coerentemente, dallo stravolgimento dell’usuale ambientazione notturna, presente nell’*incipit* di ogni avventura cattivika: è giorno, «La luce avvolge le case, i palazzi, i vicoli, le strade...» (Burattini, Sommacal 1994, 4), recita la didascalia narrativa della prima vignetta, anticipando la luminosità del terzo regno oltremondano; la nera anima di Cattivik può dunque esplicarsi anche alla luce del sole come raffinamento di malvagità, per colpire la gente comune in qualunque condizione; oscurità e chiarezza si incontrano.

In realtà si è guastata la sveglia, sussurra il personaggio alla voce fuori campo, ma la scusa è narrativamente efficace per impostare la figura del paradosso, che si estende al momento focale del dantesco *trasumanar*: nell’interpretazione di Burattini e Sommacal la salita al regno dei cieli è attuata in mongolfiera, sottratta dal protagonista a un individuo che l'affitta per «Ascensioni a pagamento». Il progressivo avvicinamento al divino, descritto da Dante come una forma di purificazione in grado di superare la sua umanità alleggerendo il peso del corpo per consentirgli di raggiungere il cielo della Luna, è dunque riscritto antifrasticamente come conseguenza di un’azione malvagia quale il furto, stravolta inoltre comicamente da una tipica gag fumettistica: un piccione buca il pallone aerostatico e Cattivik, nel tentativo di gonfiarlo, si riempie d’aria e volando giunge di fronte a San Pietro, custode celeste. La battuta di quest’ultimo, «Benvenuti in Paradiso» (Burattini, Sommacal 1994, 13), suscita nel protagonista l’immediata identificazione del santo con Antonello Venditti, che nel 1991 aveva pubblicato con Heinz Music un album con il medesimo titolo, e direziona il discorso parodico verso la materia sonora paradisiaca. Anche in questo caso, dunque, come per il Purgatorio, la riscrittura è basata su un solo elemento dell’ipotesto, il canto e la musica, interpretati come forme altamente spettacolari. Ciò avverrà anche nella sezione ‘paradisiaca’ della *Divina Commedia a fumetti* di Marcello Toninelli, dove

tutto è fondato sull’intrattenimento. I santi conducono varietà, presentano messaggi pubblicitari, dibattono nei talk show; Cacciaguida recita le sue previsioni come fossero quelle meteorologiche. Beatrice del resto ha le fattezze di una soubrette. (Mengoni 2016, 214)²⁶

²⁶ L’opera di Toninelli è pubblicata per la prima volta nel 1969, per ciò che riguarda l’Inferno, ma Purgatorio e Paradiso vengono trasposti a fumetti solo negli anni 1994-98, sul



Figura 4 *Cattivik in Paradiso*, 24-5

In realtà Cattivik non si sente a suo agio in questa realtà brillante e patinata, in cui la musica dell'orchestra degli angeli diretta da Santa Cecilia è per lui «straziante melodia», «peggio del Festival di San Rem'!» (Burattini, Sommacal 1994, 15), tranne quando riesce a trarre le aureole dei beati, scambiandole per enormi fedi nuziali. Una volta incrinata la perfezione dell'universo paradisiaco, Cattivik cerca di uniformarlo al suo carattere, disordinato, violento ed eccessivo, imponendo un trascinante *hard rock* che invade l'intero mondo celeste, come evidenziano le onomatopee a caratteri giganteschi. La presenza sovversiva del ladro in calzamaglia nera trova l'opposizione della Madonna, da lui scambiata per l'omonima popstar, al secolo Maria Luisa Ciccone, e inutilmente invitata ad accompagnarlo cantando alcuni dei suoi successi – *True blue baby, Isla Bonita, Who's that girl* –, e di San Pietro, che ha scoperto la vera identità di Cattivik. Ma l'ostilità delle autorità edeniche è surclassata dall'incondizionata approvazione di Dio in persona, il cui intervento rilancia il paradosso a cui si informa tutta la riscrittura: «Il regno dei cieli è un mortorio e della musica è ciò che ci vuole per vivacizzarlo» (Burattini, Sommacal 1994, 24).

La beatitudine è quindi, sorprendentemente, statica e poco appetibile; a essa è preferibile la chiassosa e volgare personalità eslege di Cattivik, nominato direttore dell'orchestra angelica da un Dio alquanto atipico, perché capellone, dotato di barba con anello e fumatore di sigaro, in perfetto stile *hipster* anni Novanta, seguito ridicolmente dal proprio simbolo di onniscienza, l'occhio inscritto in un triangolo che, munito di piccole ali, volteggia sopra il capo divino. Ma lo smoking correddato di bacchetta che miracolosamente piomba su Cattivik all'atto dell'investitura lo ingabbia, sottraendogli la libertà e la propria identità di 'uomo del sottosuolo'. Il protagonista ruba a San Pietro la sua tunica che utilizzerà come paracadute, di fatto spogliando metaforicamente l'universo paradisiaco delle sue false attrattive, e torna sulla terra utilizzando, come battute di commiato, i titoli di film in tema: *Il paradiso può attendere* (1978), *Lassù qual-*

settimanale cattolico *Il Giornalino*. Nel recente graphic novel di Seymour Chwast, *Dante's Divine Comedy* (Bloomsbury; New York, 2010), la forma spettacolare privilegiata è la danza con, ad esempio, mercuriani raggianti che accolgono Dante e Beatrice ballando, in una generale atmosfera da *Roaring Twenties*. L'elemento musicale è certamente importante e pervasivo nella terza cantica dantesca, regno di una musica divina prodotta dal movimento armonico delle eterne rote celesti; si tratta di una sostanza sonora astratta, non più legata, come nel Purgatorio, a brani del repertorio sacro, ma destinata a riprodurre fonicamente il dinamismo delle sfere, delle anime, e la presenza della luce, poiché musica e luminosità sono entrambe emanazioni del divino. È probabilmente l'aspetto totalizzante dell'esperienza sinestetica dantesca a convogliare il discorso parodico verso forme spettacolari immersive quali, per Toninelli, la televisione di massa, per Chwast i numeri da cabaret stile *Ziegfeld Follies*, a cui sembrano ispirarsi i suoi beati, fra cui spicca Giustiniano che si esibisce come cantante in elegante completo gessato, e per Burattini e Sommacal i concerti pop e rock.

cuno mi ama (1956). «Il richiamo della fogna è più allettante della prospettiva di una noiosa beatitudine» (Pallavicini 2016, 211) [fig. 4].

È certamente vero che il fumetto di Burattini e Sommacal «del Paradiso dantesco ben poco condivide» (Cotugno 2009, 85), non menzionandone struttura e funzioni; la parodia acquista comunque un significato compiuto se inscritta nel trittico, e come le altre due cantiche rivisitate contesta, sia pure scherzosamente, la morale comune, che assegna al lavoro, all'onestà, alla cultura tradizionale statica e noiosa un posto centrale nella società, marginalizzando qualunque altra esperienza. Cattivik in Paradiso dichiara la vitalità e forza creativa della trasgressione, contro l'opaca perfezione dei cori angelici, con la partecipazione straordinaria di un Dio 'alternativo' e 'sfumacchian- te', più vicino a un accorto impresario di concerto rock che all'entità suprema e virtualmente inconoscibile dell'ipotesto.

5 Considerazioni conclusive

La *Commedia* di Cattivik, per quanto semplice e a tratti superficiale in confronto a riscritture di più vaste ambizioni come, per restare in ambito italiano, l'*Inferno di Topolino*, mostra un originale 'sguardo dal basso' che scompagina la struttura e le valenze dell'ipotesto: il viaggio oltremondano del fiero e convinto peccatore, per il quale l'infrazione è momento di formazione identitaria, non è esempio di giustizia e di ordine, ma di libertà gioiosa dalle regole. La parodia, apparentemente sfacciata e irriverente, appare in realtà intimamente legata a un testo di cui recupera rilevanti valenze, non ultima la *vis polemica* contro i mali coevi - l'esclusione del diverso e dell'improduttivo, la marginalità della cultura - secondo una linea attualizzante che intende ricreare, sia pure in ambito comico, un rapporto attivo fra il discorso dantesco e il pubblico contemporaneo; il trittico cattiviko istituisce inoltre un dialogo produttivo con altre versioni fumettistiche del capolavoro dantesco, dando luogo a una rete di relazioni intertestuali tra la fonte, la biblioteca del lettore consapevole delle diverse interpretazioni, e la riscrittura attuale, confermando l'inesausta vitalità del viaggio oltremondano di Dante.

Bibliografia

Testi

- Burattini, M.; Sommacal, G. (1992). «Un'avventura infernale». *Cattivik*, nr. 32. Milano: Edizioni Macchia Nera, 30-53.
- Burattini, M.; Sommacal, G. (1993). «Cattivik in Purgatorio». *Cattivik*, nr. 40. Milano: Edizioni Macchia Nera, 50-73.
- Burattini, M.; Sommacal, G. (1994). «Cattivik in Paradiso». *Cattivik*, nr. 54. Milano: Edizioni Macchia Nera, 4-27.

Saggi

- Bachtin, M.M. (1997). *Estetica e romanzo*. Teoria e storia del discorso narrativo. Trad. a cura di C. Strada Janovic. Torino: Einaudi. Trad. di: *Voproski literatury i estetiki*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1975.
- Bachtin, M.M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Trad. di M. Romano. Torino: Einaudi. Trad. di: *Tvorčestvo Fransa Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1975.
- Burattini, M. (a cura di) (2011). «Intervista a Bonvi (su Cattivik)». *Freddo cane in questa palude*. Il blog di Moreno Burattini, 23 giugno. <http://morenoburattini.blogspot.com/2011/06/intervista-bonvi.html>.
- Douglas, M. (1975). *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Trad. di A. Vatta. Bologna: il Mulino. Trad. di: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London; New York: Routledge, 1966.
- Fumettology. *Cattivik* (2014). Prima parte. Rai 5. 14-09. URL <https://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-025ffc6b-77d6-4421-9596-3f1f79879255.html>.
- Fumettology. *Cattivik* (2014b). Seconda parte. Rai 5. 21-9. <https://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-436597ea-0f2a-468a-81c7-72b71c25be7b.html>.
- Gabrielli, E. (2017). «Ramarro: un supereroe masochista dagli anni '80», 20-11. *Lo Spazio Bianco*. Blog di E. Gabrielli. <https://www.lospaziobianco.it/ramarro-supereroe-masochista-anni-80/>.
- Genette, G. (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Trad. di R. Novità. Torino: Einaudi. Trad. di: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Hannoosch, M. (1989). *Parody & Decadence, Laforgue's Moralités légendaires*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Jung, C.G. [1943] (1983). «Psicologia dell'inconscio». *Opere*, vol. 7. Torino: Bollati Boringhieri, 1-120.
- Mercuri, R. (2013). «Dante e l'esilio». *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, 16-17, 231-50.
- Orlando, F. (2015). *Gli oggetti desuetti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. A cura di L. Pellegrini, pref. di P. Boitani. Torino: Einaudi.
- Raffaelli, L. (2009). *Tratti & ritratti. I grandi personaggi del fumetto da Alan Ford a Zagor*. Roma: Minimum fax.
- Rossini, A. (2007). «Dante e la parodia». *Rivista di studi italiani*, 2, 22-46.
- Sangsue, D. (2006). *La parodia*. A cura di F. Vassarri. Roma: Armando. Trad. di *La parodie*. Paris: Hachette, 1994.
- Šklovskij, V.B. (1974). «L'arte come procedimento». *Letteratura e strutturalismo*. A cura di L. Rosiello. Bologna: Zanichelli.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Dante transmediale

La Divina Commedia a fumetti

di Marcello

Alessandro Benucci

Université Paris Nanterre, France

Abstract This paper analyses the full version of the comic strips of Marcello – Dante. *La Divina Commedia a fumetti* (2015) – according to two distinct but complementary theoretical approaches. The first part is inspired by the theories of parody suggested by Genette and Hutcheon and focuses on adaptation techniques (synthesis, actualisation) common to the parodic revival of a great classic of Western literature. In the path opened by intermedial (Higgins) and transmedia (Jenkins) studies, the second part explores some examples of independent transposition of *Paradiso*, favoured by the layering of the aesthetic codes of two distinct media (comics and TV).

Keywords Marcello Toninelli. Satire. Dante. Fortune. Transmedia.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Ridere con Dante, oggi. – 3 Dante alla TV: una creazione post-mediale.

1 Introduzione

La *Commedia* era da principio un libro illustrato? Non sono in grado di dare una risposta sicura a questa domanda, e debbo ammettere che mi pare probabile, così a fiuto, che la *Commedia* non sia nata come libro figurato. [...] Tuttavia direi che la *Commedia* è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale, basti pensare ai rilievi del *Purgatorio*. (Contini [1970] 2001, 278)

Il tema dell'illustrabilità della *Commedia* richiama volentieri la celebre affermazione di Gianfranco Contini, alla quale fanno peraltro eco le parole di Charles Singleton:

il poema tutto, dal principio alla fine, è sostanziato di ‘illustrazioni’ attestanti dovunque una qualità di visione che è parte non trascurabile, anzi fondamentale, organica e intimamente funzionale, dell’irresistibile incanto che esso esercita su di noi. (Singleton 1978, 556)

L'architettura critica dei due passaggi riposa su un medesimo assunto particolarmente efficace: scrivere la *Commedia* presuppone l'esistenza di una dialettica costruttiva fra poesia e arti visive, eretta dall'autore a modello retorico di un'estetica dell'ineffabile (Jankélévitch 1983, 93) di cui tutta l'esperienza oltremondana è tributaria. In quanto sostrato ontologico del poema, l'illustrazione ne legittima l'illustrabilità, autorizza, ovvero, la concomitanza di testo e immagine (Ciochina 1992, 20) che contraddistingue buona parte della tradizione manoscritta e della prolifica consuetudine editoriale, che dai primissimi codici miniati del quattordicesimo secolo giunge sino ai nostri giorni con le tavole di Milton Glaser, Moebius, Lorenzo Mattotti e Gabriele Dell'Otto, senza dimenticare i capolavori di Sandro Botticelli, William Blake, Salvador Dalí, Renato Guttuso e Tom Phillips.¹ La rappresentazione figurativa soddisfa quell'istanza divulgativa dell'immaginario dantesco consustanziale all'operazione di scrittura e sentita già dai primissimi commentatori del testo. Ma, a differenza della dotta esegezi fornita da questi, miniatori, pittori e disegnatori sembrano mossi piuttosto dalla volontà di destare l'attenzione di un pubblico eterogeneo, aggiungendo tasselli a quella *Comoedia pauperum* in grado di parlare, come i bassorilievi di una cattedrale, «anche a un pubblico che non abbia ancora il coraggio di affrontare direttamente e per intero le difficili e complesse volute del testo dantesco» (Pasquini [2015] 2021, 10). A tal riguardo, sempre Pasquini ([2015]

¹ Nel 1960 Salvador Dalí espone cento acquerelli ispirati al viaggio di Dante nei tre regni dell'aldilà che saranno in seguito raccolti nella *Divine comédie* in tre volumi per i tipi delle *Heures claires* (Alighieri 1963). Il travagliato progetto di una *Commedia* illustrata proposto da Arnolfo Mondadori a Renato Guttuso nel 1957, vede finalmente luce nel 1970 (Guttuso 1970). Tom Phillips è invece l'autore di una versione illustrata dell'*Inferno* dai distintivi tratti postmodernisti (Alighieri 1983). Inizialmente pubblicate presso le edizioni Nuages (Alighieri 1999), le illustrazioni dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso* realizzate rispettivamente da Lorenzo Mattotti, Milton Glaser e Moebius sono state recentemente riedite dai Classici Bur della Rizzoli (Alighieri [2014] 2020). Gabriele Dell'Otto presta il suo talento all'imponente edizione Mondadori dell'*Inferno* (Alighieri 2018), del *Purgatorio* (Alighieri 2020) e del *Paradiso* (Alighieri 2021), commentata da Franco Nembrini. Sulla questione si vedano Ferrante, Perna 2016; Battaglia Ricci 2018; Casadei 2020, 169-80.

2021, 9) ci ricorda che per Contini «Dante era un autore fondamentalmente popolare, e dovrebbe tornare a essere un autore popolare». All'esortazione continiana a gettare un ponte fra il passato e il presente della ricezione popolare della *Commedia* rispondono oggi, più di ogni altro *medium* visivo, i fumetti e i *graphic novels*.² Le celebri parodie della Disney italiana *L'Inferno di Topolino* e *L'Inferno di Paperino*, il fumetto a puntate *Una crisi infernale* e il numero speciale *La porta dell'Inferno* della serie a fumetti *Dampyr*, il manga *Dante Shinkyoku*, i *graphic novels* internazionali *Dante's Divine Comedy*, *Conte démoniaque*, *Inferno*, *Das Inferno* e *The hunting Accident*, così come il nostrano *Dante*,³ sono alcune fra le numerose riprese contemporanee che dimostrano, in Italia come all'estero, quanto la fortuna pop di Dante sia strettamente connessa alle arti figurative e loro derivati.⁴ In un presente nel quale la *nona arte* (Lacassin 1971), caduti ormai gli ultimi tenaci pregiudizi su quello che fu un genere minore per un pubblico di minori (Fresnaut-Deruelle 2009, 8), ottiene infine il plauso della critica, non stupisce peraltro come le riscritturazioni

² Si vedano, sulla questione, Salerno 2014; 2016.

³ *L'Inferno di Topolino*, sceneggiato da Guido Martina e illustrato da Angelo Bioletto è pubblicato inizialmente sui numeri 7-12 di *Topolino* dall'ottobre 1949 al marzo 1950, mentre *L'Inferno di Paperino*, di Giulio Chierchini e Massimo Marconi, appare nel numero 1654 di *Topolino* il 9 agosto 1987. Entrambe le parodie sono state oggetto di ulteriori ristampe, fra cui la recente pubblicazione Disney *PaperDante* (2021). Il fumetto in dodici episodi di Max Greggio, *Una crisi infernale*, è uscito nel mensile satirico in vernacolo livornese *Il Vernacoliere* dal luglio 2015 all'ottobre 2016, fatta eccezione per i numeri usciti nel dicembre 2015 e nell'agosto-settembre 2016. Il numero speciale (nr. 12 - annuale) di *Dampyr*, intitolato *La porta dell'Inferno*, sceneggiato da Moreno Burattini e disegnato da Fabrizio Longo, è uscito nel 2016. Il manga in tre volumi (due per *l'Inferno*, uno per *il Purgatorio e Paradiso*) di Gō Nagai (pseudonimo per Kiyoshi Nagai) è pubblicato in Giappone da Kodansha nel 1993-95. Due le edizioni italiane, fra cui si segnala la più recente (Nagai 2019). Il *graphic novel* di Chwast è uscito nel 2010 per i tipi Bloomsbury; si segnala la traduzione italiana (Chwast 2019). Il *bédéiste* francese Aristophane (alias per Firmin Aristophane) pubblica il suo *Conte démoniaque* nel 1996 presso l'editore L'Association. *Inferno*, romanzo grafico del neerlandese Marcel Ruijters e vincitore del VRPO Award olandese nel 2009, è pubblicato lo stesso anno dall'editore Oog & Blik. *Das Inferno. Frei nach Dante Alighieri* di Michael Meier è uscito nel 2012 presso l'editore Rotopolpress. *The Hunting Accident. A True Story of Crime and Poetry* degli americani David L. Carlson e Landis Blair, è apparso nel 2017 presso l'editore First Second. Con l'edizione francese (Carlson, Blair 2020) il *graphic novel* ha vinto il prestigioso *Fauve d'Or* della quarantottesima edizione del Festival internazionale del fumetto d'Angoulême nel gennaio 2021. Il *Dante* di Alessio D'Uva, Filippo Rossi e Astrid Lucchesi è pubblicato nel 2014 dall'editrice Kleiner Flug. Di seguito, qualche indicazione bibliografica sulle trasposizioni fumettistiche citate: Guiducci, Cantarelli 2004; Cotugno 2009; Brambilla 2013; Benucci 2018; 2020; Rizzarelli 2016; Biasiolo 2018; Bombara 2018; Dutel 2018; Winter 2018; Lazzarin 2020.

⁴ Si segnala che è in corso un'esposizione itinerante (Parigi, Marsiglia, Amburgo e Strasburgo), *Drawing Dante*, nata dalla collaborazione fra gli Istituti Italiani di Cultura delle quattro città europee e il Comicon di Napoli. Dodici giovani *cartoonists* italiani hanno reinterpretato dei momenti del viaggio dantesco liberamente scelti all'interno delle tre cantiche. I risultati sono particolarmente convincenti. Si rinvia al catalogo della mostra *Drawing Dante* (2021), Istituto Italiano di Cultura de Paris.

re fumettistiche della *Commedia* rappresentino gli esiti più felici del «dantismo creativo di terzo millennio» (Cotugno, Gargano 2016, 1), inaugurando una stagione artistica particolarmente vivace: la «*Dante-renaissance*» (Lazzarin, Dutel 2018, 9).

Una posizione centrale nel sempre più vasto ambito degli adattamenti a fumetti dell'illustre poema è occupata, da oltre mezzo secolo, dalle *strips* comiche disegnate dal senese Marcello (alias per Marcello Toninelli), la cui irresistibile ilarità ha permesso a un pubblico di giovani (e meno giovani) lettori di accostarsi ai tre regni dell'aldilà dantesco. La primissima pubblicazione delle strisce umoristiche di Marcello in bianco e nero risale al 1969, anno di nascita dell'effimera rivista a fumetti *Off-Side*.⁵ Marcello, dopo altri tentativi di breve corso, riesce a completare la pubblicazione dell'*Inferno* nella rivista trimestriale *Fox-Trot*, da lui co-fondato. Segue, a partire dagli anni Novanta, la felice collaborazione con le edizioni Paoline, che offre a Marcello l'occasione di riproporre il suo *Inferno* a fumetti, a colori e epurato dalle situazioni meno consone per un lettore cattolico, nelle pagine della rivista settimanale per ragazzi *Il Giornalino*, grazie alla quale ottiene una grande visibilità. Secondo quanto affermato dallo stesso Marcello, gli studi di settore hanno stimato che le vendite medie de *Il Giornalino* (attestate sulle centocinquantamila copie a settimana negli anni Novanta) hanno permesso a mezzo milione di persone di entrare in contatto con le sue strisce.⁶ Il successo è tale che l'editore chiede a Marcello di disegnare il *Purgatorio* e il *Paradiso*. Le strisce in bianco e nero di Marcello sono state ripubblicate negli anni Duemila in tre volumi separati (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*), editi a più riprese dall'editore Cartoon Club, e sono finalmente approdate in edizione integrale e a colori presso la casa editrice Shockdom nel 2015 con il titolo definitivo *Dante. La Divina Commedia a fumetti* (Marcello [2015] 2016).⁷

In un panorama di riscritture fumettistiche che predilige da sempre la prima cantica, il *Dante* di Marcello risalta in quanto propone

⁵ Sulla breve storia della rivista (che non si protrae oltre il diciassettesimo numero), si veda Brambilla 2014.

⁶ Si veda la nota precedente.

⁷ Si tratta dell'edizione consultata ai fini del presente contributo. Si segnala un'ulteriore riedizione del fumetto integrale nel 2019, sempre presso la casa editrice Shockdom, per celebrare i cinquanta anni di carriera di Marcello. L'album del 2015 è preceduto da tre prefazioni redatte rispettivamente dallo scrittore e giornalista Sergio Rossi, da Don Tommaso Mastrandrea, direttore de *Il Giornalino* dal 1976 al 1999, e dal critico Trifone Gargano. Seguono le tre parti della *Commedia*: *Inferno*, 9-92; *Purgatorio*, 93-152; *Paradiso*, 151-202. Vengono a completare questa versione una *Vita* di Dante a strisce (203-43), *L'albero genealogico di Dante* (244) e, in appendice, un *Dizionario Alfabetico dei Personaggi* presenti nel fumetto (245-54). Sulla genesi e la rielaborazione delle strisce di Marcello, si rinvia al contributo di Brambilla 2015.

l'adattamento dell'intero poema.⁸ La collocazione delle strisce, ora ri-partite in riviste a cadenza regolare, ora assemblate in volumi autonomi, induce fra l'altro l'autore a rivedere più volte il materiale prodotto. Basta mettere a confronto la stessa banda a fumetti pubblicata su due supporti diversi a distanza di qualche anno per constatare che l'autore ha praticato una rielaborazione continua sia a livello grafico che di contenuto, per soddisfare le esigenze editoriali e aggiornare il materiale narrativo. Da questi due aspetti dipende l'originalità del fumetto. Da un lato, la coloritura ironica delle *gag* proposte da Marcello, perché condizionata da una *vis satirica* i cui contorni vengono costantemente ridefiniti, lo contraddistingue all'interno delle trasposizioni parodiche della *Commedia* proposte in Italia. Dall'altro, l'estensione al *Purgatorio* e al *Paradiso* della medesima trasposizione comica proposta per l'*Inferno* - la striscia unica, generalmente composta da tre vignette, nelle quali il motivo della *gag* si risolve interamente - induce l'autore a sviluppare trame e contesti narrativi altrettanti per rompere con la monotonia ciclica dell'espedito prediletto. Sotto la spinta dell'ispirazione giocosa e libera del fumettista, la riscrittura parodica finisce con l'includere filoni tematici poligenetici e convergenti tipici degli adattamenti transmediali (Jenkins 2006 e 2013) della *Commedia* pubblicati essenzialmente all'estero. Il presente contributo si propone perciò di riflettere su queste due caratteristiche strutturanti la narrazione figurativa⁹ del nostro fumetto.

2 Ridere con Dante, oggi

Per poter parlare di parodia a fumetti della *Commedia*, sarà utilizzata la nozione di intertestualità che intercorre fra l'opera originaria e il derivato a fumetti, definita da Genette (1982) in ambito di critica testuale strutturalista, ma che tiene conto dell'approccio più ampio, indipendente dal supporto semiotico utilizzato, caro a Kristeva (1969) che per prima ha fondato il termine. A Linda Hutcheon (1985)¹⁰

⁸ L'*Inferno*, disposto su 79 pagine, contro le 54 del *Purgatorio* e le 49 del *Paradiso*, supera, ad ogni modo, le altre due parti per il numero di *strips* che lo compongono. Tutti i cento canti della *Commedia* vengono adattati da Marcello, benché ad alcuni di essi (nel *Purgatorio* - canti III e IV - e soprattutto nel *Paradiso* - canti II, IV, V, VII, XIII, XVI, XXV, XXXI) il fumettista riservi soltanto una striscia doppia e due volte (*Paradiso* XIV, XXIII) soltanto una.

⁹ L'espressione *narration figurative* nasce in seno alla critica francese al fumetto (Groensteen, Peeters 1994), frutto della permutazione del sintagma *figuration narrative* utilizzato dai critici per esprimersi sul movimento artistico della *Pop art*.

¹⁰ Si vedano anche Simon 1978; Barbieri 2005, 193-213; Rossini 2004; Sangsue 2007, 19-131; Dürrenmatt 2013, 71-81; Machado 2013, 21-34.

si deve, invece, la determinazione dei due principi formali interventi nella relazione parodica: la sintesi degli innumerevoli contenuti narrativi dell'originale e la loro attualizzazione in seno alla ricezione dell'opera derivata. La storicizzazione delle informazioni archetipiche selezionate per il nuovo prodotto attiva la relazione parodica - la «repetition with difference» (Hutcheon 1985, 32) -, che tramite la ricerca gioiosa del ridicolo come del grottesco rende omaggio all'originale e legittima l'autonomia artistica del derivato.

I modelli interpretativi appena citati permettono di cogliere l'essenza parodica del fumetto sia in versione integrale, sia nella veste editoriale delle *daily strips* (Fresnaut-Deruelle 2009, 57), le unità minime di narrazione che Marcello raccoglie senza modificarne l'impostazione. L'album rispetta fedelmente la macrostruttura della *Commedia*: le *strips* sono ripartite in canti, il numero dei quali corrisponde alla suddivisione proposta da Dante per le tre cantiche. Le tavole si compongono di quattro strisce, talvolta intercalate con la menzione del canto rappresentato; di solito riportando, nell'intestazione, una terzina autentica¹¹ che introduce o rinvia al canto rappresentato nelle vignette sottostanti. L'elemento peritestuale ha una funzione precisa: se da un lato (ri)evoca per il lettore il contesto di partenza da cui il fumetto muove, dall'altro prepara il terreno all'effetto comico, tanto più efficace quanto la variazione introdotta dal fumettista saprà ribaltare la situazione di partenza. Quanto alla striscia marcelliana, essa si declina sostanzialmente secondo due modelli: la singola banda in struttura ternaria (il più diffuso), e la doppia banda, che dispiega il soggetto su due livelli, talvolta composti da un'unica vignetta estesa, talvolta riproponendo la struttura più classica con due o tre riquadri. Un formato che impone alla narrazione uno scioglimento stringato e immediato, al quale si applicano agilmente gli apporti teorici di Genette e Hutcheon.

Si prenda, ad esempio, la primissima striscia dell'album. Nella vignetta iniziale, Dante è rappresentato in figura intera, seduto su un pannello che indica la prossimità della selva ormai alle sue spalle (prossimità suggerita ugualmente dalla fronda di un albero e da un cespuglio recisi dall'inquadratura). Il personaggio esterna il terrore che suscita in lui la presenza minacciosa di tre fiere (oltre ai ruggiti e altri versi bestiali, si intravedono gli artigli e la zampa di un leone, anch'essa tagliata dal bordo) che cercano di spingerlo nuovamente nella selva. Chiunque riconosce facilmente l'*impasse* iniziale in cui si ritrova il protagonista della *Commedia*; la prima vignetta assolve la funzione di evocare succintamente l'elemento topico e la situazione

¹¹ Marcello [2015] 2016, 10, 94, 152, indica di aver consultato la *Commedia* edita da Rizzoli nel 1975 (in tre tomi distinti) e l'edizione integrale, pubblicata da Newton Compton, nel 1993.

descrittiva dell'opera originale funzionali al capovolgimento parodico. La seconda vignetta prosegue con il recupero del filone narrativo introdotto nella precedente, focalizzando l'attenzione su un nuovo elemento (personaggio, luogo, condizione) che introduce una possibilità di scioglimento ancora prevista nel *plot* originario. Nel nostro esempio, si tratta dell'arrivo di Virgilio che, come noto, viene in aiuto a Dante, proponendogli una via di uscita (il viaggio nell'aldilà). Nel primo canto dell'*Inferno* la comparsa del grande poeta latino introduce una possibilità di salvezza e di riscatto per il protagonista intrappolato fra gli orrori della selva oscura e la presenza minacciosa delle belve. Ed è proprio questo prevedibile sviluppo a essere oggetto di un ribaltamento parodico radicale. Hutcheon (1985, 53-4) precisa infatti che l'effetto parodico è tanto più convincente quanto più il motivo originale vanta una *readership* diffusa. Nella terza e conclusiva vignetta, Dante, tutt'altro che rassicurato dall'ingresso di Virgilio, riprende a urlare terrorizzato dalla presenza di ormai quattro fiere, scambiando le fattezze decisamente bizzarre dello scrittore latino per quelle di un ennesimo animale feroce, destando la sorpresa di Virgilio e del lettore [fig. 1].

L'effetto grottesco del finale è il risultato del procedimento parodico cui Marcello sottopone l'intero episodio e che viene applicato sistematicamente a tutte le strisce dell'album. Ne consegue una tensione irrisolta fra tessuto narrativo dell'originale e novità della riscrittura che si protrae per tutta la raccolta e che garantisce, ad ogni momento, la comicità. Non stupisce come, fra le riscritture fumettistiche della *Commedia* (o soltanto dell'*Inferno*), l'album comico di Marcello sia quello che più fedelmente ne rispetta la trama: la topografia dell'aldilà, i personaggi incontrati, le condanne e i supplizi inflitti, le tappe del viaggio di Dante e gli ambienti attraversati sono ripresi direttamente dal poema dantesco. A cominciare dal protagonista: non un personaggio d'invenzione (sia esso appartenente all'universo Disney o creazione estemporanea), ma un vero e proprio 'Dante' con tanto di lucco cinto d'alloro. Il fumettista, tuttavia, scopre le carte sin da subito. Nella prima tavola rappresenta Dante, sperduto nella selva oscura, mentre in un riquadro trascrive le prime due terzine dell'*Inferno* [fig. 2]. La resa grafica di questa vignetta introduttiva diverge da tutte le altre: il 'vero' Dante è rappresentato come un adulto, i cui lineamenti sono tributari dell'immaginario collettivo cui hanno contribuito le arti figurative nel corso dei secoli;¹² è circondato da rami minacciosi realizzati con dettagli realistici; sullo sfondo, una folta vegetazione sprofondata nelle tenebre. Alla sua destra, fuori campo, compare il Dante di Marcello, tale e quale lo si incontrerà

¹² Sulle nozioni di ibridazione e intermedialità fra Belle Arti e fumetto, si veda il saggio di Andrieu de Levis et al. 2019.



Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la drittia via era smarrita.
Ah quanto a dir qual era cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!

(Inferno, Canto I, versi 1-6)

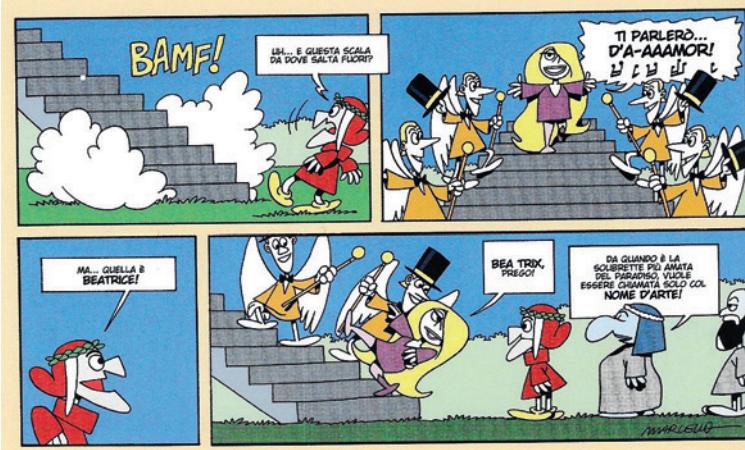


Figura 1 Marcello [2015] 2016, 11. Dante incontra Virgilio all'uscita dalla selva oscura

Figura 2 Marcello [2015] 2016, 11. Il 'vero' Dante e il Dante di Marcello a confronto

Figura 3 Marcello [2015] 2016, 142. La discesa di Beatrice nel Paradiso terrestre

nel resto del fumetto. Con il pollice destro, indica l'altro Dante per prenderne le distanze, rivendicando su di sé la paternità di un autore che, causa i contrasti fra fiorentini e senesi, ha deciso di proporre una versione concorrente della sua storia. Il fumettista espone un elemento essenziale della parodia: il prefisso greco 'parà' ('contrario', ma anche 'accanto') aggiunto a 'odè' (canto), suggerisce come sulla riscrittura influiscano contemporaneamente un'istanza di adesione e una di allontanamento dall'archetipo (Groensteen 2010, 233).

La trasposizione grafica è parte integrante di questo procedimento. Caratterizzati da un'accentuata stilizzazione che ricorda l'essenzialità della *ligne claire* franco-belga (Ernst 2007, 31-4) e del disegno umoristico delle *comic strips* americane, i personaggi marcelliani stridono con gli originali. Si prendano per l'appunto i personaggi di Dante e Virgilio. Se la silhouette del primo rinvia alla rappresentazione tradizionale, forzandone i tratti più distintivi (il naso aquilino, il mento prominente), la corporatura piuttosto adiposa, il naso enorme e l'insolita veste di Virgilio sorprendono.¹³ Il naso a punta e la voluminosa chioma bionda che le scende fino ai piedi e le copre metà volto suggeriscono rapidamente il trattamento caricaturale cui Beatrice è sottoposta, fin dall'entrata in scena nel Paradiso terrestre sulle note di una celebre canzone interpretata da Wanda Osiris [fig. 3]. Colei che scende una scalinata scortata da ballerini di cabaret, è ormai Bea Trix, il nome d'arte¹⁴ che la donna amata da Dante si è dato «da quando è la soubrette più amata del paradiso».

Le caricature sono essenziali al trattamento parodico subito dai tre personaggi, attinente soprattutto ai ruoli che assolvono all'interno del poema. Il Dante di Marcello è certo ancora un discepolo alle prese con le meraviglie oltremondane, ma sorprende il lettore per il temperamento irrequieto e la curiosità insaziabile, come per il carattere impertinente di alcune osservazioni;¹⁵ un vero discolo sempre pronto a rimettere in discussione l'autorità delle sue guide. Fra queste, è senz'altro il personaggio di Virgilio a subire la caricatura più vivace: mentre la soubrette 'Bea Trix' si rivela un'eccellente padrona di casa fra gli scintillanti studi televisivi dei cieli paradisiaci, la condotta di Virgilio è decisamente più titubante. Nel Purgato-

¹³ Biasiolo (2018, 98) nota quanto segue: «Dante conserva le proprie caratteristiche sia nella fisionomia (anche se sottoposta a caricatura) sia nell'abbigliamento, mentre l'autore dell'*Eneide* ha tratti inaspettati: corporatura e viso rotondi e nasi a patata».

¹⁴ Con cui si allude, con ogni probabilità, al celebre dipinto *Beata Beatrix* (1872) del preraffaellita Dante Gabriel Rossetti.

¹⁵ Si pensa all'impudenza con cui Dante commenta l'intervento divino nel cerchio dei golosi: Dante confessa la sua antipatia per un Dio che «dimostra di essere permaloso, bizzoso e immaturo», facendo non poco preoccupare il povero Virgilio che ordina a Dante di smettere di bestemmiare e domanda perdono rivolgendo lo sguardo verso l'alto; Marcello [2015] 2016, 31-2.

rio come nell'*Inferno*, la guida di Dante è vittima di disavventure e umiliazioni ripetute: botte in testa, scivoloni, porte in faccia, morsi e scottature sono alcuni dei moltissimi incidenti che fanno dell'autore dell'*Eneide* il campione di una comicità convenzionale, ma godibilissima. La sagoma corpulenta di Virgilio va dunque messa in relazione con il genere burlesco (Fresnault-Deruelle 2008; 2009, 71) di cui le *comics strips* abbondano; è proprio la sua goffaggine che lo induce più volte a subire gli stessi tormenti (e anche peggiori) delle anime tormentate. L'autorità di Virgilio è sconfessata nelle occasioni in cui è maggiormente messa in risalto nell'originale; si pensi alle soglie infernali, custodite da demoni e mostri che ostacolano, invano, l'impresa di Dante, poiché il verbo virgiliano ha ragione di (quasi) ogni difesa. Marcello ripropone uno di questi interventi - la celebre apostrofe di Virgilio a Caronte perché questi permetta al suo discepolo di attraversare l'Acheronte - e lo tematizza all'interno del suo *Inferno*. L'oscura perifrasi dalle sonorità esoteriche «vuolsi così colà dove si puote | ciò che si vuole, e più non dimandare» (*Inf.* III 95-6) è dal poeta latino rivolta contemporaneamente a Caronte e ad un'altra anima dannata (Marcello [2015] 2016, 15), ma nessuno pare decifrarne il senso. Di fronte allo scoraggiamento del proprio maestro, Dante si offre di recitare la formula a Minosse, il giudice infernale, che ne coglie inaspettatamente il senso e lascia passare i due visitatori (Marcello [2015] 2016, 24). Il ribaltamento dissacrante che investe il personaggio di Virgilio si completa al momento di entrare nel settimo cerchio: proprio lui che sembra padroneggiare i codici espressivi più eruditi, confessa la sua totale ignoranza di fronte all'altrettanto celebre (e veramente incomprensibile) «Pape Satàn, pape Satàn Aleppe!» (*Inf.* VII 1), con cui Pluto apostrofa i due pellegrini, tant'è che deve ricorrere al vocabolario di 'Inferno-Italiano' (Marcello [2015] 2016, 32).

La complicità burlesca del duo maestro-discepolo, la propensione di Dante all'irascibilità e alla disobbedienza, la perplessità indotta da lunghe e indecifrabili perifrasi dantesche: la comicità del *Dante* di Marcello prende origine fra i banchi di scuola e evolve all'interno dell'ambiente scolastico. Non stupisce infatti come Dante reciti spesso la parte di uno scolaro, talora confrontato alle ingiuste bacchettate del maestro Brunetto (Marcello [2015] 2016, 51), talora seduto di fronte alla commissione esaminatrice composta da San Pietro, San Giacomo e San Giovanni, (più o meno) pronto a superare l'esame di teologia (Marcello [2015] 2016, 190-3). Inoltre, alla stessa maniera dell'*Inferno di Topolino* (del 1949, ma ristampato ancora in *PaperDante* 2001, 68-71), Marcello indugia nella trasposizione del canto IV dell'*Inferno* (che occupa ben sette tavole, caso unico nell'album di Marcello [2015] 2016, 16-22), canto che certamente non gode della stessa fama che hanno altri celebri episodi infernali. Le ragioni di questa scelta sono da ricercare nei personaggi che Dante e

Virgilio vi incontrano: filosofi, poeti, oratori, illustri scrittori e pensatori dell'antichità classica, sono gli stessi autori che invadono banchi e scrivanie dei lettori di Marcello, costretti a memorizzare titoli delle opere, avventure memorabili e aneddoti passati alla storia. Il fumettista si dilunga sul castello dei grandi spiriti antichi e rappresenta Omero che gioca a mosca cieca, Cesare scommette ai dadi rischiando di farsi nuovamente uccidere da Bruto, mentre Cornelia indossa i propri figli a mo' di orecchini e la logorrea di Cicerone mette alla prova lo stoico Zenone, e via dicendo (Marcello [2015] 2016, 17, 18, 19, 21). La determinazione di un pubblico ben specifico non influenza soltanto sul tipo di sintesi parodica che l'autore compie, ampliando alcuni contesti narrativi (come nel caso del Limbo) e riducendone altri (come i canti più teologici e riflessivi del *Paradiso*),¹⁶ essa condiziona profondamente l'impianto parodico complessivo. Il rispetto ossequioso degli elementi strutturanti l'esperienza narrata nella *Commedia* - in primissimo luogo il susseguirsi di spazi e di personaggi che gli scolari di ogni epoca devono faticosamente apprendere - fa emergere peraltro la vocazione educativa di strisce ospitate per lungo tempo nelle pagine de *Il Giornalino*. È come se Marcello redarguisse bonariamente il suo lettore-scolaro rivolgendogli l'invito a divertirsi, ma anche a ripassare insieme e apprendere in altri modi quelle nozioni sulle quali verrà presto interrogato!

Ai giovani studenti Marcello offre l'opportunità di ridere del malcostume e di certi eccessi di cui buona parte del suo pubblico potrebbe confessarsi facilmente colpevole o che riconoscerebbe come ricorrenti e comuni. Riallacciandosi alle istanze mimetiche della *Commedia* e sulla linea satirica delle parodie Disney (Benucci 2018, 110-17),¹⁷ il *Dante. La Divina Commedia a fumetti* propone numerosi spunti di critica sociale, grazie ai quali la trasposizione parodica attualizza l'istanza polemica che muove la scrittura dell'originale. Il viaggio a fumetti di Dante è l'occasione per Marcello di disegnare i contorni dell'italiano medio e della società in cui evolve fra abitudini oggetto di una satira sempre bonaria e giocosa che si estende fino al *Paradiso*. È in questo aspetto che l'aggiornamento costante delle strisce umoristiche si fa forse sentire maggiormente: percorrendo le tavole dell'edizione integrale, si fatica a riscontrare riferimenti niti-

¹⁶ Si pensi, generalmente, agli ultimi dieci canti del *Paradiso*, fatta eccezione per il canto XXXIII che è oggetto di una trasposizione più autonoma (Marcello [2015] 2016, 190-202).

¹⁷ Aule scolastiche rissose, mezzi di trasporto difettosi e sovraffollati, parchi stracolmi di sporcizie varie: *L'Inferno di Topolino* è un concentrato di tutti i vizi che Guido Martina e Angelo Bioletto attribuiscono ai giovani italiani agli inizi del secondo dopoguerra; mentre Giulio Chierchini e Massimo Marchini popolano *L'Inferno di Paperino* di automobilisti forsennati, inquinatori, piromani e burocrati recalcitranti, sui quali si concentra la critica dei costumi dell'Italia degli anni Ottanta.

di al contesto storico-sociale in cui le strisce hanno visto la luce e si sono diffuse (gli anni Settanta-Novanta).¹⁸ Si delinea insomma una tipologia generica di vizi e di predisposizioni imputabili agli italiani dei giorni nostri, benché certe inclinazioni ricorrenti (la dipendenza da tv, l'ossessione per le *telenovelas* e programmi televisivi popolari come il Festival di «San Remo» e «La ruota della cultura») o il repertorio ludico - Tombola, Superenalotto, Lotteria guelfa, Totoguerra - e l'assenza pressoché totale dei nuovissimi media e mezzi di telecomunicazioni (eccetto gli SMS),¹⁹ rinviano indistintamente agli ultimi decenni del secolo scorso.

La passione tutta italiana per il calcio percorre in diagonale l'intera trasposizione: si assiste a partite infernali fra diavoli e angeli (con seguito di commenti sulle prestazioni delle squadre da parte del pubblico di dannati) (Marcello [2015] 2016, 70), s'incontrano penitenti che propongono a Dante di diventare il «commissario tecnico» della squadra nazionale (Marcello [2015] 2016, 104), mentre Gregorio Magno confessa di aver sbagliato 'lista' elencando i ruoli delle gerarchie angeliche (difesa, stopper, ala destra etc.) [fig. 4]. Fra i ribaltamenti parodici più riusciti sull'argomento, si segnala l'*ultra* ghibellino Farinata degli Uberti, che, non curandosi del supplizio subito, affronta il tifoso avversario - Dante - a suon di slogan anti-guelfi con tanto di bandiera «Ultras Fossa dei Leoni» (la tifoseria storica del Milan e, nell'*Inferno* di Marcello, della squadra dei diavoli) [fig. 5].

Altre caratteristiche vengono a completare la raffigurazione umoristica dell'italiano medio sul quale Marcello vuole condurci a ridere. Cercando più volte la complicità dell'originale, il fumettista popola il suo *Inferno* di un campanilismo di matrice essenzialmente toscana, al cui apice svettano i senesi, 'gente vanesia' come lo stesso disegnatore, che giunge persino a firmare tutte quante le strisce dell'album (Marcello [2015] 2016, 82)! L'(auto)allusione all'elemento paratestuale - la firma dell'autore - fa scivolare il valore di quanto affermato ol-

¹⁸ Si noti l'evoluzione che subisce la stessa striscia dall'edizione in volumi separati (Marcello [2004] 2015, 67; [2015] 2016, 69). Siamo nel canto XXII dell'*Inferno* e Dante e Virgilio apprendono dai diavoli guardiani della quinta bolgia che un ponte della setta è crollato (tutti, in realtà, conseguenza del terremoto che si è generato alla morte di Cristo. Dante nota scandalizzato come più di 1200 anni non siano bastati per ricostruirlo. Un diavolo gli risponde che è stato in effetti un errore attribuire l'appalto alla stessa cooperativa di dannati che si occupa dei lavori di ricostruzione in Irpinia. Nell'edizione della Cartoon Club, la striscia fa riferimento al tragico terremoto che devastò vaste aree dell'entroterra centro-meridionale il 23 novembre 1980. L'impostazione grafica e lo sviluppo narrativo restano gli stessi nell'edizione successiva; tuttavia Marcello sostituisce l'allusione all'Irpinia con una nuova a L'Aquila, ritenendo che i recenti tragici eventi del terremoto del 4 aprile 2009 siano subentrati ai precedenti nell'immaginario collettivo dei lettori.

¹⁹ Virgilio spiega a Dante, incontrato all'uscita della foresta oscura, che Beatrice lo ha contattato via SMS per chiedergli di recare soccorso al suo protetto (Marcello [2015] 2016, 13).



Figura 4 Marcello [2015] 2016, 197. Nel Primo Mobile, Gregorio Magno riconosce di aver ordinato erroneamente le gerarchie angeliche

Figura 5 Marcello [2015] 2016, 40. Dante incontra Farinata degli Uberti nel cerchio degli eretici

tre lo spazio semiotico della vignetta, là dove la presenza simbolica dell'autore cede il passo alla presenza reale del lettore, l'uno e l'altro familiari con la gratificazione narcisistica di cui un certo municipalismo italiano si fa promotore. Si aggiungano il culto smoderato dell'aspetto fisico (abbronzatura e muscolatura) (Marcello [2015] 2016, 67), l'eccessiva caricatura effemminata di Brunetto e degli altri sodomiti (Marcello [2015] 2016, 50-2), il rimbambimento in cui finisce ripetutamente Dante (ma non solo), con la lingua penzoloni di fronte alla vista di una donna ritratta in atteggiamenti impudenti e seminuda (Marcello [2015] 2016, 14, 131, 147): lo stereotipo della virilità italiana su cui Marcello indugia (forse un po' troppo), va messo in relazione con gli elementi della cultura nazional-popolare, per dirlo con Gramsci (Descendre 2019), al centro dell'attualizzazione parodica. È delineato l'orizzonte d'attesa del fumetto, per il quale l'autore aspira a una ricezione diffusa sul territorio nazionale e in grado di parlare a più generazioni di lettori. A conferma di quanto detto, i numerosi proverbi e frasi fatte sui quali Marcello applica ripetutamente il medesimo filtro umoristico: evocate nella seconda vignetta della strip in virtù del potenziale esegetico dell'accezione metaforica che rivestono, sentenze quali «a caval donato non si guarda in bocca» (Marcello [2015] 2016, 77), o «cosa fatta capo ha» (Marcello [2015] 2016,



Figura 6 Marcello [2015] 2016, 141. Un manifestante in coda alla processione allegorica nel Paradiso terrestre

79), oppure «essere al settimo cielo» (Marcello [2015] 2016, 185), sono interpretate alla lettera, venendo a stridere, per assurdo, con il filone tematico della striscia. Si toccano qua i limiti della riedizione in album di singole *strips* pubblicate singolarmente e a cadenza regolare; nella versione integrale, l'espeditivo risulta spesso ridondante e a tratti noioso. Come conseguenza di quanto constatato, pare inoltre compromessa la ricezione del *Dante* di Marcello all'estero, che preme segnalare in un tessuto internazionale di riscrittura a fumetti della *Commedia* che annovera un numero crescente di traduzioni in italiano e in altre lingue.

Completano il quadro di un'italianità tutto sommato stereotipata numerose allusioni alla corruzione politica, all'inciviltà dei cittadini, allo stato precario di infrastrutture e servizi pubblici. Oltre al già citato appalto per la ricostruzione dell'Aquila, l'allusione all'impero edilizio del sedicente imprenditore Silvio Berlusconi (Marcello [2015] 2016, 19) sembra oggetto della stessa satira politico-sociale trasversale all'intero adattamento. Alla quale si ascrivono ugualmente bustarelle e riciclaggio di contanti all'estero (Marcello [2015] 2016, 68), mezzi di trasporto sovraffollati come tram e malsicuri (Marcello [2015] 2016, 15, 62),²⁰ aumenti ingiustificati delle tariffe (Marcello [2015] 2016, 121, 129) dovuti all'inflazione, contro cui si erge il cartello di un manifestante accodato al corteo edenico [fig. 6].

²⁰ Le anime dannate accalcate sulla riva dell'Acheronte in attesa di salire sul traghetto di Caronte e più in generale l'ingresso nell'abisso infernale, hanno già suggerito il paragone satirico con i tram italiani agli sceneggiatori delle parodie Disney, *L'Inferno di Topolino* e *L'Inferno di Paperino* (ripreso da *PaperDante* 2021, 63, 160), offrendo un bell'esempio di ricezione umoristica che percorre le nostrane trasposizioni a fumetti dell'*Inferno*.

3 Dante alla TV: una creazione post-mediale

Sulla scia degli apporti teorici sulla transmedialità addotti da Jenkins, negli ultimi vent'anni la nona arte si è avvalsa di numerosi contributi critici (Hutcheon 2006; Deprêtre, Duarte 2019), il cui merito principale è stato quello di eludere - o tentare di farlo - alcune *impasse*, che si potrebbero definire storiche, indotte dalla teoria dell'adattamento. Si guarda oltre la relazione verticale che il derivato intrattiene con l'opera originale per cogliere quelle dinamiche trasversali (Faon 2019) proprie alle forme mediatiche contemporanee da cui dipendono alcuni fra gli adattamenti più originali proposti dalla trasposizione a strisce. Detto altrimenti, in quanto *medium* al crocevia di espressioni artistiche - grafiche e visive - tradizionalmente binarie, il fumetto risulta un genere strutturalmente fluido, particolarmente sensibile alle riverberazioni mediatiche orizzontali, coeve, cioè, al processo creativo e alle successive fasi rielaborative. Queste ultime esercitano un'importante azione catalizzatrice sulla propensione all'autonomia della ripresa parodica e alla tematizzazione di alcune ispirazioni intermediali.²¹

Si è già avuto modo di osservare come Marcello, malgrado lo scrupolo con il quale rispetta l'impostazione generale e specifica del poema e riprenda gli eventi principali di ogni canto della *Commedia*, indugi maggiormente sulla trasposizione di alcuni episodi e sorvoli deliberatamente su altri. Ad una lettura transmediale, non sfugge che la dilatazione narrativa di cui *Inferno* IV (il Limbo) è - l'abbiamo visto - oggetto, dipenda dal *medium* in questione: le *strips* pubblicate ne *Il Giornalino* presentano molti degli illustri spiriti incontrati da Dante e Virgilio, proponendo una versione comica e burlesca dell'antichità greco-latina sulla quale i tanti lettori saranno (più seriamente) interrogati. Il mondo della scuola concorre peraltro alla determinazione semiotica dell'intero adattamento; si pensi che le prime strisce vedono la luce fra i banchi del liceo in cui Marcello, durante le noiose

²¹ È stabilita - e praticata in questo contributo - una distinzione operativa fra intermedialità e transmedialità, termini che la critica tende spesso a confondere e sovrapporre. Per intermedialità s'intende, sulla scia della ricezione francese (Jacques Aumont, Raymond Bellour, François Jost) della nozione *d'intermedia* proposta da Dick Higgins negli anni Sessanta, l'individuazione di due o più segni mediatici che interagiscono all'interno di un medesimo supporto (Deprêtre, Duarte 2019, 7-20). Per quanto riguarda la transmedialità, le tesi di Jenkins invitano a prestare attenzione ai fenomeni di convergenza mediatica fra diversi sistemi semiotici sulla base della riappropriazione autonoma di una struttura narrativa finzionale che apre a nuove esperienze narrative, e ingloba il pubblico in un atto collettivo di partecipazione al gesto creativo. Nel nostro caso, si tratta di valutare in che modo il tema del viaggio alla scoperta del meraviglioso proposto da Dante nel suo poema sia rielaborato attraverso la sovrapposizione di *media* che sottendono una particolare organizzazione delle strutture narrative della trasposizione a fumetti, suggerendo - e talvolta imponendo - una forma particolare alla produzione di conoscenze e al consumo dell'immaginario (Badir 2019).



Figura 7 Marcello [2015] 2016, 81. Diavoletti di Malebolge alle prese con questioni teologiche

ore di lettere, per mantenere desta l'attenzione e carpire l'essenziale, disegnava le premesse alla sua versione comica della *Commedia*.²² Quanto ai canti e più in generale agli eventi cui il fumettista senese riserva una maggiore sintesi, essi sono accomunati da un medesimo paradigma narrativo: si tratta di parti dottrinali nelle quali Dante si dilunga su questioni dogmatiche, dispute teologiche, nozioni scientifiche della sua epoca [fig. 7].

L'imbarazzo con cui il primo diavoletto confessa, anche a nome del compare, la sua totale ignoranza rispetto alla teologia, offre uno squarcio meta-mediatico sull'intera trasposizione. Con questa vignetta, Marcello rivendica per il suo fumetto un'autonomia creatrice che, sebbene onnipresente, manifesta con più forza le prerogative di genere là dove la *Commedia* s'inoltra su contenuti e temi di pertinenza (quasi) esclusiva di un poema epico e teologico. Non soltanto sintesi e cenni sommari, quindi, ma soprattutto proposte autoriali indipendenti dall'originale che valorizzano il potenziale espressivo del fumetto contemporaneo. Non stupisce come siano il *Purgatorio* e soprattutto il *Paradiso* a offrire a Marcello quei vuoti – e dunque quegli spunti – con i quali trasporre la traccia narrativa originaria – la visione oltremondana –, usufruendo della malleabilità adattativa di un *medium* permeabile ad altri codici estetici.

Si è già accennato a come il mondo della televisione venga a completare la rappresentazione umoristica delle (cattive) abitudini dell'italiano medio, colpevole di trascorrere troppe ore incollato davanti allo schermo per seguire *telenovelas* e altri prodotti di qualità mediocre. La relazione fra spettatore e tubo catodico è promossa a modello diffuso del-

²² Si rinvia alle interviste rilasciate da Marcello allo spazio *Think Comics on Stage* al Lucca Comics del 2016, caricato sul canale Youtube dell'associazione per gli eventi intorno ai fumetti *Think Comics* (<https://www.youtube.com/watch?v=uJzwXGnd-64&t=733s>) e a Lorenzo di Paolo nel ciclo di eventi organizzati dall'Università Federico II di Napoli in occasione del *Dantedì* 2021, visibile sul canale Youtube del medesimo ateneo (<https://www.youtube.com/watch?v=Wdx6EXYPJQs>).

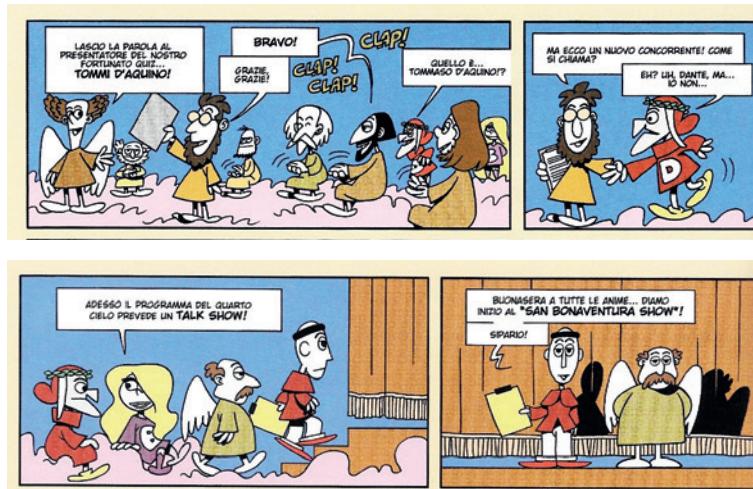


Figura 8 Marcello [2015] 2016, 162. La 'Ruota della cultura' con Tommi D'Aquino nel cielo del Sole

Figura 9 Marcello [2015] 2016, 172. Il 'San Bonaventura Show' nel cielo del Sole

la rappresentazione dell'ascensione fra le sfere paradisiache. Dante – e il lettore di fumetti con lui – finisce con il diventare un telespettatore che osserva le meraviglie celesti in compagnia della soubrette Bea Trix.

Il palinsesto celeste offre un concentrato straordinario di cultura televisiva popolare dell'Italia degli anni Ottanta-Novanta. Giunto nel cielo di Giove, Dante diventa un concorrente del varietà a successo targato RaiUno 'Scommettiamo che...?' e, sotto lo sguardo vigile di un angelo le cui fattezze ricordano il celebre presentatore Fabrizio Frizzi, scommette di poter riconoscere in quattro minuti almeno sei degli spiriti giusti che formano la grande aquila (Marcello [2015] 2016, 182-5). Nel cielo precedente aveva invece assistito alle 'Previsioni sul Dante': l'illustre Cacciaguida, bacchetta in mano e carta dell'Italia alle spalle, presenta le 'minime' e le 'massime' dell'esiliato nel centro-nord della Penisola (Marcello [2015] 2016, 177-9). Comodamente seduto in compagnia di Beatrice sulle nuvole, Dante segue i numerosi trailer cinematografici dell'emissione 'Ciak'²³ nella quale sono proposte anteprime sui *biopic* di Giuda Maccabeo, Carlo Magno, Orlando e Goffredo di Buglione (Marcello [2015] 2016, 180-2); mentre nel cielo di Saturno si trasmette l'ennesima puntata dell'in-

²³ Beatrice spiega che si tratta dell'acronimo per «Condensati di Immortali Anime», mentre la lettera 'k' sta per «Ke ne so!» (Marcello [2015] 2016, 179).

terminabile cielonovela 'Anche i santi piangono' (Marcello [2015] 2016, 187). Ma è nel cielo del Sole che l'offerta televisiva è decisamente più ricca: Marcello deve aver giudicato questi canti centrali, nei quali sono presentate, fra l'altro, le biografie illustri di San Domenico e San Francesco, inadatti a una semplice riduzione, e decide di integrarli alla sua creazione transmediale. Introdotto da Beatrice fra gli spiriti sapienti, Dante viene subito pescato dal presentatore 'Tommi D'Aquino' (l'anglicizzazione del nome e gli occhiali del beato evocano il celebre conduttore di *quiz show* Mike Bongiorno) per partecipare alla 'Ruota della Cultura': il concorrente, in piedi di fronte ad un grande pulsante rosso, dovrà indovinare i nomi dei santi che si celano dietro le brevi descrizioni proposte da Tommi [fig. 8]. Al termine del quiz, si vince «un abbonamento eterno alla rivista ufficiale del Paradiso... 'Quassù Sorrisi e Canzoni!'» (Marcello [2015] 2016, 161-4: 162). In seguito, Dante assiste alla trasmissione del 'San Bonaventura Show', cabaret televisivo in compagnia di numerosi ospiti introdotti dallo stesso Bonaventura: San Vittore, Pietro Comestore, Pietro Ispano, Elio Donato, Mauro Rabano, Sant'Anselmo, Gioacchino e altre anime beate (Marcello [2015] 2016, 172-4) [fig. 9]. Tutti i programmi sono intramezzati, manco a dirlo, da consigli per gli acquirenti, anticipazioni sui programmi a venire ('Vedrai di tutto, di più') e 'Intervalli' paesaggistici (come quelli trasmessi dalla RAI negli anni Settanta e Ottanta). L'universo mediatico televisivo invade, insomma, il Paradiso²⁴ e ne condiziona radicalmente la ricezione (è il caso di dirlo!) di informazioni e nozioni del testo originale.

Marcello struttura la trasposizione dell'ultima cantica (preparando però il terreno già nei canti dedicati al Paradiso terrestre) sulla base di corrispondenze intermediali esplicite fra genere audiovisivo e fumetto (la vignetta come 'quadro' o 'schermo' su cui praticare alcune tecniche delle arti visive moderne: lo zoom, l'anacronia, la sceneggiatura, i piani dell'immagine). La scelta di un canone estetico marcato altera, inoltre, l'impianto narratologico, concentrando più strisce attorno ad un unico tema televisivo, che, se certo prende spunto dall'emissione originale, si sviluppa in modo autonomo, interagendo con la materia di riferimento e proponendo al protagonista forme di partecipazione all'evento via via rinnovate. Implicare il personaggio Dante all'interno del processo adattivo risponde a una logica formale transmediale: dispersa da nuovi sistemi semiotici (il fumetto, la televisione), indotta da questi alla parcellizzazione e all'approssimazione, l'avventura dell'*everyman* (Ossola 2012, 96) si ricostituisce in una nuova esperienza narrativa. Che comporta un atto collettivo di partecipazione all'uso e consumo dell'immaginario evocato.

²⁴ Numerosi, fra l'altro, i rinvii a personaggi del mondo dello spettacolo, attori, cantanti e protagonisti di cartoni animati.

La principale novità dell'ultima parte dell'album è suggellata in chiusura dallo stesso personaggio principale. *Paradiso* XXXIII è interamente trasposto da Marcello in chiave pragmatica e circolare. Non la visione ultima dello splendore divino, ma un ritorno al punto di partenza, accanto al pannello che indica la selva oscura a centro metri di distanza. Sono cortocircuitate le distinzioni preliminari fra il 'vero' Dante e il Dante a fumetti, nonché fra i due autori fiorentino e senese. Il protagonista incontra due amici cui racconta gli ultimi istanti passati in Paradiso. Al suggerimento di raccontare il tutto in un libro in poesia, contrappone, incamminandosi per Firenze, la scelta del fumetto, come l'unico *medium* in grado di salvaguardarlo dall'odio eterno di generazioni di studenti di ogni scuola italiana. Il *Dante* di Marcello è diventato ormai una necessità cognitiva per i lettori di oggi e di domani.

Bibliografia

Testi

- Alighieri, D. (1963). *La Divine comédie*. Illustrations de S. Dalí. Paris: Les Heures claires.
- Alighieri, D. (2018). *Inferno*. Commentato da F. Nembrini e illustrato da G. Dell'Otto. Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. (2020). *Purgatorio*. Commentato da F. Nembrini e illustrato da G. Dell'Otto. Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. [2014] (2020). *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Illustrazioni di L. Matottini, M. Glaser, Moebius. 3 voll. Milano: Rizzoli.
- Alighieri, D. (1983). *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. A Verse Translation by Tom Phillips with Images and Commentary*. London: Talfond Press.
- Carlson, D.L.; Blair, L. (2020). *L'Accident de chasse*. Traduction de J. Sibony. Paris: Sonatine éditions.
- Chwast, S. (2019). *La Divina Commedia di Dante. Inferno. Purgatorio. Paradiso*. Traduzione di F. Conte. Macerata: Quodlibet.
- Gō Nagai (2019). *La Divina Commedia. Omnibus*. A cura di M. De Marzo, traduzione di G. Lapis. Milano: Edizioni BD.
- Marcello [2014] (2004). *Dante. La Divina Commedia a fumetti. Inferno*. Rimini: Cartoon Club.
- Marcello [2015] (2016). *Dante. La Divina Commedia a fumetti*. Brescia: Shockdom.
- PaperDante. Disney* (2021). Progetto di E. Fecchio. Firenze: Giunti.

Saggi

- Brambilla, A. (2014). *Off-side, il giornale 'fuori gioco'*. <http://www.fumettologica.it/2014/09/off-side/>.
- Casadei, A. (2020). *Dante. Storia avventurosa della "Divina Commedia" dalla selva oscura alla realtà aumentata*. Milano: Il Saggiatore.
- Ciociola, C. (1992). «*Visibile parlare*». *Agenda*. Cassino: Università degli Studi.

- Contini, G. [1970] (2001). «Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*». Contini, G. (a cura di), *Un’idea di Dante. Saggi danteschi*. Torino: Einaudi, 245-83.
- Descendre, R. (2019). «Antonio Gramsci et le concept de ‘national-populaire’». *La Clé des Langues*. Lyon: ENS de LYON/DGESCO, janvier 2019. <http://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/antonio-gramsci-et-le-concept-de-2018national-populaire2019>.
- Drawing Dante (2021). Catalogo della mostra. Parigi: Istituto Italiano di Cultura.
- Faon, R. (2019). «Les vies transversales des superhéros: la culture populaire inadaptée». Duarte, G.A.; Deprêtre, É. (a cura di), *Bande dessinée & Adaptation*. Clermont; Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection «Graphèmes», 273-84.
- Ferrante, G.; Perna, C. (2016). «L’Illustrazione della *Commedia*». Azzetta, L.; Mazzucchi, A. (éds), *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo = Atti del Convegno internazionale* (Roma, 7-9 novembre 2016). Roma: Salerno, 307-41.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Guttuso, R. (1970). *Il Dante di Guttuso*. Milano: Mondadori.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody*. New York: Methuen.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jankélévitch, V. (1983). *La Musique et l’Ineffable*. Paris: Seuil.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2013). «La licorne origami contre-attaque (Traduction de M. Bourdaa)», in «Le transmedia storytelling», num. mon., *Terminal. Technologie de l’information, culture & société*, 112, 11-28.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Machado, I.L. (2013). *Parodie et analyse du discours*. Paris: L’Harmattan.
- Ossola, C. (2012). *À vif. La Crédit et les Signes*. Paris: Imprimerie nationale.
- Pasquini, E. [2015] (2021). *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della “Commedia”*. Roma: Carocci.
- Rossini, A. (2004). «Dante e la parodia». *Rivista di studi italiani*, 22(2), 22-46.
- Sangsue, D. (2007). *La relation parodique*. Paris: José Corti.
- Simon, J.-P. (1978). *Le filmique et le comique. Essai sur le film comique*. Paris: Albatros.
- Singleton, C.S. (1978). *La poesia della Divina Commedia*. Traduzione di G. Prampolini. Bologna: il Mulino.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Dante e la Kleiner Flug

Paolo Rigo

Università degli Studi Roma Tre, Italia

Abstract The history of *Commedia*'s illustrations is very long. In the last years many comics have been dedicated to Dante's texts. This essay focuses on the production of Kleiner Flug. It is a little publishing house: their catalogue includes several works on Dante's life and on his characters.

Keywords Vita nova. Dante. Kleiner Flug. Farinata degli Uberti. Francesco Petrarca.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Una biografia amorosa di Dante. – 3 Il caso Farinata: da Dante alla storia. – 4 L'intrusione nella vita di Petrarca: Dante tra Virgilio e Agostino.

1 Introduzione

Il mondo fumettistico italiano gode, fin quasi dalla sua nascita, di una fortuna critica ambigua e alterna. Se solo alcuni intellettuali del secolo scorso si sono accorti con straordinario anticipo del valore del nuovo mezzo artistico,¹ e se a certe opere fumettistiche è stata presto riconosciuta l'appartenenza a un elevato livello artistico-culturale,² per altri fumetti è altresì rilevabile un legame – più specifico e quasi fisiologico – con la tradizione letteraria alta. Legame che si articola in opere ed esperienze specifiche e fortemente di-

¹ Oreste del Buono, Elio Vittorini ed Umberto Eco furono alcuni tra i pochi intellettuali di punta a manifestare un atteggiamento precocemente positivo verso i fumetti. Celebre la passione di Eco per le vignette, quasi auliche, dei *Peanuts*. Per il rapporto fumetto-Vittorini, cf. Stanganelli 2008; più in generale si rimanda al lavoro curato da Brancato (2008).

² Si pensi a Corto Maltese e agli altri fumetti di Hugo Pratt oppure a quelli di Crepax. Ad artisti di questo calibro sono state dedicate intere mostre.

verse tra loro. In questo ampio bacino (cf. Catelli, Rizzarelli 2016), negli ultimi anni, un posto di rilievo è stato guadagnato dalla casa editrice Kleiner Flug. Il piccolo editore di Scarperia in provincia di Firenze aduna nel suo catalogo testi che sembrano in grado di saggiare, di esplorare e di approfondire il rapporto tra letteratura e fumetto in una direzione peculiare. Nelle collane della Kleiner Flug, tutte dalla forte vocazione intellettuale, trovano spazio sia diverse biografie illustrate di grandi letterati, pensatori e artisti della storia – oltre a Dante, intere opere sono dedicate alle vite di Francesco Petrarca, di Renato Serra, di Donatello, di Raffaello, di Benvenuto Cellini e di altri –, sia trasposizioni dei classici più noti della letteratura (come per esempio: *Il libro della giungla*, *Il giocatore* o *Rosso Malpelo* e, ancora, *L'ultimo dei Mohicani*).³

A uno sguardo d'insieme, per quanto riguarda la produzione in questione, sembra possibile rilevare almeno un tratto in comune che sottostà ai vari fumetti della casa editrice. Una caratteristica che può essere facilmente fatta corrispondere, in termini sociologici, al primo tra i tratti identificativi che, ipotizzati da Orsetta Innocenti (2000, 8-10), sono utili a definire le 'opere di lettura' rivolte a un pubblico giovanile. I fumetti pubblicati dalla Kleiner Flug sono, quasi implicitamente, riconoscibili come testi composti con l'intento primario di educazione o di «avvicinamento ai classici» dei lettori adolescenti o, addirittura, più piccoli (Innocenti 2000, 10).

Dante, la sua vita, le sue opere, costituiscono un bacino di confronto e di ripresa per almeno tre opere, che sono: la *graphic novel* *Dante Alighieri* di Alessio D'Uva e Filippo Rossi e illustrata da Astrid,⁴ uscita nel 2014, una proposizione della vita di Dante ricostruita secondo i tanti riferimenti biografici presenti nella *Vita nova* e nella *Commedia*;⁵ il romanzo illustrato dedicato alla figura di Farinata degli Uberti che porta, invece, la firma di Corso Tarantino e che è uscito l'anno dopo; la trasposizione della vita di Francesco Petrarca a firma di Filippo Rossi e illustrata da Nuke,⁶ trasposizione pubblicata sempre nel 2014 che – si vedrà – comprende una sorta di 'intrusione' dantesca.

Per quanto riguarda il tratto del disegno, esso sembra davvero molto vicino allo stile raffigurativo della scuola nipponica: tale linea d'ispirazione è resa evidente grazie all'attenzione riservata nella valorizzazione dei tratti del volto (cf. Greco 2014). È una scelta

³ Cinque sono le collane che adunano i titoli pubblicati dalla casa editrice. Al 9 marzo 2021 il catalogo, disponibile online presso il sito della Kleiner Flug, consta di quarantuno uscite.

⁴ Al secolo Astrid Lucchesi.

⁵ I passi della *Vita nova* citati sono ripresi dall'edizione Carrai (2009).

⁶ Il vero nome di Nuke è Claudia Razzoli.

senz'altro funzionale al pubblico primario di riferimento: nella raffigurazione dei personaggi, attraverso caratteristiche note al lettore, si compie, infatti, una sorta di *reductio* favolistica del soggetto aulico illustrato.

Rispetto alla tradizione letteraria e alle fonti di ispirazione, in via preliminare si noterà, inoltre, che tutte e tre le opere manifestano una vera e propria ricezione dinamica del bacino testuale d'origine.⁷ In altre parole, non solo le immagini riproducono eventi, tappe e narrazioni dell'elemento primigenio, ma la parodia, in senso antico, comporta una scrittura inedita del tema o dell'oggetto che vengono trattati. Questo aspetto è ben evidente nel fumetto dedicato a Farinata degli Uberti (la cui trama è solo in via parziale riconducibile all'incontro infernale tra il condottiero e Dante).⁸ Tuttavia, tale caratteristica emerge, comunque, con una discreta forza anche nelle altre due opere dalla fenomenologia più prontamente biografica: nelle vite di Dante e di Petrarca sono inseriti, infatti, personaggi ed eventi che non sono stati descritti dagli autori originari, ma che vanno rimessi alla fantasia dei moderni sceneggiatori. Ancora: in tutti i fumetti in questione si attua una rimodulazione dell'ipotesto condotta attraverso una ricontestualizzazione delle citazioni più scoperte del testo fonte. Per esempio, in *Dante Alighieri*, ecco che il celebre emisticchio «non ragioniam di lor» (*Inf.* III 51) è pronunciato da Amore-peregrino, incontrato da Dante in *Vn*, IV, fuori dalle mura di Firenze (29), in risposta alla sgarbatezza di alcuni gentiluomini che erano in compagnia del poeta.⁹ Allo stesso meccanismo di riscrittura si piega l'uso dell'immagine di *Amor-dictator* di *Purg.* XXIV 52-4: i versi in questione sono diretti da Dante, e pronunciati come tentativo di corteggiamento, alla seconda donna schermo con cui egli intraprende, nella *fictio* fumettistica, una relazione profondamente carnale.

Un ultimo tratto in comune tra le varie opere riguarda la saturazione della tensione narrativa (Barbieri 2014, 120). Azione che viene attuata, soprattutto, nelle opere biografiche, dove le vicende amoro-

⁷ Riprendo la definizione di ricezione dinamica dalla lettura dell'opera di Holland 1986; il debito di tale teoria con l'impostazione filosofica offerta da Tynjanov già nel 1924 è evidente. Come scrive Brancato (1994, 29), il fumetto «istituzionalizza il proprio linguaggio utilizzando le esperienze che lo hanno preceduto. Si differenzia da queste ma, insieme, le incorpora nella propria economia produttiva in quanto preesistenze, repertorio, magazzino. Si tratta di un meccanismo attraverso cui il linguaggio del fumetto deposita un'intensa complicità segnica con il lettore».

⁸ Incontro che resta, però, il *transfert* narrativo da cui la storia ha inizio.

⁹ In effetti, sebbene nel prosimetro sia scritto che Dante non era solo (*Vn*, IV 2: «e tutto ch'io fossi a la compagnia di molti»), curiosa sembra la comparsa nel gruppo di tale «messer Niccolini»: si tratta forse di Niccolino di Runza capostipite dell'omonima famiglia, e morto nel 1312? A quanto ne so, non vi sono, però, legami accertati tra la famiglia fiorentina, sicuramente da ascrivere alla gente nuova, e Dante.

se di Dante e il conflitto interiore di Petrarca comprendono delle scene dalla forte *verve* comica. Si tratta di vere e proprie *gag* che hanno il compito di stemperare la narrazione e rendere più movimentata (e leggera) la storia delle vite dei due scrittori (il fumetto dedicato a Farinata può essere, invece, ascritto al genere della narrazione drammatica *tout court*).¹⁰

Questo abbassamento di tono viene perseguito in diversi modi, ma è sempre costruito guardando agli ipotesti. Nelle vignette della figura 1, per esempio, dove si narra della visita di Petrarca alla città natale di Arezzo nel 1350, l'effetto comico viene perseguito attraverso l'atteggiamento elitario tenuto dal protagonista nei confronti del popolo basso [fig. 1].

Al poeta laureato viene chiesto dal podestà del luogo di salutare la popolazione aretina intonando un canto. Petrarca prova a svolgere il compito recitando i versi incipitari della prima ode oraziana, non compreso dal pubblico - i tratti dubbiosi degli spettatori sono amplificati dalla presenza dei punti interrogativi sparsi nello spazio bianco della vignetta - il poeta è costretto a cambiare tono e a passare al volgare. L'ironia della scena, interrotta dalla comparsa del *phantasma* di Laura, esplode nella battuta, altamente popolaresca - quasi un'intonazione da stadio - di uno spettatore che urla «viva Arezzo!».

L'andamento narrativo della scena, che sembrerebbe rispondere a una dinamica comica estemporanea, valorizza un tratto peculiare del carattere di Petrarca; il quale, nelle sue opere, in specie nella produzione latina, ha sempre mostrato una scarsa considerazione del volgo. A tal proposito, basterà ricordare la *Fam.*, XXI 15, dove Petrarca, scrivendo a Boccaccio, si lamenta del fatto che la poesia di Dante, l'«*egregiam stili*» di quest'ultimo, venisse letteralmente sputata e inghiottita dalla massa ignorante (par. 16 della lettera in questione).

Se la *Fam.*, XXI 15, può essere riconosciuta come un supponibile e valido ipotesto per la rappresentazione della scena, bisognerà ammettere che, quasi per rovesciamento, gli autori del fumetto hanno consegnato al lettore un tratto peculiare dell'Umanesimo di Petrarca. Il suo Umanesimo fu, infatti, un'operazione culturale altamente elitaria.

¹⁰ Del resto, a differenza degli altri due fumetti, nella storia del condottiero ghibellino non mancano vignette tragiche con rappresentazioni di uccisioni, di omicidi, di amputazioni di arti e simili.



Figura 1 Rossi, Nuke, Francesco Petrarca, 50. Visita ad Arezzo

2 Una biografia amorosa di Dante

La *graphic novel* di D'Uva-Rossi-Astrid può essere riconosciuta come una biografia amorosa delle vicende di Dante Alighieri. I testi di riferimento sono la *Vita nova* e parte della *Commedia* (di cui sono ripresi solo alcuni passaggi: lo smarrimento nella selva oscura, l'intercessione di Beatrice presso Virgilio, l'incontro con Stazio, e quello tra lo stesso Dante e Beatrice).¹¹ Innanzitutto, colpisce l'espedito narrativo scelto dagli sceneggiatori: le didascalie che aiutano a inquadrare la storia, e che quasi mai svolgono una funzione descrittiva, sono, per lo più, pronunciate da un narratore femminile, ergo da Beatrice stessa. Quasi come se fosse una sorta di risposta alla storia raccontata da Dante, la donna della beatitudine prende voce e si rivolge direttamente al lettore per raccontare la sua personale esperienza delle vicende.¹² Forse, è possibile che nelle intenzioni degli autori, l'espedito abbia una doppia valenza semantica: se le didascalie sono rivolte al lettore, è possibile anche che esse riassumano la storia d'amore a Virgilio. Infatti, come detto, l'incontro tra Beatrice e l'autore dell'*Eneide* è raffigurato in due sezioni, intitolate *La candida rosa* e *Beatrice e Virgilio nel Limbo*, scevre di didascalie (39-42). Poco prima, in uno spezzone temporale che parte dall'episodio del gabbo e - comprendendo sia l'incontro con le tre donne da cui nasce la poderosa *Donne ch'avete intelletto d'amore*, sia la morte di Beatrice - finisce con lo smarrimento nella selva, la parte testuale passa da un tipo di narrazione al tempo passato a una tipologia al presente: il passaggio è scandito dall'anafora «ora», avverbio ripetuto in ognuna delle cinque didascalie della sezione. La prima didascalia è spezzata tra inizio e fine pagina (34) ed è dedicata all'episodio del gabbo; Beatrice afferma di aver provato una sorta di umile pentimento nei confronti del protagonista: «se avessi saputo della sua condizione» - si riferisce al sentimento che Dante provava per lei stessa - «non avrei gabbato la sua persona e molta pietà me ne sarebbe venuta...»; di conseguenza, avviene il passaggio temporale: «così come ora accade». Le altre didascalie sono: «ora che tutti hanno scoperto il suo segreto» (35); «ora che ha chiarito, alle mie amiche gentili, il suo amore» (36); «ora che

11 Vi è, invece, un'estrema sintesi della discesa infernale e della risalita purgatoria-*le*, riassunte nelle vignette di due pagine: al di là delle motivazioni editoriali alla base della scelta, senz'altro la concentrazione su particolari aspetti dell'opera finisce con il valorizzare l'idea di una narrazione per lo più amorosa.

12 Nella quarta di copertina è chiarito che Beatrice è l'autrice-*agens* del fumetto: «Beatrice, dalla candida Rosa, ci racconta» (corsivo aggiunto) «il suo rapporto con Dante Alighieri: il primo incontro, le donne dello schermo, il saluto negato. Tutti gli eventi che han segnato questo grande amore... Ma è giunto il momento di abbandonare il beato scanno e di raggiunger colui che si è perso e che tanta strada ha fatto, tra le perduote genti, per raggiungerla».

il signore della giustizia mi ha chiamato a partecipare alla gloria del cielo sotto il vessillo della regina benedetta vergine Maria» e «ora che, per sua stessa ammissione, può più degnamente trattar di me» (entrambe a pagina 37); e, infine, «ora che è in quella selva oscura». Da questo momento non vi saranno altre didascalie a parte una (48): in quest'ultimo caso, tuttavia, l'elemento testuale svolge una funzione di raccordo con la pagina precedente (un iato temporale che genera un effetto molto simile alla tecnica dello *splash page*),¹³ dove Beatrice annunciava che era giunto il momento dell'incontro ultraterreno. Dunque, mentre ella può affermare che «poi sarà suo compito guidarlo attraverso i nove cieli e avvicinarlo a quell'amore che muove il sole e le altre stelle», la didascalia non è riferibile alla lunga analessi. Si noterà che in essa è citato l'ultimo verso della *Commedia*: a livello metaletterario si tratta di una scelta ardita, Beatrice è implicitamente elevata a livello di co-autrice del poema.

Rispetto ai due testi d'origine con cui il fumetto dialoga andrà, inoltre, registrato che il personaggio femminile ha un carattere umano dalla specola ben più passionale. La Beatrice del fumetto svolge una funzione dinamica: soffre, agisce, le è, quindi, accordata una fenomenologia sensibilmente soggetta all'*aegritudo animi*. Nell'opera di D'Uva-Rossi anche la donna è soggetta alla *passio* per via dell'amore che prova verso il protagonista maschile e ciò è chiarito (fuori dalle tracce rilevabili nella *Vita nova* attraverso il simbolismo onirico del primo sogno)¹⁴ fin dai primi episodi che vengono raccontati. Passione che nelle opere di Dante è, invece, sempre sottomessa, in via semplificativa, all'altissima rettitudine e all'etica impassibile che il personaggio femminile incarna. Quando nel *Purgatorio* avviene il ricongiungimento ultraterreno, Beatrice ricostruisce, infatti, la sua funzione di spirito elettivo che innalzava l'amante verso il divino (*Purg.* XXXI 22-3, i «disiri» della donna sono riconosciuti come il mezzo che «menavano» Dante «ad amar lo bene»); di fatto, è negata ogni interpretazione passionale del sentimento che legava le due anime protagoniste della *Vita nova*. Di questo delicatissimo equilibrio etico vi è solo un parziale riferimento nel fumetto: se l'incontro tra Dante e Beatrice è ricostruito in modo adeguato, la riduzione della *Commedia*, nonostante la presenza sia di un capitolo dedicato all'*allegoria in factis* del carro e della meretrice e del gigante,¹⁵ sia di una

¹³ Sul problema della narrazione temporale e sugli effetti del passaggio di pagina, cf. Barbieri 2014, 41-4.

¹⁴ Mi riferisco all'episodio della fagocitazione del cuore da parte della donna così come narrato in *Vn*, I 15-20.

¹⁵ Le due sezioni sono poste alle pagine 62-3, si noterà che il gigante veste una camicia a righe, simbolo antico del carcerato, del delinquente.

sorta di profezia di Beatrice sul prosieguo del viaggio dantesco,¹⁶ si conclude pur sempre su una scena idilliaca. I due personaggi sono ritratti mentre, guardandosi negli occhi, quasi si toccano le mani.¹⁷

Il carattere passionale di Beatrice è poi ben sottolineato in alcuni episodi: non solo Beatrice si definisce espressamente gelosa della prima donna schermo – quando il disdegno della gentilissima nel libello, manifesto non al tempo della prima donna-schermo, bensì della seconda, era piuttosto motivato dalla pudicizia¹⁸ –, ma in merito alla seconda donna-schermo, verso cui Dante indirizza le sue attenzioni, la donna della beatitudine assume un atteggiamento sprezzante, duro e, soprattutto, esplicito (Bombara 2018, 134, la definisce «delusa e indispettita per la presenze delle ‘donne dello schermo’»). Tale movenza è espressa anche attraverso la gestualità accordata a Beatrice [fig. 2].

La prima didascalia è eloquente, il nuovo amore, che ha un esito fisico (a differenza di quanto accade nel libello, dove esso non supera il piano della dissimulazione), è rimesso senza sottintesi al vizio (racconta Beatrice nella didascalia: «... infiammando viziosamente il figlio di Allighiero»).

L’azione tra i due protagonisti si svolge quasi senza scambio di battute: se Dante e la seconda donna, raffigurata con caratteristiche fisiche e caratteriali opposte a Beatrice (l’una magra, l’altra bassa e grassa; Beatrice elegante e pudica, l’altra lasciva e volgare), hanno un breve dialogo dalla marca del tutto erotica, Dante e Beatrice parlano soltanto con i gesti. Dapprima Beatrice sembra rimanere stupita,

¹⁶ Nelle ultime due vignette di pagina 61, Beatrice, riposando nel Paradiso terrestre, si rivolge a Dante e gli dice: «Tu in questa selva resterai poco tempo. Poi sarai insieme a me cittadino di quella Roma celeste di cui fa parte anche Cristo. Perciò, per il bene dei mortali che vivono nel peccato, osserva ora il carro, e ciò che vedi adesso qui, fa’ in modo di descriverlo bene nei tuoi versi una volta che sarai tornato di là». Nel piccolo monologo – il cui intento didattico, sia contestuale (del personaggio Beatrice a Dante), sia metaletterario (dello scrivente al lettore), è chiaro – le espressioni «insieme a me», «Roma celeste», «osserva» e «di là» sono segnate in grassetto. La tecnica scelta evidenzia, dunque, delle linee focalizzanti l’interpretazione del lettore. Di certo, è sottolineata l’importanza del viaggio dantesco, ma altresì è valorizzato, attraverso l’avverbio, anche il rapporto tra i due personaggi.

¹⁷ Si noterà che la tradizione figurativa della *Commedia* spesso esclude la terza canica molto complessa da rappresentare.

¹⁸ Come si apprende da *Vn*, V 2: «E per questa cagione, cioè di questa soverchievole boce che parea m’infamasce viziosamente, quella gentilissima, la qual fu distruggitriice di tutt’i vizi e reina de le vertudi, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare». Ma divertente, per il lettore accorto, è l’incapacità di Beatrice di leggere il simbolismo dantesco: in merito «alla pistola sotto forma di serventese» (*Vn*, II 11), la donna, in una didascalia del fumetto, racconta di come Dante «cominciò a dedicarle [alla donna schermo] sonetti non ispirati, e il fatto che non fossi più tra le sue preferite lo notai dal serventese sulle sessanta più belle donne di Firenza, ove solo figuravo come nona». Ella, quindi, non coglie il potere magico del numero nove che, invece, è un caposaldo del libello, ma si dispiace di rivestire tra le preferenze di Dante una posizione giudicata bassa.



Figura 2 Rossi, D'Uva, Astrid, *Dante Alighieri*, 25. Beatrice incontra Dante con la 'donna schermo'

sconvolta dell'atteggiamento sensuale di Dante,¹⁹ poi, con una ripresa visiva che trasmette un senso di passaggio temporale, ella irrompe nella scena e divide la coppia, allontanandosi, infine, in lacrime.

¹⁹ Nota Bombara (2018, 134) che il personaggio del fumetto in questione è un Dante umanizzato: «un giovane timidissimo, dedito agli studi, ingenuo, in-difeso di fronte al gioco della seduzione messo in campo dalle smaliziate donne fiorentine. Lo vediamo [...] inedito, con la barba sfatta e gli occhi vacui, distrutto da una passione che lo sovrasta e lo rende cupo, aspro, disperato».

Poco prima di questa scenata di gelosia, il lettore, nella pagina precedente, aveva avuto modo di apprendere sia il carattere licenzioso della donna corteggiata da Dante, sia un particolare relativo alla sua biografia. Ella era, infatti, l'amante di Filippo Argenti. Questi è definito dalla stessa donna come «iracondo e bizzarro più che altro» (23). Il ritratto che lo stesso Dante offre del personaggio fiorentino nell'VIII canto dell'*Inferno* viene, quindi, risemantizzato e, in parte, approfondito.²⁰ La donna, che non ha nome, ricorda come l'Argenti fosse «dotato di pugna» (pugni) che parevano «di ferro»; tali elementi rendono evidente il rimando alla novella di Biondello e di Ciacco nel *Decameron*.²¹ La ripresa testuale del *Decameron* serve a scatenare l'effetto comico:²² la seconda donna scherma, giocando sulla 'durezza' dei pugni, ammette che avrebbe preferito che Filippo fosse, invece, dotato di un migliore *appeal* erotico (non solo confida alle sue compagne che l'amante «dinanzi a un seno procace divien tremante come un agnello»; ma si lamenta anche che sia un vero «peccato però che il resto», rispetto ai pugni, «non paia altrettanto duro»).

In un sistema di triangolazione ricettiva, il lettore colto del fumetto è, dunque, nei confini della *fictio* dell'opera, portato a supporre che l'odio di Dante verso Filippo Argenti, esplicitamente dichiarato nella *Commedia*, abbia anche delle ragioni d'ordine personale: l'episodio che si svolge nell'*Inferno* è, dunque, amplificato. Del resto, il meccanismo di elevazione del secondario - all'episodio dell'Argenti sono dedicati davvero pochi versi del poema - messo in atto in merito al collerico nobile fiorentino non esaurisce la sua portata nella sua assunzione del ruolo di amante della seconda donna - non più tanto - scherma.

Filippo Argenti faceva una rapida comparsa anche ad apertura del fumetto, nella scena iniziale della storia, che inizia, stando a una scritta volta a definire spazio e tempo e del tutto aliena dalla didascalia (la quale, pronunciata da Beatrice, recita: «quando ero piccola, assieme alle mie cinque sorelle, amavo osservare dalla finestra di casa ciò che accadeva in città»),²³ a «Firenze» nel «1274» (dunque, al tempo del primo incontro tra Dante e Beatrice così come narrato nella *Vita nova*).²⁴

20 Il personaggio di Filippo Argenti ha goduto di una rinnovata fortuna popolare. Il cantautore Michele Salvemini (in arte Caparezza) ha dedicato una canzone *Argenti vive al dannato*, uscita nell'album *Museica* del 2014, lo stesso anno della *graphic novel*.

21 Mi riferisco a *Dec.*, IX 8, dove Filippo Argenti compare come uno dei personaggi. Boccaccio scrive (par. 26): «con le pugna, le quali avea che parevan di ferro». Cito dall'edizione a cura di Quondam, Fiorilla e Alfano (2013).

22 La tendenza del riuso di altri materiali è una tecnica molto diffusa; Winter (2018, 60) ha notato che «come la *Divina Commedia* contiene tutta una serie di riferimenti intertextuali [...] così i suoi adattamenti a fumetti a volte fanno ricorso ad altre opere letterarie».

23 È dunque Beatrice a guardare da un balcone shakespeariano per prima Dante.

24 Vn, I 2, dove però manca la contestualizzazione del luogo.

Tra gli altri personaggi che animano la piazza della primissima scena compare un giovanissimo e bizzoso Filippo, intento, in quanto nobile (egli ricorda che è un Adimari e, quindi, è autorizzato a «fare quello che» vuole, 4), a prendere a calci un mendicante, marachella che si risolverà con l'intervento della sua stessa madre (1-4).

Nel fumetto, infine, il sostrato aulico non esaurisce la sua portata nelle citazioni letterali. Anche tra le varie vignette si attua un proficuo dialogo con la tradizione raffigurativa più celebre (e culturalmente alta). Un esempio funzionale per dimostrare la presenza di questo confronto riguarda il secondo incontro tra Dante e la gentilissima. Nella *Vita nova* l'evento è descritto con puntuali coordinate temporali:

Poi che fuoro passati tanti dì che appunto eran compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi dì avenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne le quali erano di più lunga età, e passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso e, per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò molto virtuosamente, tanto che mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. (*Vn*, I 12)

L'episodio è stato dipinto da Henry Holiday in una tela, oggi conservata a Liverpool [fig. 4]. Il quadro in questione, nonostante un'aderenza soltanto parziale al prosimetro dantesco, ha finito con l'assumere uno statuto archetipico della raffigurazione dell'incontro-evento.

Una fortuna così invasiva [fig. 3] da influenzare anche il fumetto di Astrid. Accostando la vignetta in questione al quadro di Holiday si potrà notare come la disegnatrice ripropone al millimetro la scena ritratta dal preraffaello: non solo vengono raffigurate sia le tre figure, sia le pose dei vari personaggi, ma anche i particolari dello sfondo sono riportati con estrema attenzione (come è evidente con gli uccelli o l'uomo seduto in secondo piano).

3 Il caso Farinata: da Dante alla storia

La rimodulazione della tradizione letteraria e dei sostrati alla base delle opere fumettistiche è particolarmente evidente nel fumetto *Farinata degli Uberti* di Tarantino, dedicato alla vita del condottiero ghibellino. La storia ha inizio con l'episodio più celebre della biografia letteraria di Farinata: l'incontro infernale con Dante. Il quadro di Tarantino si apre su una piana infernale costellata dalle varie tombe degli eretici aperte sullo sfondo delle mura della città di Dite. La didascalia iniziale del fumetto è una puntuale citazione dei primi



Figura 3 Rossi, D'Uva, Astrid, *Dante Alighieri*, 13. Dante incontra Beatrice

Figura 4 Henry Holiday, *Dante and Beatrice*. 1883. Olio su tela. 150 x 199 cm. Liverpool, Walker Art Gallery

tre versi di *Inf. X*: «Ora sen va per un secreto calle, | tra 'l muro de la terra e li martiri, | lo mio maestro, e io dopo le spalle».

Il protagonista della storia fa la sua comparsa dopo alcune pagine: egli interrompe il cammino del peregrino ultramondano e di Virgilio rivolgendosi allo stesso Dante. Il *balloon* ripropone la celebre invocazione di *Inf. X* 22-4 («O Tosco che per la città del foco | vivo ten vai così parlando onesto, | piacciati di restare in questo loco»). Da questo momento, dopo un rapido scambio di battute sulla situazione di Firenze e sulla famiglia di Dante,²⁵ ha inizio una lunghissima analessi volta alla narrazione della vita del condottiero. L'analessi

²⁵ Nella *Commedia* la parte dello scambio relativa all'ascendenza di Dante è condotta *ex silentio*: Dante non riporta, infatti, la sua risposta a Farinata, i versi tacciono. Si

viene via via sospesa in alcune occasioni: un'interruzione si verifica quando Farinata profetizza l'esilio di Dante (8-9: 8, «il nascer poscia non ti farà salvo de lo stesso fato»); un brevissimo inframezzo è dedicato a un commento relativo alla morte di Federico II di Svevia (11: «L'impero tutto tremò», «e con esso l'aquila di Fiorenza»); un'altra interruzione avviene quando Farinata nomina Manfredi di Sicilia, personaggio che attira l'attenzione di Dante (17-18); una pausa si verifica ancora nel corso della narrazione della battaglia di Montaperti (29-30); due (35 e 38) sono, infine, dedicate agli eventi successivi lo scontro armato.

La storia del condottiero, identificato con il nome di battesimo 'Manetto', viene raccontata dallo stesso Farinata, attraverso delle didascalie in cui il dettato assume una coloritura linguistica volta all'imitazione del toscano antico.²⁶ L'arco temporale parte dagli anni quaranta del XIII secolo, quando Farinata si legò a Federico d'Antiochia, il figlio dello *Stupor mundi* (insieme al quale il condottiero condusse la vincente campagna ghibellina del 1248), e si conclude dopo la battaglia di Montaperti con la salvaguardia di Firenze da parte dello stesso condottiero.

Anche per questo fumetto le fonti di cui si serve l'autore per ampliare la storia del personaggio della *Commedia* esulano, in parte, dalla produzione dantesca. L'opera di riscrittura della vita del condottiero sembra essere passata per la *Nuova cronica* di Giovanni Villani e, probabilmente, per alcuni studi di settore. Il meccanismo di lettura è alla base dell'invenzione – non vi sono prove storiche, né riferimenti immediati – dell'incontro tra Farinata, Federico d'Antiochia e Tesauro Beccaria (5-6). Se quest'ultimo è, effettivamente, anche un personaggio della *Commedia*, dove sconta la sua condanna tra i traditori della patria (*Inf.* XXXII 118-19), alcuni eventi della sua vita, la nomina di abate di Vallombrosa, per esempio, possono essere ricavati solo da altre o seconde letture.²⁷ Un particolare interessante, in cui è possibile scorgere un riscontro all'apparenza più calzante del fumetto con l'opera dello storico fiorentino, potrebbe riguardare la conclusione dello scontro cittadino risalente agli inizi degli anni Cinquanta: si tratta della cosiddetta vittoria del 'Primo popolo' (11-13). Taranto ambienta la fragile tregua tra le due parti in un'aula di tribuna-

tratta di una strategia volta a innalzare i propri avi, come mi sembra noti con accortezza Inglese 2018, 19-21.

26 Basterà fare riferimento a quanto già citato e rilevare che compaiono termini o costruzioni come «poscia», «Fiorenza», «de lo».

27 L'ipotesi più probabile è che l'informazione sia ricavata da un commento recente alla *Commedia*; beninteso resta la necessità di una ricerca di informazione utile a mettere in correlazione l'abate con il condottiero.

le²⁸ con Farinata che viene raffigurato con le vesti e con la gestualità tipica del perdente: il condottiero, qui colorato con un carboncino, appare disegnato con la testa piegata mentre, con un atteggiamento mesto, ascolta l'arringa del procuratore suo avversario, un membro della famiglia dei Buondelmonti (tradizionalmente guelfi). Il condottiero ricorda che «allor veramente parve al cor mio d'esser come Catilina, da il quale gli Uberti paiono discendere» (13). La leggenda della discendenza degli Uberti da Catilina è un'informazione tramandata, con molti dubbi, da Villani nel paragrafo II 4 della sua opera.²⁹

I riscontri con testi diversi dall'opera dantesca, benché non sempre puntuali,³⁰ testimoniano la fervida curiosità di Tarantino. Di certo, però, la *Commedia* rimane la fonte primigenia da cui il disegnatore parte per ampliare la sua particolare narrazione degli eventi.

Come accade per il fumetto dedicato alla biografia di Dante, è possibile rilevare sia il meccanismo di elevazione del secondario, notato a proposito di Filippo Argenti, sia una polarizzazione nuova di diversi luoghi della *Commedia*. La storia di Farinata non è dunque soltanto ripresa dal X canto dell'*Inferno*: mentre un posto di primo rilievo è occupato dal canto XXXII, dove, oltre al già ricordato Tesauro Beccaria, è narrato il celebre tradimento di Bocca degli Abati a cui viene dedicata un'intera pagina nel fumetto (32),³¹ un'interessante ri-

28 Il particolare teso a valorizzare la drammatizzazione del racconto non sembra poter corrispondere alla verità storica, in quanto gli Uberti, erano al tempo già rifugiati a Siena. Tuttavia, le condizioni della tregua furono effettivamente umilianti tanto che il condottiero dovette consegnare il proprio figlio, Lapo, quale ostaggio (cf. Davidsohn 1956-68, 2: 535-7).

29 Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, II 4 (cito dall'edizione a cura di Porta del 2007): «Bene si trova per alcuno scritto che uno Uberto Cesare, soprannominato per Iulio Cesare, che fu figliuolo di Catellina, rimaso in Fiesole picciolo garzone dopo la sua morte, egli poi per Iulio Cesare fu fatto grande cittadino di Firenze, e avendo molti figliuoli, egli e poi la sua schiatta furono signori della terra gran tempo, e di loro discendenti furono grandi signori e grandi schiatte di Firenze; e che gli Uberti fossero di quella progenie si dice. Questo non troviamo per autentica cronica che per noi si pruovi». Villani, in altri luoghi, ricorda che gli Uberti erano, invece, d'origine germanica e travavano il loro cognome da un condottiero di nome Uberto (cf., per esempio, il par. V 13).

30 Federico di Antiochia non morì colpito da un dardo durante una battaglia nella piana di Capitanata, ma di una malattia, probabilmente malaria, mentre era effettivamente impegnato in una campagna militare con il fratellastro Manfredi di Sicilia.

31 In questo caso la narrazione storica è fededegna: in quattro vignette e in cinque didascalie, Tarantino ricorda che all'avanzata dei ghibellini, «fu allor, che in mezzo a le schiere de' guelfi fiorentini» (prima vignetta, prima didascalia), «Bocca de li Abati» (seconda vignetta, seconda didascalia), «scorgendo l'insegne ghibelline» (terza vignetta, terza didascalia), «cedette» (quarta vignetta, quarta didascalia) e «mozzò di netto la man di Jacopo del Nacca, un de' [sic] la casa de' Pazzi, che tenea alto uno stendardo fiorentino» (quarta vignetta, quinta didascalia). Anche in questo caso non è possibile riconoscere una fonte testuale certa, però devo ammettere che le fasi concitate del gesto sembrano replicare da vicino, con la puntualizzazione del patronimico di Jacopo de' Pazzi, il racconto del Villani (VII 87: «E come la schiera de' Tedeschi rovinosamente percosse la schiera de' cavalieri de' Fiorentini, ov'era la 'nsegna della cavalleria del

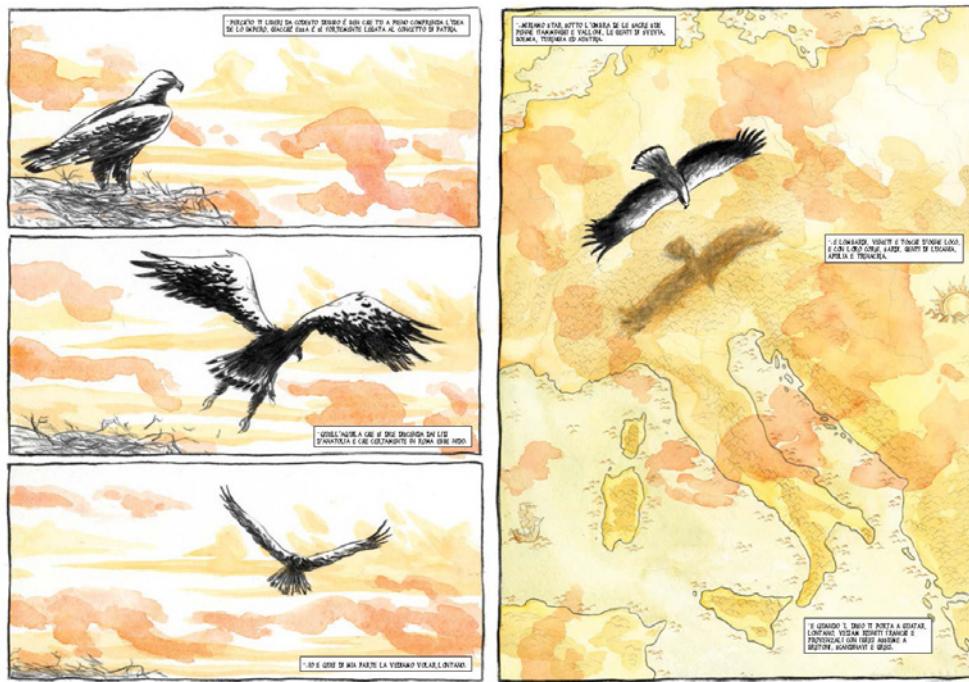


Figura 5 Tarantino, *Farinata degli Uberti*, 40-1. Volo dell'aquila imperiale

cezione dinamica viene attuata con il VI canto del *Paradiso*. Dopo la vittoria di Montaperti, infatti, Farinata descrive l'utopica attuazione di un Impero universale, quando «allora sarà una sola terra, unita e forte: ogne popolo sarà libero» (42). Il desiderio viene anticipato da un disegno su due pagine [fig. 5] dedicato al volo dell'aquila. Il volo del rapace assume prontamente un valore allegorico e si collega e ri-

Comune, la quale portava messer Jacopo del Naca della casa de' Pazzi di Firenze, uomo di grande valore, il traditore di messer Bocca degli Abati, ch'era in sua schiera e presso di lui, colla spada fedì il detto messer Jacopo e tagliogli la mano co la quale tenea la detta insegnna, e ivi fu morto di presente»). La vicinanza con il testo dello storico fiorentino potrebbe essere avvalorata dalla fine che spetta a Bocca nel fumetto: in una seguente vignetta (34), il traditore è raffigurato mentre viene infilzato da una lancia, Farinata commenta che «egli rimpianse in fin la sua scelta, che pagò colla vita e l'eterna vergogna». In realtà, Bocca non morì a Montaperti, ma è noto che rimase vivo fino al 1300 circa (cf. D'Addario 1960): è probabile, quindi, che Tarantino abbia commesso un errore di lettura dell'ultimo periodo di Villani («evi fu morto di presente») che non andava riferito a Bocca bensì a Jacopo de' Pazzi. A Bocca è poi dedicata un'ultima vignetta dove è raffigurato con la testa immersa nel ghiaccio come da punizione infernale (39).

attualizza quello dantesco: non a caso, a livello geografico, l'uccello sorvola i confini dell'Impero germanico, l'istituzione a cui facevano ideale riferimento i membri del ghibellinismo italiano.

La conclusione del fumetto è dedicata a un ultimo dialogo tra Dante e Farinata: l'avanzamento temporale e il cambio di prospettiva sono sottolineati dalla nuova forma dei riquadri delle didascalie che ora, come accadeva per quella iniziale, sono assimilabili nella forma a delle pergamene aperte. In quest'ultimo cambio di battute, si apprende che la lunga analessi del condottiero ghibellino avrebbe avuto lo scopo di convincere Dante della bontà dell'ideologia imperiale. Farinata, infatti, interrompe il proprio racconto sul momento saliente della riunione tra i vincitori – quando, dopo aver preso la parola, egli decise di salvare la tanto amata Firenze – e, rivolgendosi a Dante (lo appella «prole d'Alighiero»), evidenzia un turbamento dell'interlocutore: «il cuor tuo è in lotta!». Dante conferma che le parole del condottiero hanno effettivamente fatto «brezza» nel suo «petto». In conclusione, in questo fumetto l'ipotetico cambiamento ideologico da parte di Dante, che naturalmente deve essere ricondotto a ragioni biografiche e all'esperienza dell'esilio, è, quindi, risemantizzato a favore dell'intervento dello spirito di Farinata.

4 L'intrusione nella vita di Petrarca: Dante tra Virgilio e Agostino

Se la parodia, in senso lato, delle opere di Dante e dei suoi personaggi prevede sia una rimodulazione delle figure che compaiono nella *Commedia* e nella *Vita nova*, sia una riscrittura degli episodi biografici raccontati nel poema e nel prosimetro, allo stesso Dante spetta il ruolo di vero e proprio personaggio letterario risemantizzato. Questa pratica nel mondo del fumetto non è in sé cosa nuova (cf. Lazarin 2020: 63-5, ma *passim*): in alcuni casi ha raggiunto degli esiti inaspettati e sconvolgenti,³² in altri si è verificata una vera e propria metamorfosi del poeta della *Commedia*,³³ infine, talvolta Dante è stato impiegato come personaggio secondario di una storia che può avere o meno a che fare con la sua opera e le sue traversie.³⁴

³² È il caso del fumetto *Dante's Inferno* (2011) di Christos N. Gage, riduzione dell'omonimo e celebre videogioco, in cui Dante veste i panni di un crociato.

³³ Si pensi all'esperienza dei ventiquattro album di *Detective Dante* (2005-07) dell'Europa Editoriale, dove il protagonista Henry Dante non riviste soltanto la funzione di omaggio al poeta, ma dello stesso è un'incarnazione attualizzata.

³⁴ È il caso delle due parodie Disney *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* di Guido Martina e Giovan Battista Carpi (1980) e di *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, sempre di Martina e Carpi (1983). Nella prima storia Dante è impersonato da Archimede Pitagorico e osserva e apprende la storia di Paolino e Franceschina, nell'altra

In un certo senso, anche in *Farinata degli Uberti* Dante indossa la maschera di personaggio da contorno: posto sullo sfondo della narrazione della vita del condottiero ghibellino, la sua funzione principale è quella di permettere l'analessi. Questo ruolo è rilevabile in un altro fumetto della Kleiner Flug, nella biografia dedicata a *Francesco Petrarca*. Tale 'intrusione' non stupisce: il complicato legame letterario, biografico e storico tra Petrarca e Dante è una questione così pressante da goderne nei secoli, anche a causa della posizione ambigua di *Franciscus* nei riguardi del suo illustre concittadino, una sempre amplissima fortuna.³⁵

Nel fumetto dedicato all'aedo di Laura (dove è presente anche Giovanni Boccaccio), Dante riveste un ruolo affatto alieno dall'impersonazione teoretica di Petrarca: egli è riconosciuto in modo esplicito (e inaspettato) quale sorta di guida e maestro. L'opera, un delicatissimo racconto del viaggio di Petrarca verso Roma nei giorni del Giubileo del 1350, è uno scavo introspettivo della memoria del protagonista, un percorso à rebours condotto tra incontri con vecchi e nuovi amici, acquisti di libri³⁶ e pause di lettura. Il faticoso itinerario, anche a causa del peso dei vari volumi che rompono la carrozza su cui Petrarca viaggia, costringe il poeta a una pausa forzata a Portovenere (7-18).³⁷

Durante la nottata trascorsa nella città ligure, Petrarca ha un sogno che, come evidenzia un momentaneo passaggio al bianco e al nero (15), è una puntuale visione onirica. L'umanista viene inghiottito in un voragine formato dai libri, proiettato in un mondo fatto di carta [figg. 6a-b].

Dante compare con fattezze umane ed è aiutato dall'avo di Paperon de' Paperoni a fuggire da Firenze. In questi due casi, Dante compare, quindi, come personaggio secondario. Non si verifica un'interpretazione visiva delle opere dantesche, in specie della *Commedia*, come accade per *L'inferno di Topolino* (1949-50). Sulle opere dantesche della Disney Italia si veda il saggio di Alessandra Forte contenuto in questo stesso volume. Ho consultato tutte le storie di paperi e topi dal volume anonimo pubblicato nel 2016.

35 Per evitare una lunga lista di contributi, mi permetto di rimandare a una mia rassegna critica dedicata all'argomento: cf. Rigo 2015.

36 Rossi ha ben evidenziato il peculiare amore di Petrarca per i libri: la storia ha inizio a Genova dove il protagonista entra in una bottega e acquista per novanta fiorini un volume miniato (2-3). La passione apre alla comicità: Petrarca è presto deriso dal cocchiere che viaggia insieme a lui (4: «Ma avete preso altri libri? Mi raccomando, scegliete con cura quelli più pesanti...»; e ancora: «Se continuate così, toccherà prendere una carrozza più grande») e anche dalla guardia doganale che applica una tassa d'uscita più alta alla carrozza in cui viaggia Petrarca (5: «Maggiorata, ché mi pare trasportiate un carico da mercanti»).

37 Noto che viene citato un brano spurio dedicato a Portovenere da parte di Petrarca (13: «A quelli che giungono dal mare appare nel lido il porto di Venere e qui - nei colli che ammantano l'ulivo è fama che anche Minerva scordasse per tanta dolcezza Atene - la sua patria»). Il brano, molto diffuso nelle pagine culturali delle varie istituzioni del comune, è in realtà una traduzione non controllata e parziale di alcuni versi dell'*Africa* (VI 856-61: «Sulcabitibus equor | insula iam Venerique placens a litore portus | exoritur, contraque sedet fortissimus Erix | Ausonius, Sicule retinens cognomina ripe. | Collibus his ipsam perhibent habitare Minervam | spernetem patrias olei dulcedine Athenas»).



Figure 6a-b Rossi, Nuke, Francesco Petrarca, 16-17. Petrarca incontra in sogno Dante e gli altri poeti



La frase, che aveva scatenato la confusione e che lo aveva portato a credere che fosse stato Agostino a parlargli, è ironicamente commentata dal personaggio-Dante («hai colto la citazione»). Però, Dan-

te non stava citando Agostino, ma lo stesso Petrarca; quest'ultimo nel *Secretum* aveva fatto pronunciare parole simili al personaggio di *Augustinus* nel *Secretum* (I 28: «Quid agis, homuncio? quid somnias? quid expectas? miseriarum ne tuaram sic prorsus oblitus es? An non te mortalem esse meministi?»).³⁸ Il lettore colto si trova, quindi, davanti a un involontario cortocircuito comico: mentre l'opera di riferimento diventa il dialogo onirico, l'ambiguità di Dante e di Petrarca scatena l'ironia.³⁹

Nelle due pagine dedicate alla visione [figg. 6a-b], Dante sembra svolgere una chiara funzione: egli più che l'*Augustinus* del *Secretum* è una sorta di Virgilio, una guida nel parnaso di poeti in cui il tempo appare sospeso.⁴⁰ Il luogo in questione ha un evidente modello nel «nobile castello» del Limbo (*Inf.* IV 106), dove dimorano gli «spiriti magni» (119). I poeti che abitano la visione di Petrarca sembrano adunarsi attorno a lui per discutere di poesia.

Se il modello raffigurativo è, quindi, quello della *Commedia*, il tema del confronto tra Petrarca e Dante è condotto, invece, sull'esistenza di Laura, sul platonismo e sull'efficacia dell'allegoria. Un'allegoria che è oggetto ma, in definitiva, anche mezzo dell'episodio del fumetto in questione. Un'allegoria dove Dante, proprio come le figure che adunano il suo poema, riveste il doppio ruolo di personaggio storico e di ipostasi ideale della poesia stessa: egli ha travalicato, come scriveva Marcel Proust, ancora una volta i confini del tempo.⁴¹

³⁸ Tarantino sembra rielaborare da vicino la traduzione di Enrico Fenzi (1992: «Che fai, pover'uomo? che sogni? che aspetti? Ti sei proprio dimenticato delle tue miserie? O forse non ti ricordi che dovrai morire?»).

³⁹ Va da sé che non è detto che Rossi debba essersi confuso: egli potrebbe aver creduto che la frase in questione, pronunciata da *Augustinus* nel *Secretum*, sia dello stesso Agostino, mentre, invece, come risaputo è costruita guardando a Cicerone e a Seneca.

⁴⁰ Tra le figure ritratte è facile riconoscere Ugo Foscolo (per via della chioma rossa e del bavero alzato), Giacomo Leopardi (come evidenzia la schiena piegata), Giovanni Pascoli (alto e baffuto), forse Giosuè Carducci (l'uomo con la barba) e probabilmente Torquato Tasso che, ritratto solo parzialmente nell'ultima vignetta di pagina 16, ha in capo una corona d'alloro.

⁴¹ Proust 1971, 194: «La *Divine Comédie*, les pièces de Shakespeare, donnent aussi l'impression de contempler, inséré dans l'heure actuelle, un peu de passé».

Bibliografia

Testi

- Carrai, S. (2009). *Dante Alighieri. Vita nova*. Edizione a cura di S. Carrai. Milano: Rizzoli.
- D'Uva, A.; Rossi, F.; Astrid (2014). *Dante Alighieri*. Scarpiera: Kleiner Flug.
- Fenzi, E. (1992). *Francesco Petrarca. Secretum. Il mio segreto*. Edizione a cura di E. Fenzi. Milano: Mursia.
- Gage, C.N. (2011). *Dante's Inferno*. Modena: Panini Comics.
- L'inferno di Topolino e altre storie ispirate a Dante Alighieri* (2016). Firenze: Giunti.
- Quondam, A.; Fiorilla, M.; Alfano, G. (2013). *Giovanni Boccaccio. Decameron*. Edizione a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano. Milano: Rizzoli.
- Porta, G. (2007). *Giovanni Villani. Nuova cronica*. Edizione a cura di G. Porta. Parma: Fondazione Bembo-Guanda.
- Rossi, F.; Nuke (2014). *Francesco Petrarca*. Scarpiera: Kleiner Flug.
- Tarantino, C. (2015). *Farinata degli Uberti*. Scarpiera: Kleiner Flug.

Studi

- D'Addario, A. (1960). s.v. «Abati, Bocca degli». *Dizionario Biografico degli italiani*. https://www.treccani.it/enciclopedia/bocca-abati_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Davidsohn, R. (1956). *Guelfi e ghibellini*. Firenze: Sansoni.
- Holland, N.H. (1986). *La dinamica della risposta letteraria*. Bologna: il Mulino.
- Inglese, G. (2018). *Vita di Dante. Una biografia possibile*. Roma: Carocci.
- Innocenti, O. (2000). *La letteratura giovanile*. Roma-Bari: Laterza.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-Beuve précédent de Pastiches de Essais et articles*. Paris: Gallimard.
- Rigo, P. (2015). «'Fragmenta' danteschi e non solo. Alcune riflessioni su due libri recenti e un 'nuovo' metodo d'indagine del rapporto tra Dante e Petrarca». *Scaffale aperto*, 6, 123-39.
- Stancanelli, A. (2008). *Vittorini e i balloons. I fumetti del Politecnico*. Roma: Bonanno.
- Tynjanov, J.N. (1924). *Problema stichotvornogo jazyka* (Il problema della lingua poetica). Lenigrad: Academia.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Dante, Durante e la parodia

Appunti su *La Divina Commedia* *quasi mille anni dopo* di Feudalesimo&Libertà e Don Alemanno

Giulia Maria Cipriani

University John Hopkins, USA

Abstract *La Divina Commedia quasi mille anni dopo* is a rewriting of the Dantean *Commedia*, created by the members of Feudalesimo&Libertà and enriched by the illustrations made by Don Alemanno. During this new journey through Hell, the new pilgrims meet several protagonists of the contemporary Italian society. This essay analyses the parodic, caricatural, and satirical intention.

Keywords Parody. Divine Comedy. Illustrations. Feudalesimo&libertà. Don Alemanno.

Sommario 1 Introduzione. – 2 «Nel mezzo del cammin di nostra vita...» ci ritrovammo nell'aldilà di Durante. – 3 Alcuni approfondimenti su *Inferno* III. – 4 Conclusione.

1 Introduzione

Nell'era dei social network e della 'googlizzazione' della letteratura, sembrerebbe esserci poco spazio per Dante. I suoi testi (non solo la *Commedia*) non sono più molto letti se non a scuola o in ambito accademico, e i «grandi personaggi del poema si riducono a espressioni proverbiali ('Caron dimonio', 'colui | che fece per viltade il gran rifiuto', ecc)» (Lazzarin, Dutel 2018, 8). Ciononostante, la *Commedia* è ripresa e citata, ancora oggi, con tale densità che è impossibile delineare un elenco completo delle presenze dantesche nella cul-

tura contemporanea, con un'ampiezza determinata proprio dal ruolo di 'icona pop' (cf. Lazzarin, Dutel 2018) conquistato da Dante anche grazie al filtro televisivo.

Nel dettaglio, possiamo affermare che l'assidua presenza dantesca emerge vivacemente in lavori in cui la traduzione visiva e quella testuale convivono (Catelli, Rizzarelli 2016), come la pubblicità o il fumetto. Proprio in quest'ultimo, la potenza evocativa delle immagini si sposa con un dettato spesso dissacrante, tanto da creare, talvolta, una vera e propria parodia di Dante e della *Commedia*. Il processo decostruttivo dell'ipotesto consente al neo-autore di modificare o semplificare i concetti che confluiranno nella neonata opera, con lo scopo di suscitare a volte il *ludus*, altre, più spesso, di far ragionare il lettore riguardo argomenti morali, sociali o politici contemporanei.

Emblematico, a tal proposito, è il prodotto nato dalla collaborazione tra un finto partito politico e un fumettista. Si tratta di tre volumetti pubblicati tra il 2015 e il 2016 dai membri di *Feudalesimo & Libertà* (d'ora in avanti F&L) intitolati *La Divina Commedia quasi mille anni dopo*, arricchiti dalle illustrazioni di Alessandro Mereu, in arte Don Alemanno. Come spiega Laura Nieddu (2018, 137) F&L nasce su Facebook nel 2013 e si presenta «come un partito che promuove il ritorno agli usi e costumi medievali e rinascimentali. In tal senso, gli animatori del sito hanno creato una sorta di mondo parallelo in cui regnano *Lo Imperatore* e il suo Consiglio di Corte». Don Alemanno, invece, è un illustratore di origine sarda, noto per le vignette di satira religiosa su Jenus di Nazareth in cui critica i comportamenti della curia e rivisita alcune figure bibliche in chiave moderna.

Scopo di questo saggio è offrire un quadro complessivo di questa particolare *Commedia* illustrata attraverso esempi rappresentativi.¹

2 «**Nel mezzo del cammin di nostra vita...» ci ritrovammo nell'aldilà di Durante**

I tre libriccini raccolgono ventuno canti in prosa (alcuni con innesti poetici) ambientati in un Inferno dantesco attualizzato e hanno per protagonista Durante, un giovane scelto dall'Imperatore per compiere un viaggio nell'aldilà e riferire ai vivi l'avventura vissuta. I motivi che spingono l'Imperatore a commissionare questa esperienza sono: 1. Lo sgretolamento della penisola in tanti piccoli stati indipendenti («Dopo che, per l'ennesima volta, le elezioni tra un *Berluscone*, ormai

¹ Poiché Laura Nieddu, in un precedente saggio su questo testo, si è soffermata con maggiore attenzione sui primi due libri (*Inferno* I e II; cf. Nieddu 2018), il presente contributo si concentrerà maggiormente, ma non esclusivamente, sul terzo e ultimo volume della serie (*Inferno* III).

centenario, e il *bamboccione fiorentino* non avevano designato alcuna maggioranza, le spinte secessioniste ebbero la meglio e lo Stivale si frantumò in una galassia di minuscoli staterelli, spesso in conflitto tra loro, in cui ognuno badava solo a sé» (I, *Prol.*) e 2. L'arrivo di un morbo che decima la popolazione («Questa era la situazione, quando tra le genti italiche e del mondo tutto fece comparsa un nuovo, terribile, morbo, che mieté una terza parte dei popoli del Creato, lasciando gli indelebili segni dei bubboni sui corpi falcidiati» (I, *Prol.*).²

I due eventi-cause, infatti, culminano nel ritorno a una società priva di valori morali: «ognun viveva per l'interesse suo, senza curarsi degli altri, e lo peccato era diffuso in ogni forma» (I, *Prol.*). Dietro il proposito didascalico si nasconde un altro intento, quello satirico, volto a deridere qualsiasi categoria della società televisiva e politica contemporanea e a gettar luce su alcuni comportamenti stereotipati degli uomini del ventunesimo secolo.³

In seguito al breve prologo, incomincia la narrazione con il canto I, introdotto da una rubrica. Il nuovo poema inizia con i celebri versi della *Commedia*, poiché, come Dante in *Inf.* I, anche il Durante di F&L e Don Alemanno si ritrova in una condizione di smarrimento (I 1, 1-3):

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Ma invero non fu ella di boscura,
bensì di guittaglia d'ogne sorte,
che mai pari vidi per bruttura;

Rio senza guardo, vallo senza porte
fue 'l gramo 'ntralcio ov'incappai:
udite ora, genti, le cose che v'ho scorte.

Solo la prima terzina è tratta fedelmente dalla *Commedia* (*Inf.* I 1-9), mentre la seconda e la terza sono delle riscritture che recuperano la struttura del metro dantesco per introdurre un cambiamento di rotta rispetto all'originale. L'intento parodico è evidente fin da questi primi versi, in cui il protagonista ammette di non ritrovarsi in un bosco vero e proprio, come il suo antenato poetico, ma in una selva di 'guittaglia', termine derivante da 'guitto' con il suffisso collettivo e spregiativo *-aglia*, sul tipo 'gentaglia' o 'plebaglia', «a indicare una massa di individui sporchi e di infima condizione sociale e culturale» (Nied-

² Maggiori indicazioni sull'ambientazione cronologica del testo in Nieddu 2018, 138-9.

³ Sulla scia, dunque, di quello che già aveva cercato di fare Jacovitti. Sulla sua *Commedia* si rimanda al saggio di Silvia Argurio pubblicato in questo stesso volume.

du 2018, 139). Dopo questa breve introduzione poetica, si passa alla prosa, scritta anch'essa nel cosiddetto *neovolgare*, una lingua coniata dai membri di F&L sull'italiano del Trecento e attualizzata con neologismi che richiamano la realtà odierna. La 'guittaglia', dunque, si trova davanti a una «bottega, recante inseagna del *Pomo*», pronta a licenziare il suo «novello gingillo: lo *Ego-Phono C*» (I 1, 4). È interessante sottolineare qui come traduzione e calchi semantici siano gli elementi più efficaci dell'intero prodotto editoriale: non solo, come in questo caso, vengono tradotti celebri marchi e prodotti, ma anche nomi propri (Steve Jobs diventa Stefano Mansioni) con chiaro intento parodico.

Come si può ben desumere da questo esempio iniziale, la satira è il vero scopo dell'operazione. Il riferimento all'acquisto compulsivo di un celebre telefonino mira a ridicolizzare i costumi correnti. Nel tentativo di superare la 'guittaglia', Durante incontra tre rappresentanti della schiera in attesa. Si tratta dell'attualizzazione in chiave contemporanea delle tre fiere dantesche, rappresentazioni umane della società in cui vive il protagonista: l'individuo rozzo, la donna rifatta e il vecchio scheletrico, rispettivamente personificazioni del leone, della lonza e della lupa (Nieddu 2018, 139-40). In soccorso del giovane Durante accorre una guida, Pierilio Agnola (cioè Piero Angela) il quale, novello Virgilio, ha il compito di scortare il poeta nel suo viaggio agli inferi, ma che, rispetto al poeta-guida di Dante, mostra fin dall'inizio elementi di rottura: come sottolinea Nieddu (2018, 141), Pierilio rivela fin dall'inizio un'indole manesca e violenta in forte anacronismo con il personaggio del palinsesto. Nonostante ciò, più spesso si creano momenti che ricalcano il rapporto Dante/Virgilio, come all'inizio del canto II,⁴ quando Durante esprime le sue incertezze (I 2, 5):

- Oh Duca meo, loschi pensieri son in me sorti!
- Caro Durante, legittimi son li crucci tuoi! Ordunque chiedi, e diceròlti sedutastante.
- Son'io degno d'intraprender codesto percorso? Tanti son li validi di homini che meriterebbero al posto meo: ego non son né Onorevole, né magno Professore! Lo mio povero pater, che nonostante canitie et acciacchi ancor terrà la groppa curva pe' molti lustri, non est notaio, né avvocato, né dottore! A riunion di *Bildebergo o Gran Levante* non capitai e, nello schermo catodico, niun mi vide mai. Da chi fui raccomandato, ordunque, per aver codesto privilegio?

⁴ Il canto II è uno dei pochi a incominciare con un'introduzione in versi. Tuttavia, a differenza di altri momenti in cui il recupero della *Commedia* è più fedele (cf. canti I, III, VII, XVI), in questo caso la nuova composizione si allontana del tutto dal testo-fonente. Riporto, a titolo esemplificativo, solo la prima quartina: «Oh Muse, che li poeti ispirate, | fate ch'io, vostro umile figliolo, | partorisca òpra da magno vate | e non insulsa come *Fabius Volo*» (I 2, 1). Il corsivo è dell'originale.

La parodia delle perplessità espresse da Dante in *Inf.* II non mira a mettere in ridicolo l'ipotesto, ma le categorie di persone citate. I celebri versi danteschi («Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? | Io non Enëa, io non Paulo sono», *Inf.* II 31-2) vengono trasformati e inseriti in un contesto riconoscibile per il lettore contemporaneo: a detta di Durante, infatti, solo personaggi politici, membri di sette massoniche (per esempio il *Gran Levante*) o personaggi televisivi hanno la levatura adatta a intraprendere un viaggio nell'aldilà. La parodia tutta giocata sull'abbassamento del modello, che diventa stereotipato, è evidente. Durante è, di fatto, un uomo contemporaneo: raffigurato da Don Alemanno come un giovane al passo coi tempi, indossa gli occhiali da sole e dichiara di avere soltanto «un *Ego-Phono XXXII-Is*; le chiavi della mia *Fiat Nuova Duna* et una banconota da cinqu'euri» (I 2, 9). Egli incarna «l'italiano medio, privo di particolari interessi o ambizioni, il quale si ritrova catapultato senza onore né gloria in un'avventura che lo mette a confronto con peccatori come lui, colpevoli solo di aver sostenuto lo spirito imperiale» (Nieddu 2018, 147). In un certo senso, questo suo essere immerso nel mondo ne fa un nuovo *everyman*. Per lui e, soprattutto, per l'Imperatore compiere il viaggio e riportare ciò che si è visto è di vitale importanza per la correzione del comportamento degli uomini contemporanei che leggeranno il testo. La ripresa della *Commedia* come testo-fonte si rivela, pertanto, efficace: il viaggio agli inferi consente di mostrare passo dopo passo gli errori più comuni (ma non in un crescendo di gravità), condensando in un ambiente unico episodi e protagonisti storici,⁵ politici, televisivi e di cronaca. Il fatto che la maggior parte dei personaggi menzionati sia recuperata dal panorama televisivo ha portato Nieddu a sostenere che un elemento fondamentale della *Divina Commedia* quasi mille anni dopo è la «cultura pop contemporanea, fortemente influenzata dai mass media e in primis dalla televisione, la quale appare come la fonte principale del sapere» (Nieddu 2018, 145).

Come è stato già accennato, alcuni elementi dell'ipotesto sono ripresi con maggiore fedeltà, come per esempio la descrizione della palude Stigia (II 8) in cui sono puniti gli iracondi. Per poter attraversare il fiume infernale, i due viandanti vengono aiutati da un nocchiero, un Flegiàs del ventunesimo secolo. Come Dante *viator*, che spesso ignora il luogo in cui si trova e chiede a Virgilio una spiegazione, allo stesso modo Durante si lascia istruire da Pierilio, il quale

⁵ Nel canto IX sono presenti gli eretici, gruppo a cui appartiene Pierilio stesso. Tra di essi troviamo Darwin, Galileo, Einstein, Newton e altri scienziati, puniti perché hanno osato «giocare a fare 'l Dio» (II 9, 26) e per questo sono puniti con pene adeguate alle loro 'fasulle' scoperte scientifiche: per esempio, Darwin (*Carlo Darvino*) è trasformato in una scimmia e Steven Hawking (*Stefano Falconando*) cammina tristemente perché «mai la scientia e la medicina moderna ripristinarono 'n lui la facoltà de camminar, ma solo Iddio rimise 'n moto le membra, facendo crollar tutte le sue convinzioni» (II 9, 28).

davanti alla palude afferma che: «Noialtri stiam guadando la dimora di color che dall'ira fueron in vita guidati e che giammai riuscirono a gnoscer la pax e la quiete. Multerrime genti che la rabbia ha divorato vedrai, ma lo senno perder non dovrai» (II 8, 2). L'ultima sentenza non solo denota la ricerca di un ritmo elementarmente poetico anche nella prosa, ma si configura come una formula per bambini poi recepita da Durante come «pedagogico loquar» (II 8, 3). A livello metaletterario, si crea, quindi, un cortocircuito tra la gravità della situazione e i discorsi dei personaggi, cortocircuito intensificato ulteriormente dal *modus loquendi*. Il *neovolgare*, infatti, non solo ricalca il volgare trecentesco esasperandolo, ma gioca anche con contaminazioni latine, come «gnoscer la pax» o, poco dopo, «cogitare di far qualsivoglia res» (II 8, 4). Inoltre, alla riuscita dell'intento ludico contribuisce la traduzione in *neovolgare* di alcune espressioni colloquiali come «beneamata verga» e «capocce de membro» (II 8, 4) pronunciate dal nocchiero. Il nocchiero altri non è se non Vittorio Dispetti, alias Vittorio Sgarbi. Il personaggio è caratterizzato da alcuni particolari: la galea che si avvicina ai due viandanti ha, come vela, un'opera di Caravaggio e la testa di un caprone come polena. Personificazione dell'iracondia, Vittorio Dispetti non fa che urlare - le grida sono rese attraverso l'uso del maiuscolo - contro Durante e Pierilio:

— SUINA MERTRICE! Han scelto un inetto pezzo de sterco como te per portar la favella di Dio? Mira ch'occhiali orripilanti, mira ch'empia palandrana porti 'ndosso! Lo sai almeno chi è Bernardino da Feltre? Eh, lo sai? No, vero? Ignorante, capra! Ateo bastardo! Cristiano fasullo! Pensi solo all'esibizione del tuo osceno modo di vestire! Leggi Dante, leggi Manzoni, impara la storia della Chiesa! BOVIDE! BOVIDE! BOVIDE! BOVIDE! BOVIDE! BOVIDE! (II 8, 6)

E poco oltre:

— Che Mentula parli allora? TACI! TACI! TACI! TACI! TACI! TACI!
TACI! TACI! TACI! TACI! TACI! TACI!

Alché, sine più fiato 'n corpore, l'iracondo favellante s'accasciò stremato dalla fatica. (II 8, 6)

Il comportamento del personaggio è modellato sulla scia di note *performances* televisive, scontri e battute che, nell'immaginario collettivo, sono diventate proverbiali e di immediata associazione.

Lungo tutta la narrazione è particolarmente fortunato il riferimento a comportamenti facilmente associabili a protagonisti del mondo dello spettacolo. Per esempio, nel canto X incontriamo i violenti contro gli altri: mentre Durante e Pierilio procedono nel loro percorso,

sorge da dietro le rocce Michele Tisone, evidente riferimento all'ex pugile Mike Tyson, descritto come un energumeno con corna taurine, che rifiuta di far passare i due viaggiatori. La guida, allora, ingaggia un combattimento con il demone che «colle sue canine fauci morse e spiccò, con un sol stratton, l'orecchia mancina dal povero Pierilio» (II 10, 7),⁶ nonostante poi quest'ultimo risulti il vincitore dello scontro. In entrambi gli episodi citati, le vignette di Don Alemanno svolgono un ruolo significativo per una più immediata identificazione. Nel caso di Michele Tisone, per esempio, nonostante non sia difficile indovinare il nome del boxeur americano, l'immagine supporta l'ipotesi grazie al chiaro tatuaggio maori sul volto e i guantoni da pugile. Lo stesso avviene nel canto XI, dove sono puniti i violenti contro loro stessi, per Michelao Culchino (facilmente identificabile, grazie alla combinazione di testo e immagine, con l'attore Macaulay Culkin) e nel canto XVI per Infelicio Gelli, Dalemone e Janruperto Casalercio (trasposizioni di Felice Gelli, Massimo Dalema e Gianroberto Casaleggio, ritratti fedelmente dalla mano di Don Alemanno).⁷

Tuttavia, benché talvolta la riscrittura prenda strade nettamente distanti dall'ispirazione dantesca, con l'ambizione di creare un Inferno totalmente nuovo e originale, alcuni episodi della *Commedia* che hanno tradizionalmente goduto di una fortuna maggiore di altri sono riproposti quasi integralmente. È il caso, per esempio, di *Inf. XIII*, in cui il personaggio principale e più memorabile è il suicida Pier della Vigna. La metamorfosi in albero del segretario di Federico II costituisce la fonte principale di alcuni canti della *Divina Commedia quasi mille anni dopo*. Il primo caso in cui si nota la ripresa di *Inf. XIII* è proprio nel girone dei violenti contro se stessi. Non si tratta di suicidi come nel caso di Pier della Vigna, ma, stando alle indicazioni degli autori, di personaggi che si sono abbandonati alle sostanze stupefacenti (si è già menzionato Michelao Culchino, che, tuttavia, mantiene sembianze umane) e che, per punizione, vengono, appunto, trasformati in piante:

⁶ Si fa riferimento all'incontro di boxe del 28 giugno 1998, in cui Mike Tyson morse e staccò parte dell'orecchio di Evander Holyfield.

⁷ Questi tre personaggi si trovano nel girone dei consiglieri fraudolenti e sono trasformati in «scure ombre dalle sembianze ectoplasmatiche» (III 16, 6). Come ha già sottolineato Nieddu (2018), all'interno del testo vi è una «fitta rete di rimandi extratextuali legati al mondo televisivo o alla settima arte» (145); in questo caso, i tre dannati assomigliano al fantasma Casper, protagonista degli omonimi film. La ragione è spiegata in una nota al testo: «Le tre eminenze oscure, personaggi che hanno sempre tramato nell'ombra influenzando le vicende dello stato italico anche quando apparentemente non c'era il loro zampino, sono condannate ad essere ombre insignificanti e incapaci di influire, come mostrato dal fatto che il Casalercio non riesce a colpire Pierilio» (III 16, nr. 10).

*Sbam!! Sbam!! Sbam!!*⁸

La melodia avrebbe continuato a lungo, se non fosse stato per un losco figuro che principiò a prendere a randellate un arbusto poco distante, facendomi dedurre che quel cantar provenisse invero da quelle stesse foglie, zittite a suon di colpi:

— Taci insolente!.

Mi voltai in cerca della Guida mia, incautamente lasciata indietro. Fortunatamente, procedendo con passo svelto, ei m'avèa nel frattempo raggiunto e così mi rivolsi a lui speranzoso di risponso:

— Qual diaboleria è mai codesta, gli arbusti han forse ottenuto 'l dono della favella?

— Non avventurarti da solo, incauto d'un vegeto, o prenderai tosto dimora quivi 'n qualche anfratto!

M'ammonì con fare paterno, prìa di proseguire.

— Quel vegetale altro non è che *Vasco Rubicondi* la cui anima, confinata tra le foglie dell'*Erythroxylum coca*, è costretta ad esser stratonata, flagellata et infine inalata dalli demoni fattoni, jammai sazi de sniffar le membra sue (II 11, 18).

Il demone che si nutre delle foglie di *Vasco Rubicondi* (*Vasco Rossi*) è Ozzi Osborneo (Ozzy Osbourne), ma nel girone sono puniti anche Morgagno (Morgan) e i personaggi d'invenzione Gualtiero Bianchi (Walter White) e Iesse Rosa uomo (Jesse Pinkman), protagonisti di una serie televisiva sulla produzione e lo spaccio di sostanze stupefacenti, e Antonius Cartonio (Tonio Cartonio) recuperato da un noto programma per bambini della RAI.⁹

Un altro momento in cui si fa riferimento alla trasformazione in arbusto subita da Pier della Vigna si ritrova nel canto XIII, che descrive «un girone sozzo pel viscidume dei presenti: li ruffiani, organizzatori di tresche amorose; li seduttori, che istigaron gl'altri al peccato; lustraterga e adulatori, che del servilismo fecero ragion di vita» (II 13). Il cerchio (come anche altri all'interno del volume) contiene più di una categoria di peccatori e dunque pene diverse. Per esempio, un noto «procacciator di vallette», chiamato Gabriele 'l Mora (II 13, 5) ha subito l'allungamento degli arti superiori e della lingua che verrà amputata dalla mannaia di un demone. Subito dopo,

⁸ Si noti la presenza di espressioni onomatopeiche tipiche del genere fumettistico. Non si tratta di un caso isolato, poiché più volte, all'interno del testo, viene fatto riferimento al suono (come «*Zif Zif Zif*», II 11, 12). Ovviamente, nel caso della *Divina Commedia quasi mille anni dopo* manca la rappresentazione visiva dell'onomatopea come, invece, avviene nel fumetto, ma essa contribuisce comunque a offrire l'effetto sonoro desiderato (cf. Ghisolfi 2018).

⁹ La serie tv di cui si fa menzione è *Breaking Bad*, mentre il programma televisivo con protagonista Tonio Cartonio è *La Melevisione*, andato in onda su RAI3 dal 1999 al 2010.



Figura 1
F&L, Don Alemano (2015-16),
La Divina Commedia quasi mille anni dopo. Inferno. Canto XIII

Durante e Pierilio incontrano i seduttori, consapevoli di indurre gli altri al peccato e, pertanto, più colpevoli dei lussuriosi. Essi si trovano in una fossa dalla quale

sgorgavano alte et assai calorose fiamme. E come arrostitor che cerca di far brace pe' còcer succulenta bistecca, di fianco alla fossa v'era un dannato dai possenti polmoni che soffiava sulle fiamme, rendendole vivaci, alte, d'un color rosso acceso e cagionando major dolore a' dannati. (II 13, 8)

Come anche nel canto XI, in cui personaggi dalle fattezze umane si alternano a personaggi trasformati, anche nel canto XIII si riscontrano numerose personalità dello spettacolo come Joanni Proffondo (Johnny Depp), Bradone Pitt (Brad Pitt), Tommaso Crociera (Tom Cruise), ai quali corrisponde la precisissima vignetta di Don Alemano [fig. 1], e altri. Non necessita di introduzioni il personaggio raffigurato a soffiare nella fossa, ovvero Gualtiero de' Disney (Walt Disney), facilmente riconoscibile anche per la presenza del Sorcio Michele (Mickey Mouse) sulla spalla. Ciò che vale la pena specificare, invece, è il motivo per cui si trova tra i dannati: definito come «l più maligno tra tutti quei che qui dimoran: cantastorie visionario et abile disegnatore amanuense, ei fu seduttore tra i seduttori poiché mediante le sue creationi, alimentò 'l foco del peccato in generationi

e generationi de marmocchi 'ndifesi» (II 13, 18), mostrando loro animali parlanti e lodando la stregoneria e il mondo saraceno, visti dai seguaci dell'Imperatore come terribili peccati.

Nell'avanzare all'interno della fossa, però, l'aspetto delle anime cambia e i due pellegrini si ritrovano davanti peccatori dalle «sempitanze vegetali, e dovèa esser ottima ligna, a judicar da come le fiamme li avvampavano possenti» (II 13, 12). Ecco, dunque, nuovi dannati in forma arborea. La scelta di adeguare nuovamente la punizione a un momento già visto è funzionale al discorso; infatti, Durante viene chiamato da una pianta («Durante, sei proprio tu?», II 13, 13) alla quale risponde:

- Certo son io, ma chi saresti tu, che mi pari tramutata 'n un tiglio, e perché sol parte delle anime ha, come te, sembianze arboree?
- Son Virginia Malaperti, di cui fosti lo zerbino per un anno e più. Sfruttai 'l meo fascino per averti sempre vicino et a mea disposizione, Durante, con l'iscusa de voler rimaner casta. Per questo, come con te da *vulva lignea* mi comportai, or la corteccia di cui son fatta arde gagliarda, facendomi soffrire assai. Ma non fart'ingannar dallo meo nomen e da quel che ti dissi anni orsono: come con te fui saracinesca, coi bellimbusti fui sempr'in tresca. (II 13, 13)

Il motivo per cui viene nuovamente sfruttata la punizione dei suicidi, oltre che per ragioni di simmetria, vige nel contrappasso, teso a dare l'idea della rigidità della donna nei confronti dell'amante. La scelta del tiglio non è casuale, poiché è l'albero sacro a Venere e quindi pertinente con il peccato della donna, ovvero la seduzione.

3 Alcuni approfondimenti su *Inferno* III

L'ultimo libro della serie fu pubblicato nel 2016, a un anno di distanza dai primi due. Non vi sono differenze sostanziali e, pertanto, *Inferno* III si prospetta come il proseguo lineare di I e II. Nel prologo, la voce narrante informa che il lettore sta per accedere alla sesta bolgia, inaugurata dagli ipocriti del canto XV,¹⁰ ma è il canto XVI, con i

¹⁰ «Li dannati protesero dei sacchetti per la questua e la lor sosta mi diede quindi occasione de raggiungere 'l capofila, che sembrava guidar la carovana. Celermente dischiusi le labbra per rivolgergli le mie verba, ma non feci 'n tempo a proferir la prima sillaba che mi resi conto che non due guance, ma due chiappe - peraltro ben poco toniche - mi si paravan dinanzi» (III 15, 3).



Figura 2
F&L, Don Alemanno (2015-16),
La Divina Commedia quasi mille anni dopo. Inferno. Ulisse-Zuckerberg

consiglieri fraudolenti e i falsari, a contenere un episodio che merita di essere analizzato più da vicino. Dopo aver superato i tre politici Infelicio Gelli, Dalemone e Janruperto Casalercio, Durante e Pierilio si imbattono in un uomo «abbigliato da antico ellenico» (III 16, 14). Si tratta di Marco Saccaroberga, facilmente associabile a Mark Zuckerberg poiché lui stesso dichiara di essere il fondatore di Musoliber, traduzione *neovolgare* di Facebook [fig. 2]. Già l'abbigliamento del dannato lascia intuire il riferimento a uno dei protagonisti più leggendari di tutta la *Commedia* dantesca: Ulisse. Tuttavia, alla base della vicenda riportata da Marco Saccaroberga non vi è esclusivamente la narrazione del personaggio dantesco, ma anche dell'Ulisse omerico. Non si tratta dell'unico momento in cui si rimanda al mito classico per arricchire ulteriormente il racconto,¹¹ ma è sicuramente il recupero più significativo di tutti i libri, che viene accompagnato, inoltre, dalla dettagliata illustrazione di Don Alemanno.

Alla base della ripresa della *navigatio* di Ulisse vi è il doppio significato che oggi ha proprio il termine 'navigare', inteso non solo come l'atto della navigazione marina, ma anche come l'esplorazione

11 Si veda, a titolo esemplificativo, il recupero del mito di Sisifo in *Inferno* II 11, 44-6.

del mondo di internet. Dopo un blocco di ore della piattaforma da lui creata, Marco Saccaroberga venne esiliato:

Fui accusato, judicato e condannato all'esilio. Non sarei più stato 'l creatore e gestore di *Musoliber* e, una volta riattivato, mi ci spedirono all'interno da normale utente, costringendomi a navigarci et osservar tutto 'l becerume ch'avèo creato, finché non avrei trovato la via del ritorno. Solo alcune decine di sodali mi furon fedeli fino all'ultimo, e decisero di seguirmi nel terribile viaggio. (III 16, 18)

Da questo momento in poi, incomincia il doloroso racconto delle peripezie del dannato, che si interfaccia con personaggi e popoli ripresi fedelmente dall'*Odissea*, ma risemantizzati sulla base di alcuni luoghi comuni tratti dai social network:

Non appena salpammo, in breve tempo capitammo nella pagina dei Ciconi, utenti ch'eran soliti spiattellare a' quattro venti le lor vicende personali di cui non tangeva a nessuno, nella vana speranza che la cronologia delle loro inutili vite suscitassee un qualche interesse. (III 16, 19)

Navigammo quindi 'n mezzo alla burrasca dell'*internetto* fino a jungere alla pagina de' Lotofagi, color ch'usavan diffonder le lor photographie nel mentre che fumavano erbe demoniache. Allontanatomi un poco per colpa d'una notifica ch'era sopraggiunta, al mio ritorno trovai li mei compari ch'in quel loco pubblicavan canti di *Ruperto Marleo*¹² e commentavan con asciotagghi come '#*free-ganja*' et '#*legalizzala*'. Provai ad aprir bocca pe' sgridarli, ma non riuscivano a fare altro che non fusse 'l fissarmi con sguardo inebebito e 'l rider come stolti non appena provavo a proferir parola. Fui quindi costretto ad afferrarli per la collottola e a trascinarli sulle navi, obbligandoli a togliere il '*mi garba*' a' Lotofagi. (III 16, 20)

Terminammo così nella bacheca del famigerato Polifemo, uno spietato moderatore del *Musoliber* che censurava lesto qualsiasi cosa non fosse consona al regolamento o venisse segnalata come offensiva. [...] Questi, che quando ricevèa numerose segnalationi non chiudèa mai un occhio, era pronto a controllar li nostri profili per bandirci, ma furbescamente pensai di sostituir l'*imago mia* e de' miei sodali con quella d'una innocente pecorella. (III 16, 21)

Dopo aver superato Eolo e i Lestrigoni (III 16, 22), Ulisse e i suoi compagni si imbattono nella pagina di Circe, «una maliarda ch'ognedì

¹² Bob Marley.

pubblicava 'n bachecca le sue provocanti imago» (III 16, 22). Le sue foto «captarono anco le attencionti de' miei sodali, che ben presto si trasformarono 'n suini et iniziarono a commentar li suoi dagherrotipi con colorite espressioni» (III 16, 22). E ancora, proseguendo la navigazione nel mondo virtuale, incontrano le Sirene (III 16, 23) e Scilla e Cariddi:

Scilla era un mostro dalle molteplici e fameliche teste, ognuna delle quali amente volto di 'V per Vaiolo'; Cariddi era un terribile gorro pronto ad inghiottirci in un mare di bile. Insieme, essi faceano far brutta fine a tutti coloro che erano persone savie e ponderate, che ragionavan pria de digitar sulla tastiera e che si recavano a cercar le fonti delle noticie, pe' verificarne l'attendibilità, pria de gridare allo scandalo. Io e i miei sodali eravam tra questi e, purtroppo, ancor rimembro quel tristo momento 'n cui tutti li miei compagni furon orribilmente fatti preda del terribile popolo bue internettian. Per poco anch'io non feci una brutta fine, riuscendo con l'astuzia a salvarmi ponendo il 'mi garba' alla pagina 'Quello Ke la KA\$ta non dice' e indossando a mia volta una maschera di 'V per Vaiolo'.¹³ (III 16, 24)

Dopo essere rimasto solo, l'ulisside Saccaroberga giunge nella pagina di Dama Calipso, la quale ricambia le sue avances e lo «rasseren[a] per un lungo periodo» (III 16, 25). Eppure, quando lei avanza la proposta di creare un profilo social congiunto, il fondatore di Musoliber non può che fuggire e rifugiarsi presso i Feaci, «sempliciotti in gran parte di mezza età ch'ogne mattina entravan su *Musoliber* per augurare a tutti un lieto dì mediante stucchevoli imago costellate di stelline, *emoticoni* sogghignanti, coricini e tazze de caffè» (III 16, 26).

Analogamente all'Ulisse omerico, anche questo viaggiatore contemporaneo torna a casa o, meglio, sul suo profilo dopo ben dieci anni. Qui è costretto ad affrontare e a vincere «li Porci» i quali «stavano inviando sozze imago, ritraenti le lor parti intime, alla mea consor-

¹³ Come dimostra anche la vignetta, la maschera menzionata è quella del film *V per Vendetta*, divenuto un cult per i suoi messaggi di ribellione del popolo contro i poteri forti. Oggi essa è indossata, soprattutto, da categorie di complottisti, e anche nella *Divina Commedia quasi mille anni dopo* diventa il simbolo di coloro che rinunciano all'informazione verificata per affidarsi a qualsiasi notizia letta in rete. La nota al testo, infatti, recita che *V per Vaiolo* è «una pellicola cinematografica che narra di un uomo che sovverte l'ordine mondiale spargendo il vaiolo con indosso una maschera da untore. Questa maschera divenne il simbolo dei ribelluoli da tastiera che speravano di cambiare il mondo sproloquiando nell'*internetto* comodamente seduti sulla poltrona della propria dimora. Il mostro Scilla, che rappresenta la parte più becera e aggressiva tra costoro, indossa la maschera di *V per Vaiolo* in ognuna delle sue fameliche teste, pronta a sbranare chiunque venga considerato sostenitore della Casta» (III 16, nota 26). Questa citazione tratta dal mondo cinematografico dimostra l'interferenza di ipotesi diversi per la riuscita del dileggio della società contemporanea.

te, con l'intento di giacer con ella» (III 16, 27). In questa trasposizione contemporanea e satirica dell'*Odissea* sembra assente ogni riferimento al poema dantesco. In realtà, l'unico elemento recuperato da *Inf. XXVI* si riscontra quando Saccaroberga si ricongiunge ai suoi compagni, ai quali proferisce: «Considerate la vostra scemenza: | fatti non foste a condivider come bruti, | ma per seguir virtute e canoscenza» (III 16, 28). Il rovesciamento è qui palese: contrariamente all'Ulisse di Dante, con la nota immagine (rimodellata e da me posta in corsivo)¹⁴ che serviva a persuadere i compagni a intraprendere il viaggio per scoprire cosa si celasse oltre le colonne d'Ercole, Marco Saccaroberga risponde con questa pseudo-citazione all'invito da parte dei sodali di tornare su Musoliber, deciso, invece, a ritirarsi a vita privata fino al sopraggiungere della morte.

Man mano che Durante e Pierilio si avvicinano alla sede di Lucifer, il tipico freddo infernale (di chiara matrice dantesca) diventa sempre più insopportabile. Il canto XX riprende, specificamente, *Inf. XXXII* e *XXXIII*. Nella prima parte, infatti, Durante incontra alcune anime conficcate nel ghiaccio. Come Dante che, nonostante l'avvertimento di Virgilio («Guarda come passi: | va' sì che tu non calchi con le piante | le teste de' fratei miseri lassi», *Inf. XXXII* 19-21), colpisce una delle teste che emerge dalla ghiaccia di Cocito («se voler fu o destino o fortuna, | non so; ma, passeggiando fra le teste, | forte percossi 'l piè nel viso ad una», *Inf. XXXII* 76-8), allo stesso modo Durante inciampa maldestramente («inciampai su qualcosa e per poco non ruzzolai 'n terra, rischiando di leder le mie povere nocche, rese gracili dall'artico loco», III 20, 25).

Nel fondo dell'*Inferno* vengono sfruttati alcuni celebri versi dell'incontro con uno dei dannati più noti dell'intero poema, il conte Ugolino: Durante, infatti, sente «uno stridulo sfregar di denti su metallica superficie, non consona ad esser manducata» (III 20, 39) e vede una figura che tenta di rosicchiare la testa di ciò che gli sta di fronte:

Questi era un homo consumato dallo tempo, et era illo stesso incastonato nello ghiaccio ergendosi col busto quanto basta pe' morder quel che gli stava 'n fronte.

Con indomito coraggio decisi di proferir timido quæsito:

— *O tu che mostri per sì bestial segno
odio sovra colui che tu ti mangi,
dimmi 'l perché - diss'io - per tal convegno.*

¹⁴ «Considerate la vostra scemenza: | fatti non foste a viver come bruti, | ma per seguir virtute e canoscenza», *Inf. XXVI* 118-20.

*La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola col mantel
del capo ch'elli avèa di retro guasto*

Poi cominciò a favellare:

— Tu vuoi ch'i' rinnovi 'l dolor meo narrando tibi le angosce ch'ancora oggi mi son cagion d'æterno patimento. (III 20, 39-40)

Si tratta del Cancellier Toccantine che tenta inutilmente di mordere la testa di Dardo Vadro che ha osato tradire la sua fiducia e ribellarci agli insegnamenti del maestro. I due personaggi che sostituiscono il conte pisano e l'arcivescovo Ruggieri sono tra i protagonisti della saga di *Star Wars* (il primo è una caricatura del Cancelliere Palpatine, l'altro di Darth Vader).

A livello testuale, se la prima terzina è la precisa ricopiatura di *Inf. XXXII* 133-5, la seconda recupera, sì, *Inf. XXXIII* 1-3, ma con una leggera variazione: il verso «forbendola a' capelli» diventa, infatti, «forbendola col mantel». Il verso è ipermetro, aspetto di cui l'autore della versione moderna non sembra tenere in considerazione. La sostituzione lessicale, tuttavia, è giustificata - come già specificato sopra - dai nuovi protagonisti: il cancelliere Toccantine è intento a mordere il duro cranio di metallo del suo allievo-traditore, cranio compreso per metonimia nel «mantel». Anche il brano in prosa subito successivo, anticipatore delle rivelazioni del dannato, si configura come una rielaborazione delle parole di Ugolino («Poi cominciò: 'Tu vu' ch'io rinnovelli | disperato dolor che 'l cor mi preme | già pur pensando, pria ch'io ne favelli'», *Inf. XXXIII* 4-6).

Infine, molto interessante è l'incontro con Satana [fig. 3]. Durante e Pierilio giungono nel luogo più profondo del creato, «tenebroso e glaciale come solo 'l ventre del mundo puoteva essere» (III 21, 1). Pierilio ammonisce il suo protetto sulla visione che li aspetta, di qualcosa che «nemmanco 'l Sommo ebbe l'ardir di narrar per vero» (III 21, 1). Stando a quanto dice la guida, Dante si era dimostrato lacunoso nella descrizione di Lucifero poiché la sua vista fu così terribile da rimuovere alcuni ricordi. I tre volti che Dante attribuisce a Satana non hanno fattezze umane come i dannati, mentre le facce descritte da Durante hanno dei tratti ben precisi:

Lo volto che scrutava a manca era quello magro d'un pallido messere dalle cinquanta primavere o poco più, con radi capèi 'n fronte et un cenno di cinerea barba ch'attorniava dei sottili labbri 'n perpetuo ghigno; sullo nare aquilino s'inforcava l'occulare con tonde lenti ch'un poco ingentiliva le dure linee.

Lo volto che scrutava innanzi - nonché alla volta del nostro nascondiglio - era quel più vegliardo, forse 'l più vegliardo ch'io ab-

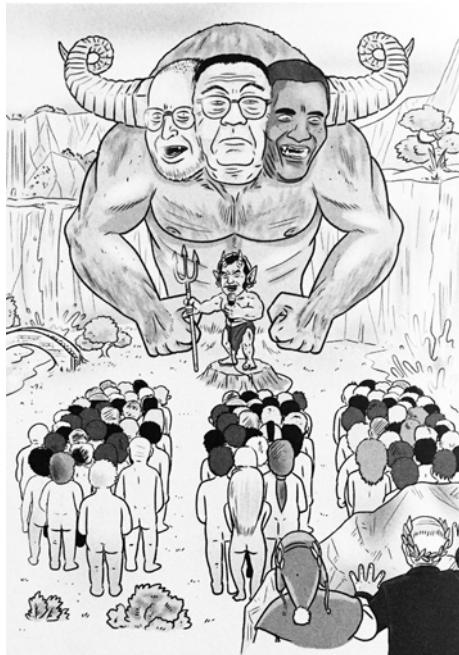


Figura 3
F&L, Don Alemanno (2015-16),
La Divina Commedia quasi mille anni dopo.
Inferno. Lucifero

bia mai viduto, per quant'era consunto: gl'occhi ridotti a due piccole feritoie avèan davanti due vitree lenti spesse almen quanto la pelle, tanto grossa e rugosa da parer cartapecora. Li capèi oramai eran pochi e radi e lo sguardo era quello apparentemente bonario, di colui ch'ovunque pone 'l suo zampino.

Lo terzo volto, ch'a levante ponèa gl'occhi, era di bruna carne cogli zigomi pronunziati, l'occhi nigri come 'nchiostro e nemmanco un pelo 'n muso se non sui sopraccigli; le fauci poi eran sovente spalancate in un bonario riso, che dava mostra d'una candida dentatura da equino. (III 21, 16-18)

Durante non impiega molto tempo a riconoscerli e attribuisce un nome a ciascun volto: il primo, infatti, si scopre essere Stefano Mansioni (Steve Jobs), il secondo, al centro, Julius Andreoctopus (Giulio Andreotti) e, infine, Obamath (Obama). Il fatto che Satana abbia delle fattezze così precise suscita alcuni dubbi in Durante, il quale domanda al suo maestro e guida come mai il Signore degli Inferi abbia l'aspetto di persone vissute ai suoi tempi quando si tratta di una creatura «de' più remoti tempi» (III 21, 19). Pierilio spiega che Satana si è presentato agli uomini con mille volti, «rappresentanti sempre li tre assi del male: il potere tecnologico, le manfrine politiche, la forza militare et economica» (III 21, 19) e, pertanto, in altre epoche erano probabilmente diversi.

In realtà, come dimostra perfettamente anche l'illustrazione di Don Alemanno, se la raffigurazione di Satana nella *Divina Commedia* quasi mille anni dopo sembra quasi totalmente discorde rispetto all'originale dantesca - scompaiono le grandi ali di pipistrello causa del congelamento della ghiaccia di Cocito (*Inf. XXXIV* 46-52) -, la ripresa di questi tre visi è una chiara attualizzazione dei tre traditori massimi (Giuda, Bruto e Cassio: *Inf. XXIV* 61-9) che per Dante venivano sbranati dalle bocche inumane di Lucifer e che, invece, gli autori dell'opera fanno coincidere direttamente con il diavolo. Dunque, l'allegoria finisce per essere rimodellata.

Al cospetto di Satana vi è una folla, divisa in tre gruppi, pronta per essere sbranata dalle tre bocche. Prima di incominciare, tuttavia, si assiste alla presentazione di Lucifer stesso da parte di un «valletto dal volto brutto e cattivo come quel d'un satanasso» (III 21, 19) chiamato Piero Villù (Piero Pelù).¹⁵

A differenza del Lucifer dantesco, quello del ventunesimo secolo parla anche con i dannati e, anzi, ciascun volto avanza delle proposte a Durante per convincerlo a far parte dei suoi adepti. C'è, quindi, una relazione diretta con il più temibile ospite dell'*Inferno*, detta, in questo caso, dalla necessità di farsi beffe dei personaggi rappresentati.¹⁶

4 Conclusione

Il progetto di F&L e Don Alemanno non ha portato, finora, alla nascita di ulteriori prodotti editoriali; nello specifico, mancano le parodie del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

L'analisi dell'*Inferno*, tuttavia, favorisce la comprensione dell'intento parodico, caricaturale e satirico del testo. Se, infatti, la parodia si ha nei confronti della fonte dantesca, la caricatura e la satira si muovono su altri binari, che sono quelli della nostra contemporaneità.

Abbandonata la definizione bachtiniana che intende la parodia come «un'intenzione che è direttamente opposta all'intenzione altrui» (Bachtin 2002, 251) e, dunque, esclude la possibilità della fusione delle voci autorali, l'*Inferno* di F&L e Don Alemanno dimostra che è possibile un dialogo tra l'ipotesto e l'ipertesto. Appare evidente che gli autori sfruttino qui il procedimento più noto della teoria

¹⁵ Questi si trova all'*Inferno* per aver cantato la canzone *El Diablo*, che, evidentemente, lo rende il fedele accolito del re del male.

¹⁶ Stefano Mansioni promette a Durante il nuovo *Ego-Phono*, l'Andreoctopus assicura vantaggi politici e soldi da dilapidare, e Obamat gli garantisce l'ottenimento della carta verde per poter lavorare negli Stati Uniti e diventare ricco.

parodica: l'abbassamento, che tende alla sostituzione di elementi nobili con altri meno elevati (vedi Almansi, Fink 1976). Lontano dall'essere una mera ridicolizzazione della *Commedia*, la parodia di F&L e Don Alemanno mira a creare un cortocircuito, operato attraverso la sovrapposizione di fattori diversi su una base analoga al modello: l'aldilà infernale.

Tuttavia, è importante sottolineare che la parodia (e qualsivoglia *pastiche*) si presta particolarmente alla *mise en scène* satirica e cariaturale. Infatti, la *Divina Commedia quasi mille anni dopo* è un chiaro esempio di come attraverso la riscrittura della *Commedia* di Dante si possano dileggiare politici, protagonisti dello spettacolo e intere categorie sociali del mondo contemporaneo (per esempio, i complotisti che si trovano nella città di Dite).

Se da un lato l'impresa di F&L di ritornare agli usi a costumi del quattordicesimo secolo è inattuabile, dall'altro è, invece, possibile e auspicabile riflettere sull'«evoluzione individualistica e frivola» (Nieddu 2018, 150) della società in cui viviamo, magari anche attraverso un riso a tratti amaro.

Bibliografia

Testi

Feudalesimo&Libertà, Don Alemanno (2015-16). *La Divina Commedia quasi mille anni dopo. Inferno*. 3 voll. Roma: MagicPress.

Saggi

- Almansi, G.; Fink, G. (1976). *Quasi come. Parodia come letteratura, letteratura come parodia*. Milano: Bompiani.
Bachtin, M.M. (2002). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
Ghisolfi, G.E.S. (2018). *Superman & Co. Codici del cinema e del fumetto*. Milano: Mimesis.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Il Dante di Emilio Giannelli: attualità, iconicità, didascalismo

Simone Marchesi

Princeton University, USA

Abstract This essay offers a reading of a few recent satirical vignettes drawn by Emilio Giannelli for the Italian newspaper *Corriere della Sera* and uses them as a springboard to analyse long-standing trends in the active reception of Dante in Italian culture. It argues that the actualizing, iconizing, and didascalic vein in which the 'imagination' of the *Divine Comedy* has been cast since the beginning of its circulation has contributed to the poem's vitality in popular culture even today. In this sense, it suggests that the comic-book versions of the *Comedy* do not betray, but rather conform to the popular quality of Dante's project and its immediate reception.

Keywords Emilio Giannelli. Corriere della Sera. Commedia. Dante. Newspaper.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Attualità. – 3 Iconicità. – 4 Didascalismo.

1 Introduzione

Il 20 agosto del 2019, sulle pagine del *Corriere della Sera*, Zyg Barański concludeva un lungo intervento sul nuovo corso degli studi danteschi in Europa e negli Stati Uniti dichiarando Dante un fenomeno pop. È praticamente impossibile non essere d'accordo con lui e, di fatto, sono state da allora molte le voci che hanno ripetuto quell'assunto, declinandolo in via teorica o adottandolo per procedere all'organizzazione pratica di eventi, concretizzatisi spesso proprio in questo *annus mirabilis* che ricorda il settecentenario della morte di Dante. In quel coro di testimonianze della popolarità di Dante interessa qui una voce in particolare: quella di Emilio Giannelli, storico vignettista del *Corriere*, che negli ultimi anni ha adottato stilemi riconoscibilmen-

te danteschi in alcune tavole, tavole che si rivelano particolarmente utili per cogliere alcuni aspetti della corrente popolarità dantesca.

Pochi giorni dopo, il 25 agosto, il pronunciamento di Barański e sulle pagine dello stesso quotidiano nazionale, ad esempio, vennero a campeggiare, organizzate in una striscia quasi narrativa, le quattro tavole a soggetto dantesco che costituiscono l'oggetto e l'occasione per il mio contributo.

A prescindere da ogni merito satirico che le si voglia tributare, la tetralogia che Giannelli [fig. 1] ha dedicato alla crisi di governo dell'estate del 2019 conferma la diagnosi di Barański e l'intuizione del giornalista che lo intervistava in quell'occasione, cioè Paolo di Stefano, il primo promotore del *Dantedì* di cui si sono celebrate già due edizioni. La *Commedia* è sicuramente diventata 'pop' nel suo riuso grafico e Giannelli, con la sua satira illustrata, ne interpreta perfettamente questo carattere. L'assoluta fiducia che il vignettista dimostra nella capacità dei suoi lettori di riconoscere e decifrare il gioco di rimandi tra il loro presente e il testo di Dante - o, meglio, la tradizione di glossa visiva che gli si è associata - è infatti tanto giustificata quanto significativa, dato il ruolo di affidabili compagni (a volte addirittura pratici sostituti) della lettura della *Commedia* che alcuni tipi iconografici hanno assunto.

Gli ingredienti della ricetta di trascrizione vignettistica di Dante sviluppata da Giannelli sono particolarmente interessanti perché all'analisi essi si rivelano, in fondo, gli stessi che, adottati da una lunga tradizione di riscritture non solamente visive del poema di Dante, hanno assicurato sopravvivenza e vivacità culturale alla *Commedia* nella sua storia di lungo periodo. Questi ingredienti sono pochi e in fondo semplici. Provo ad elencarli qui, cercando di mostrarne il profilo e la natura non meramente occasionali.

2 Attualità

Il primo elemento della popolarità di Dante, cioè della sua presa sull'immaginario 'pop', è l'attualità. È un elemento che non sorprende. Si potrebbe dimostrare, credo senza eccessive difficoltà, che la *Commedia* non è solo divenuta 'pop', ma lo è in fondo anche nata. La *Commedia* ha, infatti, una delle sue origini culturali in una scommessa poetica che consisteva nel trasporre il mondo presente e immediato dei suoi primi lettori non solo nei moduli narrativi tipici della narrativa esemplare, tradizionalmente legata alle visioni oltremondane, ma anche in quelli monumentalizzanti dell'epica classica, una forma per definizione radicata nella rappresentazione di un passato lontano e che all'attualità lasciava pochi e sporadici spiragli. Ad esempio, trovare fianco a fianco nell'organigramma dell'immaginario aldilà del poema l'argonauta Giasone e «colui che la Ghisolabel-

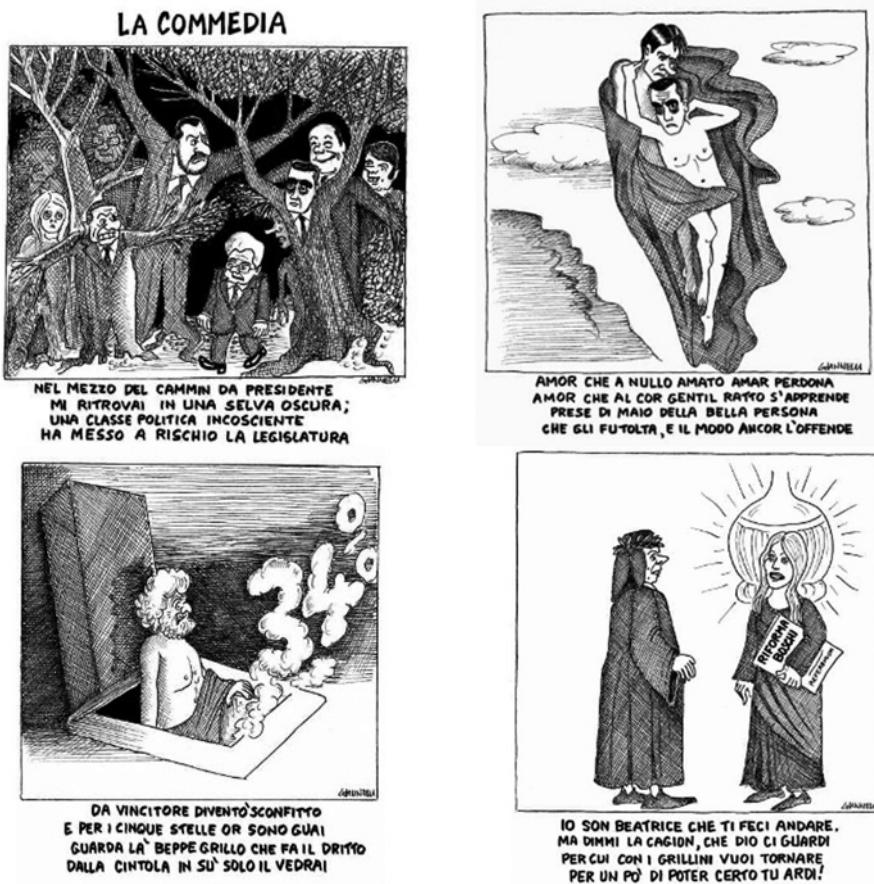


Figura 1 Le vignette di Emilio Giannelli

la | condusse a far la voglia del marchese» (*Inf. XVIII* 55-6), o veder sovrapposti, in una stereoglossia radicale incentrata sul verso «or le bagna la pioggia e move il vento», il lamento per il destino delle proprie spoglie mortali del virgiliano Palinuro e quello del quasi contemporaneo *benegenitus* Manfredi (*Purg. III* 130) era qualcosa di inaudito e forse anche impensabile nel panorama culturale in cui Dante si muoveva e a cui affidava la prima ricezione del poema.

Dante offriva ai suoi lettori, cioè, un prodotto che potremmo chiamare 'pop' sia da un punto di vista squisitamente linguistico, in quanto strategicamente non-latino, sia da un punto di vista culturale, perché immerso nell'attualità delle cronache. Il suo era un poema che scommetteva tanto sul proprio successo immediato presso un pub-

blico informato dei fatti del proprio presente quanto sul consenso altrettanto informato - non sui fatti, stavolta, bensì sui modelli - di un più lontano orizzonte di lettori: «coloro | che questo tempo chiameranno antico» (*Par. XVII* 119-20).

Se la *Commedia* si è dotata di un'attualità originariamente 'incettiva', essa è stata anche, fin dall'inizio, l'oggetto di un'attualità 'ricettiva'. Una volta compiuta la scelta di campo - cioè, una volta aperta all'attualità la modalità narrativa dei generi visionario ed epico - non è stato, infatti, più possibile tornare indietro: né per la ricezione della *Commedia* né per il suo riuso. È stato così che nelle forme dell'attualizzazione dantesca - o, meglio, in costante dialogo con un testo che combinava un'essenziale stabilità di forma con un altrettanto essenziale potenziale di risposta a sollecitazioni culturali sempre nuove - si sono di volta in volta versati contenuti attualizzanti. Si può pensare, per avere un senso di questa dinamica sui settecento anni che ci separano dall'origine del testo, a che cosa siano stati il Dante di Giovanni Boccaccio e quello di Francesco Petrarca, quello di Niccolò Machiavelli e quello di Cristoforo Landino, per menzionare una tetrarchia di fiorentini con agende politiche e strategie intellettuali divergenti; o a come si siano polarizzati in tempi più vicini a noi il Dante del Padre Baldassarre Lombardi e quello di Ugo Foscolo, o quello di Benito Mussolini e quello di Thomas S. Eliot; o a come si siano distinti per rese e per mezzi visivi il Dante di Salvador Dalí e quello di Amos Nattini o quello di Peter Greenaway e quello di Sandow Birk. Dal Dante che si apriva, insomma, al mondo contemporaneo per i suoi primi lettori al Dante riempito dal nostro mondo contemporaneo di nuovi lettori il passo è stato breve e definitivo. Ne fa fede la perfetta fiducia dimostrata da Giannelli che il suo 'rifare il verso' a Dante sia perfettamente adeguato a commentare satiricamente le più palesi storture politiche o di costume del nostro presente, quelle che incontriamo nella sfera (o sulla pagina) del nostro quotidiano.

3 Iconicità

Il secondo ingrediente che ha garantito la vitalità culturale della *Commedia* è stata probabilmente la sua iconicità. L'iconicità dantesca è duplice e riguarda sia l'uomo sia il libro, vale a dire sia i ritratti di Dante sia le raffigurazioni (intese come trascrizioni grafiche) di alcuni episodi del poema. Il volto di Dante, come se fosse il logo di un *brand*, è facilmente riconoscibile. Non importa che siano in realtà pochi gli elementi su cui possiamo basarci per immaginarcene le fattezze, la ritrattistica dantesca ha imposto un modello standardizzato, che è immediatamente riconoscibile e decisamente 'pop' [fig. 2]. Il personaggio dal profilo marcato, inaccuratamente laureato, vestito spesso di rosso, è così diffuso e iconico che lo troviamo alla base



Figura 2 L'annuncio sul profilo Facebook dell'editore Laterza; serie esemplificativa dell'iconicità del profilo di Dante

di un semplice ed efficace 'teaser' lanciato dalla casa editrice Laterza alla vigilia dell'uscita della biografia di Alessandro Barbero e immediatamente rimbalzato sui social. La sua rispondenza ai moduli tradizionali è assoluta.

Allo stesso modo, si potrebbe dire, anche la *Commedia* si porta dietro, da sempre, non solo una monumentale determinante tradizione di commenti verbali, ma anche un'altrettanto cospicua e puntuale tradizione di commenti visivi. Non sta a me pronunciarmi sul valore di quello che potrebbe anche essere stato un radicale equivoco alla base di questa tradizione, vale a dire lo scivolamento dalla percezione dell'icasticità del testo di Dante alla sua traduzione in termini di iconicità. Si tratta di uno scivolamento forse non cercato dal poema, che insiste, invece e ad esempio, sulla natura esclusivamente 'mentale' e certamente non 'grafica' dell'immaginare che dovrebbe accompagnare la lettura del testo, come stabilisce almeno un luogo in cui al lettore è chiesto per ben tre volte di «immagin[are]» un impossibile fenomeno astrale per «intender» la lettera del testo (*Par. XIII 1-18*). Un'immaginazione che, fino a prova contraria, credo non invitasse a una resa grafica in margine al testo.

Mentre non è questa la sede per interrogarsi sulla fedeltà al potenziale mandato non-iconico della *Commedia* della risposta visiva che è stata data al poema, comunque, non è possibile però fare a meno di registrarne gli effetti, effetti che si colgono fino nelle scelte iconografiche di Giannelli, che all'iconicità del testo dantesco si affidano ciecamente. Tre delle quattro vignette riportate [fig. 1] prediligono non solo motivi tutto sommato prevedibili (e pop) come il tema dello smarrimento, comune a tanti frontespizi delle edizioni a stampa fino dal primo Rinascimento (inflesso, però, da elementi di botanica perturbante, che lo spingono a sovrapporsi all'altro smarrimento registrato nel poema, quello del protagonista nella selva dei suicidi), ma anche altre icone infernali, come il doppio passo che lega Paolo-Con-

te e Francesca-DiMaio nella «bufera infernal» di *Inferno* V o il momentale isolamento del Farinata-Grillo tra gli eretici di *Inferno* X.

L'iconicità di Giannelli non è né assoluta né tantomeno, naturalmente, originale. Si basa, infatti, sulla riconoscibilità quasi di *brand* delle rese grafiche adottate dal più popolare degli illustratori danteschi, quel Gustave Doré che ha il titolo (non certo il merito) di aver bloccato in un eterno romantico chiaroscuro l'immaginazione di generazioni di lettrici e lettori della *Commedia*, con buona pace non solo di Dalí, che gli si opponeva esplicitamente ma anche e soprattutto di 'fumettisti' prestati alla dantistica quali Lorenzo Mattotti, Milton Glazer e Moebius che, con i loro commenti visivi al poema, hanno di recente tentato di far saltare, almeno in parte, quello stampo. Se guardiamo alle quattro vignette di Giannelli, non possiamo fare a meno di notare che il suo micro-ciclo trae insieme forza e debolezza dallo stretto rapporto con l'iconicità di Doré. Dove il modello iconografico non è riconoscibile, o comunque meno attivo, il disegno si appiattisce fino a farsi pretesto per la didascalia. L'effetto è non solo diminuito, ma anche potenzialmente fuorviante: che cosa ci fa, ci potremmo chiedere, dietro la Beatrice-Boschi che appare a un improbabile Renzi-Dante (ma non dovrebbe esserci un Virgilio, lì?) un altrettanto improbabilmente splendido fiasco di vino?

La stessa dipendenza, che è insieme omaggio ed eterotrofia dell'immaginario, si trova in un'altra e più recente vignetta che Giannelli dedica alla politica italiana, tradotta in termini danteschi, quella uscita proprio all'indomani del *Dantedì*. La riporto con il commento scanzonato della redazione di *Capire Giannelli*, una pagina di Facebook che fa del far satira sulla satira la propria ragione d'essere [fig. 3].

4 Didascalismo

Il terzo elemento di lunga durata che ha fatto di Dante l'autore di un testo iconico e attuale è il didascalismo di cui è stato fatto oggetto. La scelta di Giannelli di riproporre l'incontro tra disegno didascalico e didascalia testuale è il terzo ingrediente della sua formula 'pop'. È notevole, e vale la pena sottolinearlo in questo contesto, che con l'accostare disegno e didascalia (per citazione fuori contesto o esibendosi in invenzioni in terza rima), Giannelli non solo ripropone un'impaginazione che era stata tipica di molte edizioni con figure, che associano i versi illustrati alle immagini, ponendoli appunto in calce alla pagina, ma rimanda anche al formato che associa il disegno a dei versi rimati che costituì l'intuizione narrativa protofumettistica della testata che ospita le sue tavole, il *Corriere della Sera*, così come si manifestò nella sua costola dedicata ai bambini: il *Corriere dei piccoli*. Con la sensibilità ipermnestica tipica della cultura pop, così, le personalità pubbliche della politica italiana, a cui



Figura 3

Vignetta di Emilio Giannelli
dalla pagina Facebook *Capire Giannelli*

vengono comunque dedicati da Giannelli dei quasi ineccepibili en-
decasillabi, scivolano verso i cantilenanti ottonari del Sor Pampurio
(`arcicontento | del suo nuovo appartamento') o dei fulminanti inci-
pit («qui comincia l'avventura») del Signor Bonaventura.

Anche in questo caso, Giannelli non è né il primo né l'ultimo rap-
presentante di una tradizione vitalizzante che si estende fino alla
prima ricezione del poema. La *Commedia* è stata usata spesso, qual-
cuno potrebbe dire troppo spesso, per insegnare qualcosa – un qual-
cosa che la *Commedia* non è. Teologia, etica, politica, storia o amor
di patria sono stati tutti 'contenuti' che, in quanto presenti ('contenu-
ti') almeno in nuce, almeno embrionalmente, nel poema, hanno per-
messo di fare del suo testo un veicolo. Hanno fatto questo, in molte
occasioni (e rendendo, incidentalmente, un pessimo servizio al poe-
ma), prima di tutto i lettori professionali di Dante. In primis i primi
lettori, che hanno, con intenti comprensibilmente difensivi, scelto di
leggere allegoricamente la *Commedia*. Ma non sono stati i soli. An-
che quando una lettura letterale di momenti 'scandalosi' nel testo ha
cessato di costituire un pericolo per la sua sopravvivenza fisica e so-
prattutto culturale, anche, cioè, quando era venuta meno la necessi-
tà di allegorizzare subito e allegorizzare tutto (un poeta pagano co-

me la Ragione, una donna loquace e autorevole come la Teoglia, un antico stoico morto suicida come la Libertà dal peccato), non sono mancati colleghi che hanno commentato il poema non tanto fornendo le coordinate discorsive e culturali di contesto, utili a decifrarne gli elementi che non parlano più al nostro presente o che parlano in un linguaggio che non corrisponde più al nostro, ma piuttosto facendo del testo un'occasione per la riproposizione di quel passato.

Animati forse dalle stesse buone intenzioni, hanno fatto, in sostanza, quanto fa Giannelli nella sua striscia e nelle vignette in cui a volte maramaldescamente 'danteggia'. In questa pratica di sostituzione verbale Giannelli è, se non meno maldestro, per lo meno più onesto di altri: quando riscrive le terzine dantesche, con un solido senso della metrica se non del ritmo dell'originale, lo fa con lo stesso intento di farci sapere qualcosa che il testo di Dante serve, come farebbe un agente virale, a trasmetterci oggi. Poco importa se questo messaggio il testo lo possiede ora (non sempre la didascalia o il didascalismo di Giannelli hanno l'effetto sperato) o lo ha mai davvero posseduto (che è interrogativo-limite per chi del legger Dante abbia fatto la propria professione). In fondo, quel che conta per la popolarità di un oggetto culturale è che il continuo riscriversi del testo, evocato anche quando sostituito, non s'interrompa. È anche con questaennesima esecuzione, con un organico pop, che la partitura dantesca continua a fare il proprio lavoro.

Galleria di inediti

A cura di Valentina Rovere



SB21

*Dallato m'era solo il mio conforto,
e 'l sole er'alto già più che due ore,
e 'l viso m'era a la marina torto.*

Purg. IX 43-5

In copertina

Susanna Barsotti, *Il risveglio*
Acquerello su carta

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Dante domani. Mettere un punto per andare a capo

Valentina Rovere

University of Helsinki, Finland

Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce armonia tra queste rote.
Par. VI 124-6

Seguendo il filo rosso delle figurazioni per immagini della *Commedia*, articolate sin dalla prima ricezione dell'opera in programmi visivi di maggiore o minore complessità e aspirazioni, tradotte in miniature, tavole, tele e affreschi, si arriva finalmente all'ultima declinazione di questo ininterrotto dialogo guardando alle opere di illustratori, disegnatori e fumettisti che lungo il ventesimo secolo e in questi due decenni del nuovo millennio hanno continuato a rileggere e a interpretare visualmente le tre cantiche dantesche. Fissate le principali coordinate di questa moderna cartografia illustrativa sulla rotta novocentesca segnata dal dialogo Dante-fumetto,¹ alla mappa così ottenuta sembrava di poter aggiungere ancora qualcosa. Nell'ottica di ottenere un effettivo e vivo controcanto alle molte voci dei saggi che articolano la prima parte di questo volume, la direttrice dello scam-

¹ Oltre agli interventi qui raccolti e ai due recenti lavori collettanei dedicati al tema - Lazzarin, S.; Dutel, J. (a cura di) (2018). *Dante pop: la Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*. Roma: Vecchiarelli, e il numero monografico *Dante e l'arte*, nr. 5, 2018 - segnalo almeno la tesi magistrale ancora inedita di Sara Fontana, *Dante pop* (relatori F. Forner, R. Von Kulessa, discussa il 31 gennaio 2018 presso l'Università di Asburgo) e il volume in corso di stampa Di Paola, L.; Tirino, M. (a cura di). *Poi piovve dentro a l'alta fantasia. Dante e i fumetti*. Napoli: Alessandro Polidoro Editore.

bio è stata così completamente ribaltata. Mentre le autrici e gli autori dei contributi scientifici andavano elaborando i loro lavori sulle rilettture a fumetti della *Commedia*, ho contattato – grazie alla preziosa e cruciale mediazione di David Messina, che qui ringrazio – oltre trenta professionisti della nona arte tra disegnatrici, fumettiste e fumettisti, illustratori, direttori di scuole di fumetto, editori e sceneggiatori. A ciascuno di loro è stato chiesto di interpretare e riflettere in lavori inediti su Dante, la sua opera e la sua figura.² Nonostante le tempistiche molto strette e una proposta di collaborazione *pro bono*, la risposta positiva è stata corale. La disponibilità dei curatori del volume e l'accoglimento tempestivo e generoso del progetto nella Nuova collana di Italianistica delle Edizioni Ca' Foscari hanno chiuso il circolo di collaborazione virtuosa che mi permette oggi di presentare questi primi risultati.

Aperta dall'acquerello di Susanna Barsotti, dottoranda in Filologia romanza alla Scuola Normale Superiore di Pisa e autrice della serie di illustrazioni presentate nella mostra *Dante in blu* (Villa Bertelli, Forte dei Marmi, maggio-luglio 2021), la galleria si compone di 22 contributi, e in particolare di venti illustrazioni inedite e due interventi discorsivi. Oltre alle riflessioni di Roberto Gagnor e Manfredi Toraldo, che prendono ciascuno in considerazione due diverse questioni relative al dialogo tra Dante, la sua lingua, la sua opera e il fumetto, rispetto alle scelte tematiche delle illustrazioni, su cui autrici e autori hanno avuto – letteralmente – carta bianca, si possono registrare alcune tendenze. Laddove l'attenzione si sia appuntata sul

² In parte vicine a questo progetto per intenti e voci coinvolte, meritano di essere menzionate almeno quattro diverse mostre dantesche. A Ravenna è alla quinta e ultima edizione il progetto collettivo *Uno, nessuno e centomila volti*: nella mostra conclusiva *Danteplus700* (e nel relativo catalogo edito da Vetro Editions con i testi di Annarita Briganti e Alessandra Carini) si contano ben 150 artisti e artiste che hanno riletto e reinterpretato il volto di Dante. Particolarmente interessante anche la mostra itinerante *Suggerzioni. La "Divina Commedia" illustrata*, ideata dall'associazione culturale Libreria in viaggio in collaborazione con il MIBACT, raccolta di quaranta tavole ispirate ai canti più celebri del poema: selezionate da Patrizia Mania, Luigi Principato e Paolo Procaccioli, le terzine sono state assegnate a ventuno tra illustratori, disegnatrici e vignettisti di fama internazionale; a mostra conclusa, le immagini verranno pubblicate da Round Robin Editrice. Merita poi una menzione la mostra, anch'essa itinerante, *Drawing Dante – "La Divina Commedia" vista dal disegno, tra fumetto e illustrazione*, che raccoglie trenta opere inedite realizzate da dodici illustratrici e disegnatrici, accompagnate in questo caso da una sezione storica che integra nell'esposizione le principali rilettture a fumetti dell'opera dantesca. A queste si aggiunga infine la mostra *Dante ipermoderno. Illustrazioni dantesche nel mondo 1983-2021*, ideata dalla Società Dantesca e dall'Associazione degli Italianisti anch'essa in occasione dei 700 anni dalla morte di Dante, esposta negli Istituti Italiani di Cultura di Belgrado, Atene, Praga, Mosca, Madrid, Londra e New York; il relativo catalogo, *Hypermodern Dante: Illustrations of Dante throughout the World 1983-2021*. A cura di G. Bacci. Firenze: Fondazione Memofonte - S.P.E.S., 2021, è aperto da due saggi introduttivi a firma di Marcello Ciccuto e Alberto Casadei ed è chiuso dalle interviste ai cinque autori coinvolti nel progetto.

Dante storico, le vie seguite sono principalmente tre: o si è guardato alla figura dell'autore (nella sacralità del suo studio secondo l'interpretazione di Marco Amatori o nella rilettura in chiave cyberpunk di Bruno Letizia), o si è optato per un tono divertito e ironico (come nella seconda illustrazione di Marco Amatori e in quella di Ilaria Palleschi), o, infine, si è attinto a episodi storicamente attestati della sua biografia (in questa direzione il ricordo della battaglia di Campaldino di Marcello Magiantini, all'opera su questo stesso evento per la storia inedita *Pape Satàn Aleppe!* realizzata su soggetto e sceneggiatura di Alfredo Castelli e pubblicata nello speciale n° 38 di *Martin Mystère*, Sergio Bonelli Editore). In una posizione intermedia si collocano invece le due illustrazioni di Michele Penco e Stella Elisa Cassinese che dalla Firenze storica dantesca portano l'autore (e noi con lui) direttamente all'*Inferno*. Proprio questa cantica risulta quella maggiormente frequentata da disegnatrici e disegnatori. Se si esclude l'avvertita striscia di Alice Boffa dedicata all'incontro purgatoriole di Dante e Beatrice (si notino la precisione nella scelta dei colori delle vesti di Beatrice e la ricostruzione dell'allontanamento non visto di Virgilio) e l'immortale ed eterea raffigurazione della stessa Beatrice da parte di Helena Masellis che ci innalza sino ai cieli del *Paradiso*, è il primo regno ultramondano a catalizzare l'attenzione. Vengono riproposti alcuni episodi o momenti cruciali del viaggio dantesco, a partire dalla rappresentazione di Susanna Mariani che unisce il Dante e Virgilio di Doré ai colori delle illustrazioni di Botticelli, per proseguire con l'inquietante ingresso infernale immortalato da Francesco Dossena (si noti la schiera di anime dannate che travalica i margini dell'immagine), passando dall'incontro spaventoso con le fiere di Mattia Iacono, l'attraversamento dell'Acheronte di Alessio Zanon sotto lo sguardo di bragia di Caronte, l'abbraccio di Paolo e Francesca nella bufera infernale raffigurata da Carola Borelli, al Cerbero di Virginia Salucci (con un'inedita ed efficace raffigurazione delle anime agguantate dagli artigli della bestia feroce), per arrivare alla selva nodosa e involta dei suicidi di David Messina e la solitudine tragica del poeta di fronte all'orrore della dannazione infernale, fino ai dannati del Cocito ghiacciato di Fabio Mantovani, con il suo Dante terrorizzato in primo piano e il suo Virgilio già rivolto al troneggiante Lucifero sullo sfondo. A una progettazione decisamente articolata e complessa rispondono infine i tre tarocchi realizzati da Fabio Listrani, che mettono in dialogo le tre cantiche sempre a partire da una terzina dell'*Inferno* (Inf. IX 61-3).

Le molte voci coinvolte, i molteplici sguardi scelti per arrivare a Dante, le tecniche diverse, i momenti rappresentati, i personaggi implicati, tutto suggerisce quanto ancora potenzialmente produttivo sia e possa essere il dialogo con il mondo del fumetto e dell'illustrazione, quanta parte di quella cartografia dell'immaginario si possa esplorare in un dialogo costruttivo tra il mondo accademico e quello arti-

stico, per superare stereotipi, aggirare vulgate, rinnovare tradizioni, attualizzare senza tradire, rifunzionalizzare, riscrivere il testo dantesco, fornire nuova linfa a un patrimonio visivo ancora tanto attivo. La gentilezza, la cortesia e l'estrema disponibilità ricevute da chi ha preso parte a questo sperimentale progetto dimostrano fattivamente che uno scambio non sia solo desiderato, ma decisamente possibile. E se un ponte può dirsi tale non solo se idealmente percorribile dalle due sponde, ma unicamente se effettivamente percorso, con questo primo lavoro speriamo di aver mosso i primi passi in questa direzione biunivoca.

Marco Amatori, *Dante allo scrittorio*
Acquerello e matite su carta ruvida a trama grezza



*Pessimo in lingue antiche e a far di conto,
'impreparati' presi con fare imperituro
'male' in storia che pure avea forte sconto.*

*La mamma si inquietò oltre decoro
per quel ragazzino senza nerbo e tonto
assai più dedito alle gonnelle che all'alloro!*

Marco Amatori, *Dante perdi giorno*
Acquerello, matite e penna su cartoncino ruvido

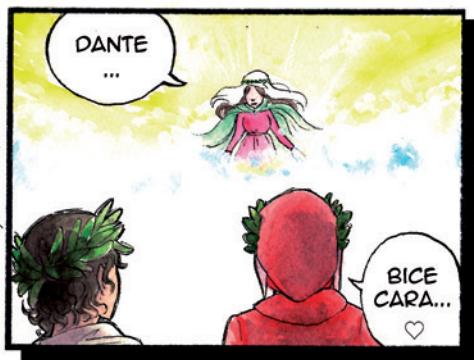
DANTE! ... LA DEVI SMETTERE DI PERDERE
TEMPO A SCRIVERE PENSIERINI PER
QUELLA RAGAZZINA!...

... IN QUESTO MODO
NON CONCLUDERAI
MAI NIENTE DI
BUONO NELLA
VITA!...



Purg. XXX

Alice Boffa, Beatrice e Dante
Acquerello e inchiostro



*I' cominciai: 'Poeta, volontieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paiono sì al vento esser leggieri'*

Inf. V 73-5

Carola Borelli, *Paolo e Francesca*
Digital painting



Francesco Dossena, ...o voi che entrate
Digital painting



«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Messer Papero, il Ghibellin fuggiasco e la traduzione-tradizione disneyana

Roberto Gagnor

Sceneggiatore Disney

Scrivere storie per *Topolino* è un'avventura creativa, ma anche culturale, dato il ruolo che il settimanale ha avuto nella formazione di tantissimi suoi ex-lettori e lettori attuali. «Ho imparato a leggere su *Topolino*», «questa cosa l'ho imparata su *Topolino*»: il fumetto Disney ha portato milioni di lettori alla cultura 'alta', smentendo di fatto quel «dove l'hai letto, su *Topolino*?», frase che indica una ben scarsa conoscenza del medium fumetto ma purtroppo ancora usata, anche in politica, per denigrare una qualche opinione altrui. Quando in realtà sarebbe un complimento. Perché *Topolino* fa cultura, da sempre: e chi come me scrive storie Disney sa quanto sia complesso il mondo in cui ci si addentra, quando si scrive fumetto disneyano. Una selva niente affatto oscura, ma in cui comunque bisogna destreggiarsi.

'Colpa', ma soprattutto merito, di Guido Martina, prima traduttore e poi primo grande sceneggiatore Disney italiano. Martina aveva debuttato su *Topolino* con la prima e fondamentale parodia, *L'Inferno di Topolino*, disegnata da Angelo Bioletto e scritta in versi, oltre che sceneggiata. Un capolavoro da cui partono e a cui mirano tutte le parodie venute in seguito, che stabilisce due punti fermi del Disney italiano. Il primo è la sua lingua: più complessa, più colta, più elegante rispetto al parlato, che si evolve nei decenni ma resta 'alta' e meno stereotipata anche di quella di altri fumetti, popolari o meno, aperta al nuovo ma ricca di giochi, invenzioni e di tutta la gamma delle figure retoriche. Il secondo è la parodia, che diventa una garanzia di qualità della scrittura disneyana, in quanto traduzione nel solco di una tradizione.

Una storia Disney, infatti, obbliga il suo autore a tradurre il nostro mondo in quello disneyano, regolato da ‘paletti’ di vario genere. Alcuni si devono al target, per mantenere una chiarezza e una leggibilità che lo rendano accessibile al pubblico-base del magazine, dagli 8 ai 10 anni (in realtà, *Topolino* è di fatto un fumetto per tutte le età). Altri ancora sono dovuti alle esigenze della casa madre, i cui *brand values* impediscono di fatto alcune tematiche, dal sesso alla politica, dalle malattie alla religione. Allo stesso tempo, però, tali paletti consentono a noi autori di concentrarci, paradossalmente, sull'universale. Se su *Topolino* non puoi parlare di politica, religione eccetera – tutti fattori in fin dei conti divisivi – finisci per parlare di ciò che ci accomuna tutti; e il mondo Disney diventa un mondo in cui davvero tutti possono riconoscersi. Di che gruppo etnico è *Topolino*? O *Paperino*? O *Pippo*? *Non è importante*. Perché sono tutti noi, e sono di tutti.

Quando si riesce a comprendere queste strutture fondamentali – a costo di molte letture, scritture, soggetti stroncati e note redazionali – si arriva a sceneggiare davvero questi personaggi, a ‘farli vivere’. E si capisce che scrivere per *Topolino* non è altro che tradurre il nostro mondo nel mondo Disney e nella sua tradizione. Un’operazione linguistica e culturale che, come dicevo, ha al suo centro la parodia Disney, in cui ‘rifacciamo un viaggio’, come da etimologia della parola stessa. In cui tutto può diventare Disney. Anche Dante.

Messer Papero e il Ghibellin Fuggiasco, primo episodio della *Saga di Messer Papero*, scritta da Guido Martina e disegnata da Giovan Battista Carpi, appare su *Topolino* 1425, del 20 marzo 1983. All’epoca avevo sei anni, sapevo già leggere (dove ho imparato? Su *Topolino!*) e quella storia mi colpì immediatamente. Se nella *Saga di Messer Papero* Martina avrebbe raccontato moltissima cultura toscana, dal Medioevo al Rinascimento, passando per Petrarca e Poliziano, fino a Lorenzo il Magnifico, in *Messer Papero e il Ghibellin Fuggiasco* Martina e Carpi fanno incontrare al Paperone e al Paperino del 1300 proprio Dante. Troppo, per un bambino di sei anni? Niente affatto.

Per narrare qualcosa di così apparentemente lontano nel tempo, Martina e Carpi utilizzano uno stratagemma narrativo molto moderno, anzi, postmoderno: la meta-narrazione. Paperino e Paperone arrivano a Firenze, perché Paperone vuole scrivere un libro sulla cultura italiana; qui conoscono un ragazzo che farà loro da guida e pubblico, e inizia il racconto. Già in un capolavoro precedente, *La Storia di Marco Polo detta il Milione*, con i disegni di un altro Maestro Disney, Romano Scarpa, Martina aveva usato tale espediente: in quella storia, Paperone metteva in scena una serie TV ispirata al *Milione* di Marco Polo, usando amici e parenti, nonché *Topolino*, come cast e troupe. Qui, l’uso di un registratore portatile permette la stessa libertà: il Paperone narratore può fermarsi, riscrivere, smentire e smentirsi e anche fare un salto temporale di parecchi decenni, per arrivare, come si diceva, a Lorenzo il Magnifico. Nel frattempo, incontriamo dei

Bassotti saraceni sull'isola di Montecristo, scopriamo i retroscena della Congiura dei Pazzi e della Battaglia di Montaperti (particolarmente comica, nella sua violenza cartoonesca), incontriamo Poliziano e, provincia dopo provincia, Paperone e Paperino rivedono storia, arte e letteratura dal Medioevo al Rinascimento, fino all'arrivo di Carlo VIII in Italia e a un finale in cui i paperi toscani si riallacciano a quelli del Calisota, l'immaginario stato americano in cui si trova Paperopoli. Ma è una semplificazione eccessiva o, peggio, un *dumbing down*? Con questo termine intendo una forzata semplificazione per farsi accettare da un pubblico giovane, tipica della convinzione (errata) che i bambini siano adulti 'meno intelligenti'. Quindi i contenuti destinati a loro devono essere per forza semplici, troppo semplici. Una pessima lezione, che purtroppo sembra aver preso piede un po' ovunque. Invece i grandi, da Disney a Martina e Carpi, sanno che i bambini non sono 'meno intelligenti': sono adulti cui mancano ancora certi strumenti. Basta fornirglieli, e loro si godranno un qualunque contenuto senza problemi. Una lezione che non manca loro di rispetto, e che soprattutto porta a storie godibili non solo da loro, ma da chiunque, a qualunque età.

Martina e Carpi, quindi, non fanno *dumbing down*. Riempiono invece la storia di citazioni (da Pier Capponi al Conte Ugolino), con una squisita attenzione al dettaglio storico, biografico e iconografico, per poi smorzarne l'afflato didattico con una gag, un'ironia, un battibecco tra paperi. Perché - e qui sta l'abilità della 'traduzione' Disney - la storia è leggibile a più livelli. Sulla scia dell'*Asterix* di Goscinny e Uderzo, una miniera di gag dalla slapstick (Obelix che picchia i Romani con un menhir) al coltissimo (i pirati affondati come nella *Zattera della Medusa* di Géricault), Martina e Carpi sanno che devono farsi leggere dai lettori colti come da quelli digiuni di Dante. Sanno che un bambino, il primo lettore di *Topolino*, non è un adulto stupido e quindi incapace di capire concetti complessi; bensì un adulto che non ha ancora alcuni strumenti per interpretare un'opera. Basta fornirglieli, e il bambino (e poi l'adulto) ti seguirà, comprendendo concetti, situazioni e trame importanti. Martina e Carpi, quindi, traducono in Disney Dante, il Medioevo e il Rinascimento. Ma come si arriva a un simile risultato?

Una parodia nasce da due fattori: una profonda conoscenza dell'oggetto da parodiare e un profondo amore per lo stesso. Non si può fare una parodia partendo da una conoscenza superficiale dell'opera parodizzata o, peggio, distanziandosene troppo. L'opera originaria va invece vista nel suo orizzonte filosofico e compresa fino in fondo, dalla sua essenza alle sue manifestazioni più esteriori. Nel mio piccolo, quando ho affrontato parodie letterarie (la *Topodissea*, 2018, disegni di Donald Soffritti) o artistiche (in un ciclo partito con *Topolino e il Surreale Viaggio nel Destino*, 2010, disegni di Giorgio Cavazzano), ho sempre scelto opere che amo cercando di arrivare alla loro

essenza, per riprenderne la struttura profonda. Per questo ho ‘scalettato’, e cioè ricostruito la struttura di base, dell’*Odissea*. Poi è arrivato il lavoro di ‘traduzione’: i Paperi diventano gli dèi, i Topi diventano gli umani. Un modo per fare onore ai numerosi personaggi dell’*Odissea*, distinguere i due mondi e allo stesso tempo mescolarli: un punto fondamentale dell’orizzonte omerico, infatti, è che gli dèi sono oggettivamente presenti nel mondo degli uomini (per questo motivo un film come *Troy*, 2005, di W. Petersen, che elimina direttamente gli dèi dalla guerra di Troia, dimostra di non aver capito davvero nulla, di quel mondo), non come semplici evocazioni, ma come presenze vive e reali. Quindi Topolino diventa Odisseo e Paperone diventa Zeus. Solo Paperino resta nel mezzo, a incarnare i vari compagni di Odisseo, che nei suoi viaggi fanno quasi tutti una pessima fine, uccisi da Polifemo o dal mare: qui, con crudele ironia, diventano parte della proverbiale sfortuna del nostro papero. Ho poi annotato gli epitetti omerici, inventandone di nuovi ma usando dove possibile quelli reali. Il che non impedisce gag anacronistiche, di nuovo la meta-narrazione (Pippo diventa Omero, che non solo viaggia con Topolino/Odisseo, ma ne racconta la storia... a memoria, come da tradizione orale delle opere, sbagliando spesso) e il rispetto delle caratterizzazioni originarie dei personaggi, da una parte e dall’altra: il guardiano dei maiali Eumeo diventa quindi il rozzo *hillbilly* Dinamite Bla.

Insomma: la parodia Disney nasce da uno studio e da una traduzione meticolosa – ma affettuosa – dell’originale. Perché il suo obiettivo è rendere l’originale accessibile, ma senza sminuirlo. L’idea è che la parodia porti all’originale, e permetta la lettura di entrambi, attraverso le età, attraverso le esperienze culturali. Una traduzione a più livelli, accessibile ma non annacquata, da un classico a un altro, per arrivare alla tradizione dei personaggi Disney, umani e universali, limpidi nella loro caratterizzazione ma sempre arricchiti dai loro autori e dal tempo. Classici, perché non hanno mai finito di dire quello che hanno da dire, come diceva Italo Calvino. Una traduzione e una tradizione che ci invitano a non accontentarci. Possiamo evitare il *dumbing down*. Possiamo dire di più, e meglio. Possiamo raccontare storie a più livelli, appassionando ogni pubblico, dal colto al neofita. La parodia Disney è il regno di una felice contaminazione culturale, che rispetta le grandi opere della letteratura e arricchisce quelle del fumetto. Ricordandoci che alzare l’asticella di un medium, di un discorso, di una comunicazione, è sempre possibile.

E dove l’ho letto, tutto questo? Su *Topolino*.

Inf. I

Mattia Iacono, *Dante e le fiere*
Digital painting



Bruno Letizia, *Dante cyberpunk*
Digital painting



*O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani*

Inf. IX 61-3

Fabio Listrani, *Magnus Opus*
Inferno – Purgatorio – Paradiso
Digitale mista 3D e 2D







Marcello Magiantini, *Dante a Campaldino*
China e acquerello



Marcello M
Mangiatini

Fabio Mantovani, *Dannati*
Acrilico e tempera



Susanna Mariani, *Commedia, disegno dal vero*
Pastelli colorati su carta ed elaborazione digitale



*Dante, perché Virgilio se ne vada,
non piangere anco, non piangere ancora;
che pianger ti conven per altra spada*

Purg. XXX 55-7

Helena Masellis, Beatrice, immagine immortale
Tecnica mista



*Quando si parte l'anima feroce
dal corpo ond'ella stessa s'è disvelta,
Minòs la manda a la settima foce.*

*Cade in la selva, e non l'è parte scelta;
ma là dove fortuna la balestra,
quivi germoglia come gran di spelta.*

Inf. XIII 94-9

David Messina, *Il giudizio di Minosse*

Mixed Media: Copic multiliner con ritocco digitale con Procreate e Copic marker
e acrilico su carta kraftpaper Stonehenge a 300g



Ilaria Palleschi
Digital painting



Michele Penco - Stella Elisa Cassinese, *Fiorenza dentro dalla cerchia antica, 1*
Penna bic e colorazione digitale



Michele Penco - Stella Elisa Cassinese, *Fiorenza dentro dalla cerchia antica*, 2
Penna bic e colorazione digitale



*Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sovra la gente che quivi è sommersa*

Inf. VI 13-15

Virginia Salucci, *Cerberus ridens*
Inchiostro (brush pen) su carta 300g



«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Fumetti, Toscana e Dante

Manfredi Toraldo

Vicedirettore Scuola Internazionale di Comics di Torino,
Direttore Artistico della sede di Genova

Anche per i fumettisti, spesso, serve andare a risciacquare i panni in Arno. Se ci troviamo, col buon Manzoni, di fronte ad una generica ricerca sulla lingua toscana, credo che per chiunque altro dovremo parlare, invece, di 'fare i conti' con la *Commedia*.

Il fumetto è un medium relativamente giovane. Al di là delle specifiche ricerche di concepimento e sviluppo di coordinazione disegno-testo, che trovano generalmente spermatozoi e ovulo nelle anonime opere rupestri, nell'arte egizia o, almeno, nell'arazzo di Bayeux, il fumetto, inteso come tale, nasce alla fine del 1800, con un capostipite illustre che è quello Yellow Kid (*At the Circus in Hogan's Alley*, 1894) al quale è stata anche dedicata una statuetta usata per premiare gli autori dei migliori fumetti in quel di Lucca durante la rassegna d'importanza mondiale *Lucca Comics* (da un po', *Lucca Comics and Games*). Nonostante si sappia che *Hogan's Alley* non è il primo fumetto al mondo in assoluto, lo si è deciso capostipite per semplicità, un briciole di americanocentrismo e, al fine, perché è sicuramente uno dei primi fumetti a diventare fenomeno popolare di tale portata da poter decidere le sorti di tabloid e riviste per qualche decina d'anni.

Comunque sia, circa un secolo e un terzo fa, si mettevano le basi logiche per un mezzo espressivo che doveva coniugare al meglio immagini e parole. Tale coordinazione non è stata facile da trovare. Prima di tutto perché sono due espressioni che si muovono a velocità differenti. Molto più semplice leggere, per un lungo periodo della società occidentale, piuttosto che interpretare dei disegni; tanto che ogni immagine, inizialmente, era accompagnata da una didascalia

esplicativa che aiutava a comprendere cosa fosse disegnato.¹ Secondariamente perché era molto più facile che gli autori di fumetti, ai tempi, fossero ‘autori completi’ che si occupavano sia di disegnare che di scrivere le storie: padroneggiare due diversi media in modo da poterli portare avanti con la stessa maestria è cosa davvero rara.

Fare fumetti, insomma, si trasformò dopo poco tempo in un’attività suddivisa tra due figure, nella maggior parte delle occasioni: uno sceneggiatore, autore che si occupava e si occupa di scrivere le storie e i dialoghi; un disegnatore, artista che si ingegnava e si ingegna per interpretare con i disegni ciò che deve essere fruito dal lettore. L’attività tra i due colleghi deve procedere in modo armonioso.

Lo/la sceneggiatore/sceneggiatrice² è colui/colei che parte da un’idea, sviluppa un soggetto, (ovvero la trama completa del fumetto) e, da ultimo, scrive la sceneggiatura; nella sceneggiatura descrive, tavola per tavola, vignetta per vignetta, quello che il/la disegnatore/disegnatrice dovrà illustrare; in tale sceneggiatura inserisce infine anche i dialoghi e i testi sui quali il lettore dovrà concentrarsi. Il/la disegnatore/disegnatrice è, invece, la persona che si occupa di prendere in mano questo ‘copione’ e interpretarne ogni passaggio, possibilmente arricchendolo, disegnando ambienti e personaggi e rendendo ogni cosa nella maniera più espressiva possibile per far funzionare al meglio la storia.

Il fumetto non si lavora ‘a flusso di coscienza’. Realizzare fumetti è un’attività fortemente preorganizzata e schematizzata, perché si ottenga un lavoro finale che non faccia intuire l’artificiosità della predisposizione iniziale di ogni pezzo sulla ‘scacchiera della scrittura e del disegno’. L’improvvisazione trova poco spazio nel lavoro dei fumettisti.

Allo stesso modo è difficile associare il concetto di improvvisazione a un’opera suddivisa in tre cantiche, ognuna delle quali composta da trentatré canti (più un proemio), formati ognuno da centoquindici/centosessanta versi, strutturati in terzine di endecasillabi, di cui il primo e il terzo rimano tra loro, mentre il secondo rima con il primo e il terzo della terzina successiva. Com’è possibile improvvisare un testo in cui l’autore narra di un viaggio attraverso i tre regni dell’al-

¹ Se il lettore di tabloid medio, nella prima metà del Novecento, aveva bisogno che gli fosse spiegato più volte, con didascalie e ripetizioni nei dialoghi, cosa fosse stato rappresentato in quel piccolo riquadro chiamato da noi ‘vignetta’, con una ridondanza del testo sul disegno, è pur vero che al giorno d’oggi si assiste al processo inverso, dove la sempre più scarsa abitudine a leggere e la trasformazione della società in una ‘società d’immagine’ ha portato a disegni sempre più complessi e autonomi e a testi sempre più risicati.

² Con questo passaggio vorrei sottolineare una moderna inclusività dei ruoli, laddove i primi autori di fumetti pare fossero tutti maschi o che, spesso, solo i maschi fossero allora accreditati (in quelle rare volte in cui ci fosse effettivo accreditamento).

dilà, che conduce il protagonista alla visione della Trinità richiamata dalla continua presenza del numero tre e dove tutte e tre le cantiche terminano con la parola 'stelle'? La *Commedia* è un progetto strutturato e sviluppato con una chiara visione speculativa originaria, imprescindibile per affrontare un poema di tale complessità. Non è difficile immaginarsi mappe concettuali compilate dal maestro toscano per affrontare la scrittura dell'opera, simili a quelle che mille studiosi e milioni di studenti hanno composto in tempi moderni per comprenderla. In senso lato, possiamo dire che la *Commedia*, prima di essere scritta, è stata sicuramente sceneggiata. Al posto di un disegnatore, abbiamo il poeta stesso che ha realizzato sotto forma di testo quello che aveva pre-organizzato in una sorta di sceneggiatura.

Non può esistere autore moderno, perlomeno autore moderno italiano, di fumetto, che non si scontri con l'ammirazione per tale organizzazione lavorativa. Già a livello scolastico, nei corsi di Sceneggiatura e di Fumetto della Scuola Internazionale di Comics (franchise italiano nato nel 1979 a Roma) si insegna agli studenti a organizzare il proprio lavoro con un approccio simile al maestro degli Alighieri. Data che la *Commedia* è uno dei libri più analizzati nella scuola dell'obbligo italiana, è immediato e semplice il richiamo all'opera seminale della lingua italiana. È diretto e tempestivo il parallelo tra un'opera organizzata in una suddivisione specifica di terzine e un prodotto che deve essere sviluppato in un numero definito di vignette. Se, insomma, la *Commedia* ha aiutato a definire la lingua italiana come la conosciamo, permettendo a grandi autori di 'risciacquare i panni in Arno' per rifarsi alla lingua fiorentina, lo stesso capolavoro ha permesso di imparare come organizzare un progetto narrativo stimandone la perfetta sincronia.

Il Fumetto ha dovuto comprendere come organizzare una sua propria grammatica in anni di tentativi, tra successi e fallimenti, per imporsi come un prodotto adatto a un pubblico più ampio possibile. In Italia abbiamo un preconcetto molto forte che vede tale medium adeguato solamente a un pubblico infantile. Tale *forma mentis* si deve al modo in cui si insegna a scrivere in Occidente.

Chiunque legga queste righe troverà familiare la scena che vede le aule scolastiche delle scuole primarie adorne di immagini sotto alle quali leggere le prime lettere del nostro alfabeto. Così il muso di un gatto, stilizzato e semplice, recava sotto di sé la grande lettera 'G' che dava l'abbrivio al vocabolo completo che definiva l'animale: 'gatto'. O la 'C' di cane e la 'L' di Luna, passando per la 'M' di mamma e la 'P' di papà. Per imparare a leggere, insomma, la nostra scuola ha sempre previsto primi libri per l'infanzia che riportassero enormi immagini e pochissimo testo. Successivamente ci si sarebbe appropiati a volumi contenenti immagini più ridotte e testi più lunghi e, ancora, a testi sempre più impegnativi decorati da immagini sempre più

saltuarie.³ L'idea didattica prevede che il fanciullo abbandoni piano piano le immagini e si concentri unicamente sui testi, fino a leggere libri che di immagini non ne riportino minimamente. Tale percorso educativo ha portato alla corrispondenza istintiva che chi legge testi accompagnati da disegni sia una persona che non ha ancora raggiunto una piena maturità.

Ergo, si è spesso, erroneamente, affiancata la lettura dei fumetti a una incapacità di leggere testi più complessi. Senza prendere in considerazione che un fumetto non sia un 'testo illustrato', ma un vero e proprio mezzo espressivo a parte con dinamiche e regole completamente differenti e peculiari.

La scrittura, di per sé, ha visto, per secoli, lo scontro tra la sua natura originaria di strumento utile e lo sviluppo autonomo di forma d'arte. L'identità elitaria della scrittura ne ha limitato per tantissimo tempo la diffusione artistica dovendo sfruttare un risicato numero di aedi, cantastorie e divulgatori vari che portassero nei villaggi e nelle corti testi imparati a memoria o letti sul momento. Si è giunti, infine, a usare i testi scritti per definire il linguaggio, ma solamente attraverso anni di abitudine e volgarizzazione (storica e linguistica) e valorizzazione della lettura. Non è difficile trovare traccia di tale complesso viaggio sociale del testo scritto nelle famiglie di tanti scrittori che speravano per i figli carriere dedicate al 'far di conto' o alla Legge, in guisa di quelle carriere umanistiche desiderate dai più. Essere scrittore, ancora oggi, è difficilmente ravvisato come 'lavoro'.

Ancora di meno però si immagina che qualcuno possa vivere facendo il fumettista. Se la scrittura si è imposta, nei secoli, come un'arte necessaria per un popolo civile, avversa solamente dalle dittature, il fumetto non ha ancora trovato dei campioni capaci di risvegliare tale orgoglio. La giovane natura del medium d'altronde non è paragonabile ai millenni di cammino percorsi dalla scrittura nella società occidentale. Sarebbe interessante analizzare la diversa accoglienza ricevuta dal medium fumetto in società che hanno sviluppato la scrittura attraverso un diverso approccio all'immagine come quei paesi orientali, Giappone in testa, che hanno in qualità di lettere veri e propri disegni⁴, ma non è questa la sede.

³ È interessante notare come il testo più complesso sia stato sempre accompagnato da una complicazione e definizione maggiore delle immagini, che pian piano perdonano il loro senso didattico per diventare arricchimento visivo, fino a giungere a capolavori quali i tomi accompagnati dalle incisioni del Doré, di cui la *Commedia* è un esempio splendido e noto.

⁴ In realtà anche la scrittura occidentale nasce da disegni, dato che è nota l'origine dei glifi che ormai associamo a fonemi. Se però nella 'A' nessuno che non abbia studiato il fenomeno riscontra la forma originale bucefala, è palese per chiunque negli ideogrammi cinesi, alla base delle scritture anche giapponesi e coreane, l'origine grafica tuttora visibile.

E a questo proposito ci fa urgenza ritornare a un parallelo tra coloro da cui ha preso origine la dignità della nostra lingua volgare e un medium che stenta a farsi riconoscere in pari dignità. Nel fumetto non sono mancati, in tempi recenti, autori che hanno vinto premi importanti, quali il Pulitzer⁵ o che sono stati candidati a rassegne di forte valore quali il Premio Strega⁶. Non mancano autori che hanno insegnato alle nuove generazioni a organizzare un'opera a fumetti in modo tale da sfruttarne tutta la complessa grammatica compositiva, come Alan Moore (*Watchmen, From Hell, V for Vendetta*) o Scott McCloud (*Understanding Comics - The Invisible Art, The Sculptor*). Nessuno però ha ancora donato al mezzo una potenza espressiva tale da diventare crossmediale ed essere utilizzato anche da altri mezzi in modo tanto archetipico come ha fatto la *Commedia*.

Dante viene preso a esempio da chiunque e citato e ripreso in ogni media. Il fumetto stesso lo fa a livello inconscio, quando organizza un'opera complessa e, a livello consci, quando un/una fumettista deve dare dignità al medium. Così Guido Martina ha inaugurato le Parodie Disney con *L'Inferno di Topolino* (1949), Gō Nagai ha reso note al grande pubblico le sue fonti d'ispirazione per fumetti come *Devilman* o *Mao Dante* realizzando una versione manga della *Commedia* con ダンテ神曲 (*Dante Shinkyoku*, 1994) e, in tempi recentissimi, diversi autori hanno ulteriormente omaggiato il vate con lavori come il pop *Godzilla in Hell* (James Stokoe, Bob Eggleton, Ulises Fariñas, Erick Frietas, Buster Moody, Brandon Seifert, Ibrahim Moustafa e Dave Wachter, 2015) o il più impegnato *Her Infernal Descent* (Lonnie Nader, Zac Thompson e Kyle Charles, 2018).

In attesa quindi di trovare un vate che possa ispirarci fumettisticamente come Dante ha fatto oltre settecento anni fa, tutti noi autori di fumetti non possiamo fare altro che rinnovare la nostra tecnica risciacquando i panni in Arno o, più prosaicamente, nell'Acheronte, nello Stige o nel Flegetonte.

⁵ Il più significativo e primo di essi: *MAUS* di Art Spiegelman, Pulitzer nel 1992.

⁶ Il più significativo e primo di essi: *Dimentica il mio nome* di Zerocalcare (Michele Rech), finalista al Premio Strega 2015.

*Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre eterne, in caldo e 'n gelo*

Inf. III 85-7

Alessio Zanon, *Guai a voi, anime prave!*
Digital painting



«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Bibliografia generale

- Andrieu de Levis, J.-C. et al. (2019). «Assimiler». Berthou, B.; Dürrenmatt, J. (éds), *Style(s) de (la) bande dessinée*. Paris: Classiques Garnier, 155-209.
- Angelini, L. (1911). «Un'illustrazione umoristica dell'Inferno di Dante». *Emporium*, 33(195), 238-45.
- Argiolas, P.P. (2016). «Dall'*Odissea* a *Guerre stellari*: l'eterno ritorno dei Pappiri». Argiolas et al. 2016, 15-50.
- Argiolas, P.P. et al. (2016). *Le Grandi Parodie Disney ovvero i classici fra le nuvole*. Roma: Nicola Pesce.
- Badir, S. (2019). «Pourquoi la transmédia?». Duarte, Deprêtre 2019, 23-35.
- Barbieri, D. (2005). *La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto*. Roma: Meltemi.
- Barbieri, D. (2014). *Breve storia della letteratura a fumetti. Nuova edizione*. Roma: Carocci.
- Battaglia Ricci, L. (2018). *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Einaudi.
- Becattini, A. et al. (2012). *I Disney italiani*. Roma: Nicola Pesce.
- Becattini, A.; Tesauro, A. (2017). *Guido Martina e l'età d'oro Disney in Italia*. Salerno: Alessandro Tesauro Editore.
- Becattini, A.; Boschi, L.; Cannatella, L. (2003). *I Maestri Disney Oro*. The Walt Disney Company Italia.
- Benucci, A. (2018). «Dalla *Commedia* ai Comics: Costanti e varianti di critica sociale nelle riscritture fumettistiche contemporanee dell'*Inferno* di Dante». Lazzarin, Dutel 2018, 107-20.
- Benucci, A. (2020). «Dante fra fumetti, manga e graphic novel: verso un "iper-Commedia"?». Portelli, S.; Chircop, K. (a cura di), *Percorsi del testo. Adattamento e appropriazione della letteratura italiana*. Firenze: Cesati, 21-30.
- Bergamasco, F. (1995). *L'Italia in caricatura. Le storiche vignette del Travaso, Marc'Aurelio, Bertoldo, Candido*. Roma: Newton Compton. Quest'Italia 225.
- Biasiolo, M. (2018). «'Molto più della storia che rappresenta'. Alcuni esempi di riscrittura a fumetti e in graphic novels della *Divina Commedia* dal secondo dopoguerra a oggi». Lazzarin, Dutel 2018, 91-105.

- Bombara, D. (2018). «Viaggi comic di Dante e Beatrice fra Giappone, USA e Italia: un'inedita *Commedia* dolorosa, combattiva, ma anche di umanissima semplicità quotidiana». Lazzarin, Dutel 2018, 121-36.
- Brambilla, A. (2013). *Le origini dell'“Inferno di Topolino”?* In *un diario scolastico*. <http://www.fumettologica.it/2013/10/le-origini-de-l-inferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico/>.
- Brambilla, A. (2015). *Fare commedia della Commedia. Il Dante umoristico di Marcello.* <http://www.fumettologica.it/2015/12/dante-toninelli-recensione/>.
- Brancato, S. (1994). *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*. Prefazione di A. Abruzzese. Roma: Datanews.
- Brancato, S. (a cura di) (2008). *Il secolo del fumetto. Lo spettacolo a strisce nella società italiana 1908-2008*. Latina: Tunué.
- Cannas, A. (2016). «La Parodia Disney. Fisionomia letteraria di un genere composito». Argiolas et al. 2016, 51-96.
- Carabba, C. (1973). *Il fascismo a fumetti*. Rimini; Firenze: Guaraldi.
- Catelli, N.; Rizzarelli, G. (a cura di) (2016). «Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche». *Arabeschi*, 7, 158-297.
- Cotugno, A.M. (a cura di) (2009). *Dante a fumetti*. Foggia: Edizione del Rosone.
- Cotugno, A.M.; Gargano, T. (a cura di) (2016). *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*. Bari: Progedit.
- De Martino, D. (2013). *Dante & la pubblicità*. Bari: Levante.
- Distefano, V. (2016a). «Paperi e Topi alla prova del personaggio». Argiolas et al. 2016, 97-127.
- Distefano, V. (2016b). «L'eros (paper)tragico di Paperino Pocatesta e la Bella Franceschina». Catelli, Rizzarelli 2016, 172-5.
- Distefano, V. (2016c). «Viaggio in Toscana. La Saga di Messer Papero e di Ser Paperone». Catelli, Rizzarelli 2016, 176-81.
- Duarte, G. A.; Deprêtre, É. (éds) (2019). *Transmédia, Bande dessinée & Adaptation*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, Collection «Graphèmes».
- Dürrenmatt, J. (2013). *Bandes dessinées et littérature*. Paris: Classiques Garnier.
- Dutel, J. (2018). «Scendere agli inferi con il fumetto». Lazzarin, Dutel 2018, 151-64.
- Ernst, P. (2007). *La BD: un art mineur?*. Grolley: Les éditions de l'Hèbe.
- Frenza, G.; Pintor Iranzo, I. (a cura di) (2018). «Dante e il fumetto». Num. monogr., *Dante e l'arte*, 5.
- Fresnault-Deruelle, P. (2008). *Images à mi-mots. Bandes dessinées. Dessins d'humour*. Bruxelles: Les impressions nouvelles.
- Fresnault-Deruelle, P. (2009). *La bande dessinée*. Paris: Armand Colin.
- Greco, C. (2014). *Graphic Novel: confini e forme inedite nel sistema attuale dei generi*. Roma: Nuova Cultura.
- Gadducci, F.; Gori, L.; Lama, S. (2011). *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. Roma: Nicola Pesce, 114-45.
- Gaspa, P. L. (2016). «La *Commedia* di Geppo, il diavolo buono». Catelli, Rizzarelli 2016, 203-6.
- Giordano, S. (2014). *Da Braccio di Ferro a Provolino. Il fumetto umoristico italiano dimenticato*. Ravenna: Sensoinverso.
- Groensteen, T. (2010). *Parodies. La bande dessinée au second degré*. Paris: Skira Flammariion.
- Groensteen, T.; Peeters, B. (1994). *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*. Paris: Hermann.

- Guiducci, P. (2004). «Morire dal ridere». Guiducci, Cantarelli 2004, 30-1.
- Guiducci, P.; Cantarelli, L. (a cura di) (2004). *Nel mezzo del cammin di una vignetta... Dante a Fumetti: il sommo poeta e la "Divina Commedia" nelle nuvole parlati di tutto il mondo*. Ravenna: Centro Dantesco Frati Minori Conventuali.
- Lacassin, F. (1971). *Pour un neuvième art: la bande dessinée*. Paris: Union générale d'éditions.
- La Salvia, A. (2016). «Dante e Doré. L'aura della *Divina Commedia* nell'arte moderna». Terzoli, M.A.; Schütze, S. (Hrsgg), *Dante und die bildenden Künste*. Berlin; Boston: De Gruyter, 281-302.
- Lazzarin, S.; Dutel, J. (a cura di) (2018). *Dante pop. La "Divina Commedia" nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*. Manziana (Roma): Vecchiarelli.
- Lazzarin, S. (2020). «Per un atlante del fumetto dantesco. Sondaggi, analisi, congettive». *Italianistica*, 49(2), 59-71.
- Mariani, A. (2019). *Kreative Dante-Rezeption im Comic, Manga und im Graphic Novel* [tesi di master]. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe Universität.
- Mc Cloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- Mengoni, M. (2016). «Dante e Marcello, storia di un classico». Catelli, Rizzarelli 2016, 212-16.
- Morgana, S. (2020). «Avventure dell'italiano a fumetti». Ciociola, C.; D'Achille, P. (a cura di), *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*. Firenze: goWare & Accademia della Crusca, 367-429.
- Nieddu, L. (2018). «L'Inferno dantesco al giorno d'oggi: *La Divina Commedia quasi mille anni dopo* (2015-2016) di Feudalesimo&Libertà e Don Aleanno (Alessandro Mereu)». Lazzarin, Dutel 2018, 137-50.
- Pallavicini, R. (2016). «La diabolika commedia di Cattivik». Catelli, Rizzarelli 2016, 207-11.
- Picchiura, G. (2012). «Forme della parodia: le molteplici funzioni della similitudine nell'Inferno di Topolino». Benozzo, F. et al. (a cura di), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale = Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza* (Bologna, 5-8 ottobre 2009). Roma: Aracne, 843-60.
- Pietrini, D. (2018). «Il Sommo Topolino nella selva oscura. Spunti per una lettura linguistica de *L'Inferno di Topolino*». *Dante e l'Arte*, 5, 81-104.
- Rigo, P. (2021). «Pocatesta, molto inchiostro. Per una rassegna della presenza di Dante nei fumetti Disney pubblicati in Italia». *L'illustrazione*, 5, 193-208.
- Rizzarelli, G. (2016). «Capolavori di capolavori. Pippo e Topolino all'inferno degli scolari». Catelli, Rizzarelli 2016, 165-71.
- Rossini, A. (2017). *Palinsesti danteschi. Riscrivere la Commedia, da Garibaldi all'era del digitale*. Lanciano: Carabba.
- Salerno, V. (a cura di) (2014). *La parola del Poeta. Tradizione e 'ri-mediazione' della Commedia di Dante nella cultura contemporanea*. Avellino: Edizioni Sinestesie.
- Salerno, V. (2016). «Commedie di Dante: riscrittture parodiche nella letteratura illustrata contemporanea». *Between*, 6(12), 1-11. <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2200/2209>.
- Scarsella, A. (2016). «Caos comico e parodie del piccolo Bosch». Catelli, Rizzarelli 2016, 200-2.

Tosti, A. (2011). *Topolino e il fumetto Disney italiano. Storia, fasti, declino e nuove prospettive*. Latina: Tunué.

Villa, G.C.F. (2015). «Dall'*Inferno* di Topolino alla *Divina Commedia* di Gō Nagai». *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti in Bergamo*, 78, 21-65.

Winter, U. (2018). «L'*inferno* up to date. Attualizzazioni dell'*Inferno* di Dante nei fumetti». *Dante e l'Arte*, 5, 61-79.

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo
a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Indice dei nomi

- Albertarelli, Rino (Albert) 37
Alfano, Giancarlo 192n, 203
Alfieri, Dino 39
Alighieri, Jacopo 81n, 104
Almansi, Guido 221-2
Ambrosini, Carlo 90
Anderson, Brad 128
Angelini, Luigi 22-3, 289
Anselmi, Gian Mario 93, 106
Antonelli, Marina 21n, 43
Antonelli, Giuseppe 17, 34-5,
39-40, 43
Arcangeli, Francesco 101n, 106,
289-90
Argiolas, Pier Paolo 66-7, 69n,
72n, 75, 124n
Argurio, Silvia 16, 18, 107, 125,
153, 207
Aristophane, Firmin 165n
Arqués, Rossend 10, 108n, 121
Auerbach, Erich 141-2
Aumont, Jacques 177n

Baccelli, Alfredo 31 e n, 43
Bacci, Giorgio 50n, 64, 234n
Bachtin, Michail M. 153n, 156n,
162, 221, 222
Bacon, Francis 51n
Badir, Sémir 177n, 289
Balbarini, Chiara 108n, 121
Balzac, Honoré de 47
Barański, Zygmunt G. 13, 223-4
Barbero, Alessandro 98, 103 e n,
106, 227

Barbi, Michele 98, 103n, 106
Barbieri, Daniele 91n, 93n, 97,
167n, 185, 189n, 289
Barbieri, Luca 10
Bartoli, Lorenzo 11
Battaglia Ricci, Lucia 46n, 48n,
50n, 54n, 72, 81n, 107-8, 121,
164n, 289
Bauer, John 116
Bazzi, Mario 38 e n
Becattini, Andrea 66n, 76n, 87n,
289
Beggio, Valentina 92n
Bellincampi, Gastone (Belli) 41
Bellomo, Saverio 87
Bellour, Raymond 177n
Benucci, Alessandro 16, 18, 124n,
132 e n, 139n, 148n, 152n, 163,
165n, 173, 289
Bergamasco, Franco 37n, 39, 290
Bévere, Maurice de (Morris) 151n
Biagi, Enzo 16, 89-90, 92-3, 96-8,
101n, 103n, 105n, 108
Bianconi, Renato 123-4, 126,
133, 135
Biasiolo, Monica 124n, 126n,
165n, 171n, 289
Bibolotti, Cinzia 21-2, 43
Bioletto, Angelo 13, 41, 67, 108,
124-5, 148n, 165n, 173n, 249
Blair, Landis 165n, 181
Blake, William 47n, 164
Bocca degli Abati 61, 84, 85n,
196-7

-
- Boccaccio, Giovanni 63, 81 e n, 95, 98-9, 101n, 103-4, 146, 186, 192n, 199, 226
 Boccardo, Giovan Battista 87
 Boitani, Piero 162
 Bolzoni, Lina 99n, 106
 Bombara, Daniela 16, 132n, 143, 165n, 190-1, 289
 Bompard, Luigi 31
 Bonfatti, Massimo 143-4
 Bongiorno, Mike 149n, 180
 Bonvicini, Franco (Bonvi) 143-4, 151n
 Borges, Jorge Luis 15, 57n
 Boschi, Luca 66n, 124-7
 Bottaro, Luciano 124 e n
 Botticelli, Sandro 13, 164, 235
 Brambilla, Alberto 165-6, 181, 290
 Brancato, Sergio 183n, 185n, 290
 Branduardi, Angelo 155
 Brieger, Peter 108n, 121
 Broz, Tito Josip 114
 Bruni, Leonardo 99n, 103
 Buonarroti, Michelangelo 21, 47n, 61, 118
 Burattini, Moreno 143-9, 151-2, 155-6, 158, 160-2, 165n
 Burckhard, Jacob 94-5
 Byron, George Gordon Noel (Lord Byron) 46
 Caetani, Michelangelo 56
 Cagol, Andrea 11
 Cannas, Andrea 68-9, 75n, 290
 Cannatella, Lidia 66, 289
 Canova, Leonardo 9, 16, 123
 Cantarelli, Loris 42n, 165n, 291
 Carabba, Claudio 108n, 290
 Cardinale, Claudia 95
 Caregaro, Giuseppe 124
 Carlson, David L. 165n, 181
 Carpi, Giovan Battista 79, 81n, 83-4, 124-6, 128-9, 132-5, 141-2, 198n, 250, 251
 Carracci, Annibale 51
 Carrai, Stefano 106, 135, 142, 184n, 203
 Casadei, Alberto 11, 135, 142, 164n, 181, 234n
 Casamatti, Giorgio 38n, 43
 Castellani, Andrea (Casty) 144n
 Castelli, Alfredo 92, 235
 Catelli, Nicola 10, 14, 42n, 66n, 184, 206, 290
 Catone Uticense 155 e n
 Ceccotti, Lorenzo (LRNZ) 54n, 55n
 Cellini, Benvenuto 39, 184
 Celotto, Vittorio 87
 Chabot, Isabelle 98n, 106
 Chierchini, Giulio 67n, 124-5, 165n, 173n
 Chiesa, Adolfo 37n, 43
 Chwast, Seymour 160n, 165n, 181
 Cianchettini, Tito Livio 32 e n, 34
 Ciccone, Maria Luisa (Madonna) 160
 Ciccuto, Marcello 108n, 121, 234n
 Cicerone, Marco Tullio 73, 202
 Ciociola, Claudio 164, 181
 Cipriani, Giulia Maria 16, 18, 205
 Colizzi, Gioacchino (Attalo) 39
 Carlo Lorenzini (Collodi) 22, 73
 Compagni, Dino 103 e n
 Conti, Fulvio 21, 43, 49n, 64
 Conti, Guido 38 e n, 40-1, 43
 Contini, Gianfranco 103-4, 106, 163-5, 182
 Corrado, Massimiliano 87
 Cotugno, Anna Maria 42n, 132n, 145-7, 153n, 161, 165-6, 290
 Crepac, Guido 49, 183n
 Croce, Benedetto 34-5, 43
 Cuozzo, Mariadelade 29, 43
 Cutugno, Salvatore (Toto) 134
 D'Addario, Arnaldo 197n, 203
 d'Annunzio, Gabriele 22, 33
 D'Avenia, Alessandro 57-8, 64
 D'Uva, Alessio 165n, 184, 188-91, 194, 203
 Da Bologna, Vitale 101
 Dalì, Salvador 41-2, 46-7, 51n, 164 e n, 181, 226, 228
 De Levis, Andrieu 169n, 289
 De Martino, Delio 33, 290
 De Seta, Enrico 110
 De Simoni, Luigi 41
 De Stefano, Desirée 37n, 43
 Degli Uberti, Lapo 196n
-

- Degli Uberti, Manetto (Farinata) 84, 174-5, 184-5, 193, 197, 199
 Del Buono, Oreste 36, 43, 91n, 183n
 del Guzzo, Giovanni 22
 Delacroix, Eugène 119
 Dell'Otto, Gabriele 45, 55, 58-62, 64, 164 e n, 181
 della Francesca, Piero 53
 Delleani, Lorenzo 51n
 Deprêtre, Évelyne 177 e n, 290
 Descendre, Romain 175, 182
 di Baldovino, Uguccione 98n
 Di Francesco, Domenico (Domenico di Michelino) 146
 Di Paolo, Lorenzo 178n
 Di Stefano, Paolo 13, 224
 Dionisotti, Carlo 101n, 106
 Distefano, Giovanni Vito 72, 80-1, 84n, 290
 Donati, Gemma 98
 Donati, Manetto 98
 Donato di Niccolò di Betto Bardi (Donatello) 97, 184
 Dorè, Gustave 16, 45-51, 53-5, 60-2, 64, 71-2, 228 e n, 235
 Dossi, Sandro 123, 125-6, 133 e n, 135, 137-9, 141-2
 Douglas, Mary 145n, 162
 Duarte, German A. 177 e n, 290
 Dürrenmatt, Jacques 167n, 290
 Dutel, Jérôme 108n, 165-6, 205-6, 233n, 290-1
 Eco, Umberto 17, 183n
 Eliot, Thomas Stearns 57n, 226
 Ernst, Paul 171, 290
 Faccini, Walter 109
 Faon, Rafael 177, 182
 Federico di Antiochia 195-6
 Fenzi, Enrico 202-3
 Ferrante, Gennaro 164n, 182
 Ferretti, Gian Carlo 89, 106
 Fink, Guido 222
 Finozzi, Ugo 22
 Fiorilla, Maurizio 192n, 203
 Flaxman, John 47n
 Folon, Jean Michel 49n
 Forte, Alessandra 16, 65, 124n, 119n
 Foscolo, Ugo 202n, 226
 Franceschini, Fabrizio 11
 Fresnault-Deruelle, Pierre 172, 291
 Frezza, Gino 14, 43n
 Frizzi, Fabrizio 179
 Füssli, Johann Heinrich 47n
 Gabrielli, Ettore 149n, 162
 Gadducci, Fabio 65, 108n, 290
 Galantara, Gabrieleg 30n, 34n, 36, 44
 Gagnor, Roberto 234, 249
 Galizzi, Giovan Battista 22-4, 42-3
 Galvani, Tommaso 11
 Gamerra, Gino 23, 25, 27-8, 42-3
 Gargano, Trifone 166 e n, 290
 Garin, Eugenio 94
 Gaspa, Pier Luigi 126n, 135, 290
 Gatto, Luciano 125
 Gaudenzi, Giacinto 90
 Genette, Gérard 17, 153, 162, 167-8, 182
 Géricault, Théodore 117-18, 251
 Ghisolfi, Giorgio E.S. 212n, 222
 Giannelli, Emilio 223-30
 Giordano, Salvatore 125, 135, 139n, 290
 Giotto 97 e n, 146
 Giraud, Jean (Moebius) 15, 49-50, 54-5, 64, 101, 164 e n, 181, 228
 Giustiniano 160n
 Glaser, Milton 15, 49, 52-4, 64, 164 e n, 181
 Gomboli, Mario 92
 Gori, Leonardo 65n, 108n, 290
 Goscinny, René 151n, 251
 Gramsci, Antonio 175, 182
 Greco, Cristina 184, 290
 Greenaway, Peter 226
 Greggio, Max 165n
 Groensteen, Thierry 167n, 171, 290
 Guareschi, Giovannino 38-41, 43
 Guastaveglia, Guglielmo (Gustava) 22, 25n, 31, 34, 43
 Guccini, Francesco 144n
 Guerrieri, Vega 25n, 44
 Guiducci, Paolo 42n, 132n, 146, 165n, 291

-
- Guttuso, Renato 164 e n, 182
- Hannoosch, Michèle 155, 162
- Higgins, Dick 177n
- Holiday, Henry 39, 193, 194
- Holland, Brad 53n
- Holland, Norman N. 185n, 203
- Holyfield, Evander 211n
- Huss, Bernhard 69n, 87
- Hutcheon, Linda 17, 156n, 162, 167-9, 177, 182
- Impastato, Peppino 156
- Inglese, Giorgio 195, 203
- Innocenti, Orsetta 184, 203
- Iotti, Nilde 109
- Jacopo de' Pazzi (o del Nacca o Naca) 196n, 197n
- Jacovitti, Benito 5, 15, 16, 18, 107-21, 125 e n, 153n, 207n
- Jankélévitch, Vladimir 164, 182
- Janovic, Clara Strada 162
- Jenkins, Henry 163, 167, 177 e n, 182
- Jodorowsky, Alejandro 91n
- Jonni, Raffaello 17, 31-4, 39
- Jossa, Stefano 10, 13, 35n
- Jost, François 177n
- Jung, Carl Gustav 144n, 162
- Kristeva, Julia 167, 182
- La Fontaine, Pietro 35n
- La Salvia, Adrian 47 e n, 48n, 291
- Lacassin, Francis 165, 291
- Lama, Sergio 65n, 108n, 121, 290
- Landino, Cristoforo 226
- Lazzarin, Stefano 10-11, 43n, 72 e n, 75, 108n, 121, 126n, 165n, 166, 198, 205-6, 289-91, 233n
- Lombardi, Baldassarre 226
- Lombardo, Luca 7, 9
- Longhi, Roberto 101n, 106
- Longo, Fabrizio 165
- Lucchesi, Astrid 165n, 184n
- Lusso, Piero 144n
- Luzzati, Emanuele 49n
- Luzzatto, Gino 106
- Machado, Ida Lucia 167n, 182
- Machiavelli, Niccolò 96, 226
- Macchietto, Augusto 11
- Magrini, Giacomo 94n, 103n, 106
- Manara, Milo 5, 7, 16, 49n, 89-93, 95, 101 e n, 104, 105 e n, 106
- Manara, Nives 97
- Mandel'stam, Osip 107, 121
- Manetti, Francesco 109n, 121
- Manfredi di Sicilia 61, 195, 196n, 225
- Mangini, Cinzia 37-8, 44
- Manzoni, Alessandro 210, 281
- Manzoni, Carlo 37n, 44
- Marchesi, Simone 8, 16, 223
- Marconi, Massimo 67n, 125n
- Marcozzi, Luca 11, 108n, 121
- Mariani, Antonio 144n, 145n, 151, 291
- Mariani, Susanna 5, 291, 235, 266
- Martina, Guido 5, 7, 11, 13, 41, 65-8, 73-6, 79-82, 84-7, 108, 124n, 125, 127, 133, 135, 140, 148n, 165n, 173n, 198n, 249-51, 285
- Masson, André 51n
- Mastrandrea, Don Tommaso 166n
- Matarelli, Adolfo 22
- Mattotti, Lorenzo 15, 45, 49-52, 64, 164 e n, 181, 228
- Mazzanti, Attilio 124
- Mazzuchi, Andrea 108n, 121, 182
- Mc Cloud, Scott 144, 291
- Meier, Michael 165n
- Mengoni, Martina 158, 291
- Mercuri, Roberto 152, 162
- Mereu, Alessandro (Don Alemano) 205-7, 209, 211, 213, 215, 220-2, 291
- Metz, Vittorio 39, 110
- Michelon, Giacomo 144n
- Miglio, Luisa 108n, 121
- Milani, Mino 91
- Miyazaki, Hayao 22-3n
- Molino, Walter 37-9
- Montegut, Emile 47, 64
- Morachioli, Sandro 21n-22, 44
- Morandi, Giorgio 53
- Moretti, Paolo 22n-23n, 44
- Morgana, Silvia 140, 291
- Mosca, Giovanni 39-40
- Mosca dei Lamberti 52

-
- Moscati, Ruggero 94
 Motta, Alberico 125
 Musquera, Xavier 90
 Mussolini, Benito 115, 226
- Nagai, Gō 11, 14-15, 165n, 181, 285
 Nattini Amos 46n, 226
Nembrini, Franco 57-8, 60 e n, 64, 164n, 181
Nencioni, Giovanni 17, 140, 142
Nerbini, Giuseppe 25
Nerbini, Mario 25
 Niccolino di Runza 185n
 Niccolai, Elena 7, 16, 89
Nieddu, Laura 206-9, 211n, 222, 291
 Nitti, Gian Paolo 31n, 44
Novità, Raffaella 162
- Orlando, Francesco 152, 162
 Ortolani, Leo 11, 124, 126n
 Osiris, Wanda 171
 Ossola, Carlo 180, 182
Ottimo commento 87
- Padoan, Giorgio 64, 81n, 87
 Pagano, Roberta 29, 30n, 36, 44
Pallavicini, Renato 132n, 148n, 154-5, 161, 291
Pallottino, Paola 37-8, 44
Palumbo, Giuseppe 149n
Pardieri, Giuseppe 89-90, 93, 96, 98, 103n
Pasquini, Emilio 164, 182
Pasut, Francesca 108n, 121
Peeters, Benoît 167n, 290
Pegoretti, Anna 108n, 121
Pellegrini, Luciano 162
Pellegrini, Paolo 98n, 106
Perissinotto, Giada 11
Perna, Ciro 164n, 182
Petrarca, Francesco 86, 95, 99, 103-4, 183-6, 198-202, 226, 250
Petrocchi, Giorgio 57n, 104
Petrucci, Armando 58n, 64
Phillips, Tom 164 e n
Picchiura, Giovanni 67, 70-3, 75 e n
Pietrini, Daniela 69-71n, 75, 146, 291
Pietro (Santo) 30n, 158, 160, 172
- Pietro Comestore 180
Pietro Ispano 180
Piffarerio, Paolo 90
Pintor Iranzo, Ivan 14, 43n, 290
Pisu, Silverio 91n-92
Platier, Jules 42
Podrecca, Guido 30n, 36, 44
Polanski, Roman 149n
Poliziano, Angelo 250-1
Pratt, Hugo 49n, 9n1, 183n
Proust, Marcel 202-3
- Querci, Eugenia 21, 44
Quondam, Amedeo 192 n, 203
- Rabelais, François 47
 Rackham, Arthur 116
 Raffaelli, Luca 144, 162
Raviola, Roberto (Magnus) 148n
 Rauch, Andrea 49n
 Razzoli, Claudia, detta Nuke 164 e n
 Recchioni, Roberto 11
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 51n
Rigo, Paolo 9, 16, 67-8, 81n, 86, 183, 291
Rizzarelli, Giovanna 10, 14, 42n, 66n, 70n, 73, 124n, 152, 165, 184, 206, 290
Romano, Mili 162
Rosiello, Luigi 162
Rossetti, Dante Gabriel 171n
Rossi, Federico 16, 17, 21
Rossi, Filippo 165n, 184, 187-9, 191, 194, 199-200, 202-3
Rossi, Sergio 166n
Rossini, Antonio 66, 156, 162, 167n, 182, 291
Rostagno, Marco 90
Rota, Marco 67n
Rovere, Valentina 10, 16, 45, 231, 233
Ruijters, Marcel 165n
- Salerno, Vincenzo 165n, 291
Salvemini, Michele (Caparezza) 192n
Sangalli, Pier Luigi 125-6
Sangsue, Daniel 145n, 162, 167n, 182
Santagata, Marco 13, 99 e n, 106

-
- Sanzio, Raffaello 184
 Scalarini, Giuseppe 29-31, 41
 Scarabottolo, Guido 92
 Scarpelli, Filiberto 31-4, 36
 Scarsella, Alessandro 153n, 292
 Scartazzini, Giovanni A. 81n
 Secchi, Luciano (Max Bunker) 148n
 Segar, Elzie Crisler 109
 Seneca, Lucio Anneo 202
 Serra, Renato 184
 Silvestri Guido (Silver) 44, 146
 Simon, Jean-Paul 167n, 182
 Singleton, Charles S. 121, 164, 182
 Sartini, Guido (Sirti) 23, 26, 42-3
 Šklovskij, Victor B. 148n, 162
 Sommacal, Giorgio 143-9, 151-2, 155-6, 158, 160-1
 Stancanelli, Annalisa 109, 121, 183, 203
 Tarantino, Corso 184, 193, 195-7, 202-3
 Tarquini, Francesco 94
 Taverna, Cristina 49, 64
 Tavoni, Mirko 69, 87
 Tedesco, Viva 21n, 44
 Thole, Karel 49n
 Tobino, Mario 89, 94 e n, 106
 Togliatti, Palmiro 109, 114
 Tognon, Giuseppe 35 e n, 44
 Toninelli, Marcello 158 e n, 160n, 163, 166
 Toppi, Sergio 49n
 Toraldo, Manfredi 285
 Tornabuoni, Lietta 36, 43
 Torraca, Francesco 81, 94
 Tosti, Andrea 66-7, 79, 292
 Tranfaglia, Nicola 39, 44
 Trionfi, Alceste 32n, 44
 Tynjanov, Jurij N. 185, 203
 Tyson, Mike 211n
 Ungar, Filippo 57n
 Vagni, Giacomo 57n
 Valbusa, Domenico 94
 Valcarenghi, Andrea 92
 Vandelli, Giuseppe 81, 87
 Vassallo, Domenico 124, 142
 Vassarri, Fabio 162
 Vatta, Alida 162
 Vecellio, Tiziano 116-17
 Venditti, Antonello 158
 Villa, Giovanni Carlo Federico 42, 292
 Villaggio, Paolo 139n
 Villani, Giovanni 95, 103 e n, 195-7
 Vittorini, Elio 183n
 Winter, Ursula 71, 75, 108, 118, 124n, 126n, 132 e n, 134, 137, 148-9, 165n, 192n, 292
 Zaccarello, Michelangelo 11
 Zanicchi, Iva 149n
-

Questo volume riunisce il mondo dei dantisti e quello di fumettisti e illustratori che hanno tratto ispirazione da Dante. Una prima sezione ripercorre e analizza la presenza dell'Alighieri nei fumetti italiani dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, dal rapporto con l'archetipo Gustave Doré alle più recenti realizzazioni per il web, attraverso importanti snodi della storia della nona arte in Italia – Guido Martina, Milo Manara, Benito Jacovitti, Marcello, Astrid – fino ai più famosi protagonisti di questi albi, come Topolino, Geppo, Cattivik e tanti altri. La seconda sezione ospita una galleria di opere inedite e alterna scritti di importanti esponenti del mondo del fumetto a contributi di artisti contemporanei che hanno prestato a Dante la loro immaginazione creativa.



Università
Ca' Foscari
Venezia