

Claudio Gallo, Giuseppe Bonomi

Il fumetto interpreta la *Divina Commedia*

Accostare un linguaggio nuovo, sorto in seguito alla grande rivoluzione industriale del secondo Ottocento e alla nascita dell'editoria "popolare", a un'opera e a un poeta che rappresentano la cultura italiana nel mondo è compito ben arduo e ingrato. Il poema e la figura del suo autore sono diffusi e conosciuti ben al di là dei nostri confini. Paolo Bacilieri, un "fumettaro", come ama definirsi, dedicando non una biografia, ma un'interpretazione disegnata della vita letteraria di Emilio Salgari, affermò che lo scrittore era un'icona perfettamente tratteggiata, di per sé un personaggio grafico adatto al fumetto. Allo stesso modo, abbiamo visto far capolino in tanti fumetti d'avventura, o a carattere storico o di cappa e spada (in fogli come «Il Vittorioso» o il «Corriere dei Piccoli»), la figura di Dante. Chiunque ne fosse autore, lo rappresentava austero, senza coglierne l'umanità, spiccavano nel volto il naso aquilino e l'espressione severa. Avvolto in un manto che ricordava (e celebrava) la toga romana, nasceva il nostro Dante Padre della lingua italiana, e già Padre della Patria, divino preconizzatore. Il capo, protetto dalla cuffia, fin da subito cinto dalla corona di alloro. Nell'*Enciclopedia dei ragazzi* di Arnoldo Mondadori, edizione anteguerra, scoprimmo il Poeta quale creazione di Gustave Doré. Illustratore maestro e immaginifico che segnò il presente di allora e il futuro del poi. Nella biblioteca di uno zio, buona borghesia di un tempo lontano, spiccava, rilegato in tela rossa, *La Divina Commedia di Dante Alighieri, illustrata da Gustav[e] Doré e dichiarata con note tratte dai migliori commenti per cura di Eugenio Camerini*, proprio l'edizione economica, a dispense, pubblicata a Milano da Edoardo Sonzogno. Ecco, subito, il ritratto di Dante: di profilo, lo sguardo fermo, una piega dolorosa delle labbra, preannunciano il poeta esiliato ed errabondo. Nell'immagine figurano due bottoncini, che fissano una sorta di giubba che poco ha di romano; a sinistra, in basso, la firma dell'autore del disegno e una data: 1860.

Un'immagine ben tratteggiata, accolta nei sussidiari scolastici colmi di illustrazioni, riproposta assai simile nel fumetto realistico come in quello comico, che noi ragazzini di allora scoprivamo, sfogliando pagine all'apparenza diverse.

Nel nostro contributo offriamo una sommaria ricostruzione della presenza di Dante nella letteratura disegnata, come personaggio, o quando "graficamente citato" in opere dove sono evocati scene o riferimenti della *Divina Commedia*. Tenuto conto della grande maturità e libera creatività di sceneggiatori e disegnatori che non vogliono solo divertire, o educare in semplicità, ma narrare la vita, la storia, la realtà con altri linguaggi, ci siamo chiesti quali opere (evitiamo il termine *graphic novel* di cui si abusa) abbiano contribuito, da un punto di vista originale, a interpretare *La Divina Commedia*. Abbiamo rivolto la nostra attenzione su due grandi rielaborazioni: *L'Inferno di Topolino* di Guido Martina e di Angelo Bioletto, e *La Divina Commedia* di Gō Nagai, distanti nel tempo, ma entrambe uniche e importanti, veri e propri *classici* ristampati a più riprese e capaci di realizzare visivamente l'opera dantesca, tanto da proporsi a modelli per i futuri disegnatori.

Il fumetto e la *Divina Commedia*

È interessante la definizione di fumetto che dà Umberto Eco citato e spiegato da Alessandro Benucci: «Si tratta, per dirla altrimenti, di una «terra di mezzo», nella quale vengono «tra-pana[ti] e trapassa[ti] strati di significazioni, fra immagini e scritte, fra statico e dinamico, fra visivo e linguistico, verbale e non verbale, descrittivo e fantastico», e che assolve perciò ad una funzione segnica sociale e politica tutt'altro che trascurabile»¹. A dire del noto semiologo, arte popolare «per destinazione e linguaggio, ma profondamente tributaria della letteratura e dell'arte colta, il fumetto si rivela una passerella fra cultura alta e bassa»². E ancora: «un "[g]enere infido, e non così paciosamente pacifico come vuole la vulgata aristocratica", che stenta perciò a essere legittimato, sospettato di volgarità, d'infantilismo, quasi insignificante: un puro *divertissement*, alla stregua della scrittura comico-realistica o parodica in ambito letterario, da sempre emarginata pur nella lunga tradizione e varietà dei suoi

¹ A. Benucci, *Dalla Commedia ai comics: costanti e varianti di critica sociale nelle riscritture fumettistiche contemporanee dell'Inferno di Dante*. in *Dante pop. La Divina commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, a cura di S. Lazzarini, J. Dutel, Manziana (Roma), Vecchiarelli editore, 2018, p. 108.

² Ibidem.

esiti»³. Condivisibile la convinzione che il fumetto sia un *ibrido*, ma parlare di un ponte tra cultura alta e bassa è inaccettabile, perché implicitamente si nega l'esistenza di un nuovo *medium*, di un nuovo linguaggio. Nella sua evoluzione, il fumetto si è reso autonomo, capace di interpretare la vita e la realtà, come di divertire o di avvincere. Non complementare, si esprime alla pari degli altri *media* e, celandosi dietro una presunta "artigianilità", è invece una vera e propria avanguardia post-moderna, cioè capace di assumere al suo interno gli altri *media*, di inserirsi negli altri linguaggi. Pensiamo quanto oggi sia importante per narrazioni che utilizzano tecniche informatiche, visive, nel cinema e nelle serie televisive.

Un po' di storia

Lungo il periglioso travaglio che condusse alla nascita del Regno d'Italia e alla sua affermazione nel contesto europeo, si diffusero periodici satirici e vignette dove Dante appariva come simbolo dell'Italianità nel nostro Risorgimento, come per esempio nell'album di caricature di Antonio Manganaro, *Esposizione Marittima visitata da Dante e Virgilio. Allegorie: trentadue tavole* realizzate in occasione dell'Esposizione marittima internazionale di Napoli nel 1871⁴. Secondo Francesco De Ruva e Alessandra Monica curatori di un intrigante volume sulla satira italiana tra il 1820 e il 1920 ricavato dalle collezioni della Fondazione Pagliara e dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli che riserva ampio spazio alle opere di Manganaro: «Il caricaturista, tavola dopo tavola, illustra i personaggi che presero parte all'esposizione, gli oggetti e i vari padiglioni. Protagonista di questa *tournee* è lo stesso Antonio Manganaro, il quale, come il sommo poeta nella *Divina Commedia*, viene guidato nelle vesti di Dante da uno scheletrico Virgilio, percorrendo con lui questo breve viaggio. L'intera opera scorre come un unico racconto, dove ogni illustrazione è accompagnata da versi satirici che descrivono i diversi momenti. In questo esemplare i due giungono al padiglione della Cina e del Giappone, in cui ritrovano, sotto un baldacchino, tre personaggi vestiti con abiti coloratissimi, tipicamente orientali. Tra essi identifichiamo il compositore Giorgio Miceli⁵, rappresentato al centro con un abito verde decorato da

³ Ibidem.

⁴ A. Manganaro, *L'esposizione marittima visitata da Dante e Virgilio. Allegoria*, S.I., s. n., 1871.

⁵ Giorgio Miceli (1836-1895) originario di Reggio Calabria fu compositore d'opera. Per maggiori informazioni si veda: A. Pugliese, *Miceli, Giorgio* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 74, 2010, https://www.treccani.it/enciclopedia/georgio-miceli_%28Dizionario-Biografico%29/, 2021.

note musicali, che, insieme agli altri due, coinvolge Manganaro e Virgilio in una eccentrica danza»⁶.

L'evocazione dell'Inferno, tramite riferimenti alla *Commedia*, la si rintraccia nel periodico fiorentino «Il Lampione» (1848-1849/1860-1863), uno dei più importanti settimanali satirici che vide l'attiva presenza di Carlo Lorenzini, in arte Collodi, con riferimento agli avvenimenti risorgimentali⁷. Questo tipo di immaginario sfocia in una rubrica dal titolo *Scene infernali*, «imposta come una drammaturgia: nella prima scena, secondo una logica dantesca, personaggi storici del passato più o meno recente (Pipino re di Francia, Carlo Magno, il re longobardo Desiderio, Napoleone) si trovano riuniti all'Inferno, si lamentano sulla loro collocazione e si accusano a vicenda. L'Austria accusa le anime dei Lombardi, che però vengono riconosciute innocenti da Minosse, il quale permette quindi loro di raggiungere i Campi Elisi, con giubilo dell'anima dell'Aretino; segue il processo all'anima di Pellegrino Rossi, contro la quale l'Italia personificata inveisce in un lungo monologo (settima scena), per poi condannarlo come traditore della patria al lago di Cocito»⁸.

Eugenio Colmo, torinese, conosciuto con il nome d'arte di "Golia", pittore, illustratore grafico, disegnatore di moda, caricaturista, compagno di scuola di Guido Gozzano che ne conìò lo pseudonimo, per via dell'alta statura, collaborò con il suo pennello a due importanti periodici satirici torinesi: «I Due di Coppe» e «Il Pasquino». La sua attività di illustratore e caricaturista durò sino agli anni Cinquanta del Novecento. «Il Colmo, ha un posto preciso nella storia del disegno caricaturale italiano, e anche nel disegno di moda. Artista colto, egli guardò soprattutto alla vignetta mitteleuropea e fece tesoro, come è già stato osservato, dello stile del norvegese Olaf Gulbransson; non si esclude per altro un'attenzione alle caricature teatrali di Leonetto Cappiello. Fra gli italiani, sembra che egli abbia tenuto presente, agli esordi, le vignette di Augusto Majani; più avanti si possono notare scambi reciproci con la maniera di Aroldo Bonzagni; la serie di circa sessanta cartoline diseguate nel 1901 (inedite, ma qualche esemplare era esposto alla Mostra del Liberty italiano [tenuta nel Palazzo della Permanente a Milano tra il dicembre 1972 e il febbraio 1973]) tradiscono un largo giro d'influenze, fors'anche dalla con-

⁶ Antonio Manganaro, *Cina e Giappone*, in *Un secolo di satira 1820/1920*, a cura di F. De Ruvo e A. Monica Mazzaro, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, stampa 2006, p.258.

⁷ Succede ad esempio nella vignetta *L'Inferno, Dante, canto V*, 11 luglio 1862.

⁸ G. Paone, *Giornalismo umoristico e caricatura letteraria nell'Ottocento italiano: le Fisiologie e il caso-Collodi*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in Filologia, tesi di dottorato di ricerca, Antonio Saccone (tutore), 2017, pp. 246-247.

temporanea grafica modernista americana»⁹. Gabriele D'Annunzio era uno dei personaggi più colpiti dalle caricature di Golia e nel 1920, probabilmente su «Numero», tratteggiò la bellissima vignetta in cui Dante supera in altezza il piccolo D'Annunzio che posto sopra i volumi della sua intera opera non riesce a raggiungere l'altezza del sommo poeta: «l'uomo dei mille libri non riesce nemmeno ad avvicinarsi alla statura dell'uomo del Libro "a cui han messo mano e cielo e terra"»¹⁰.

Poi arrivò il fumetto

Se dovessimo darne inizio con un padre nobile del fumetto, dovremmo forse ricorrere a *Poema a fumetti* (1969), scritto e disegnato da Dino Buzzati, considerato arbitrariamente, perché il termine non era ancora di uso comune, il primo *graphic novel* italiano. Lo scrittore amava i fumetti e li preferiva spesso a opere, per così dire, impegnative. L'inizio evoca la *Divina Commedia*, ma la storia, in ambito metropolitano, affronta il mito di Orfeo ed Euridice. Orfi Baltazano, nel cuore di Milano scende una lunga scala verso l'Aldilà, dopo averne superato l'entrata sorvegliata da un demone-cerbera, accede all'Inferno. Egli vuole rintracciare e ricondurre alla vita la defunta Euridice, la sua *Eura*, amatissima.

Se invece volessimo individuare una primizia nel fumetto dovremmo ricorrere al geniale Benito Jacovitti e al suo *La rovina in Commedia* (1947). Una versione grottesca, satirica come annuncia lo stesso autore, lontana dai canoni dolciastri del fumetto comico per ragazzi, in quegli anni dominante. Opera incompiuta che ricolloca la *Commedia* nella devastata Italia del secondo dopoguerra con protagonista un "italiano medio", a cui, questa volta, è Dante a far da guida in una disastrosa nazione. La seconda puntata si conclude all'entrata oscura di una casa diroccata: «Per me si va nella dolente Italia! Vietato introdurre speranze!». La rivisitazione della *Commedia* riguarda l'Italia sconfitta, piegata, con le città e le vie di comunicazione, distrutte dai bombardamenti, alla ricerca della sua rinascita: «Nella selva oscura un anonimo personaggio sperduto (l'Italiano medio) prova a imboccare il sentiero di destra, andando a finire nelle fauci della lonza americana; alla richiesta di un prestito la bestia con la tuba da Zio Sam risponde che lo farà, a patto che gli Italiani stiano fuori dal "mare nostrum". La via di centro porta al feroce leone britannico,

⁹ R. Bossaglia, *Colmo, Eugenio*, in *Dizionario biografico degli italiani* [Treccani], vol. 27, 1982: [https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-colmo_\(Dizionario-Biografico\)/consultazione](https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-colmo_(Dizionario-Biografico)/consultazione) 2020.

¹⁰ Cfr.: <http://barberist.blogspot.com/2015/05/eugenio-colmo-golia.html>, 15 maggio 2015.

con il quale è impossibile persino iniziare a discutere. La strada a sinistra conduce infine verso la lupa sovietica, che allatta due singolari Romolo & Remo chiamati Tito & Palmiro; questa lupa, infida, sbrana i pantaloni dell'incauto viaggiatore. Appare dunque Dante a far da guida e mostra al protagonista la personificazione della Rovina, una sorta di orrida e laida prostituta cadente adagiata sulle macerie delle nostre città. Nella cornice illustrata che circonda la seconda e ultima tavola del dramma a fumetti si vede un piccolo personaggio che esibisce il pugno chiuso reggendo in spalla un sacco con la scritta 'Don-go'¹¹. Secondo Lorenzo Barberis «“Belzebù” (appropriato...) è uno dei primi casi del fumetto italiano “moderno” post-bellico, e per certi versi, nella sua ironia caustica (il Jacovitti satirico è spesso a suo modo tetro e sanguigno, lontano da quello fumettista puro, più giocoso) anticipa il Cattivik di Burattini»¹².

Geppo, il diavolo più simpatico del fumetto umoristico italiano, fa parte del grande novero di personaggi comici italiani, non appartenenti alla dominante Disney, nati, vissuti, e scomparsi tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta. Il simpatico diavolello esordisce in una storia di Giulio Chierchini apparsa sul primo numero di «Trottolino» (dicembre 1954, Edizioni Bianconi). L'anno seguente lo ripropone Giovan Battista Carpi su «Volpetto», poi ripreso da Pier Luigi Sangalli. Solo nel 1961 si dà vita a un seriale con il suo nome. Sandro Dossi, che ne disegna e ne scrive le storie dal 1968 agli anni Novanta, quando *Geppo* cessa le pubblicazioni e la casa editrice Bianconi assume il nome di Editoriale Metro. Sandro Dossi (Monza, 1944) inizia inchiostrando le tavole di Sangalli per diverse testate della Bianconi, poi seguono *Gatto Felix*, *Geppo*, *Braccio di Ferro*, *Pinocchio*, *Chico e Tom & Jerry*. Dal 1980 al 2005 realizza circa duecento storie a fumetti per la Disney. «Legatissimo allo sfortunato diavolo buono, è lui a proporre all'editore Bianconi di renderlo protagonista di una nuova *Commedia* in compagnia del sommo poeta Dante, in una storia dal titolo *Inferno 2000* che appare sul numero 116 della Collana *Geppo*, targata Editoriale Metro, nel luglio 1984. Per rivivere la *Divina Commedia* dantesca, occorre arricchire i versi con fotografie colorate ed è lo stesso Satana a suggerire di convincere Dante Alighieri a comporre una nuova versione della sua opera: l'*Inferno 2000*, per l'appunto. Geppo raggiunge Firenze del 1984 dove il divin poeta «per sbarcare il lunario e mettere insieme

¹¹ Testo di F. G. Manetti in A. Scarsella, *Caos comico e parodie del piccolo Bosch*, «Arabeschi», n. 16, (<http://www.arabeschi.it/2-pictor-ludens-21-caos-comico-e-parodie-del-piccolo-bosch/2020>).

¹² L. BARBERIS, *Divini comics: l'Inferno di Dante nel fumetto*, nel blog «Lo spazio bianco», <https://www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/divini-comics-linferno-dante-nel-fumetto/> 5 novembre 2016.

il pranzo con la cena, è costretto a comporre canzonette («Sono toscano con la chitarra in mano» – lo si sente intonare, rammentando un celebre motivo del cantante Toto Cutugno)». Convinto per necessità Dante si mette al lavoro ma, poiché i tempi sono cambiati, meglio non parlare più di canti; verranno sostituiti da canzoni, ognuna delle quali darà il titolo a un capitolo del nuovo viaggio. La prima, quella di esordio nelle tenebre infernali (dove Dante arriva nell'auto messa a disposizione da Satana, con Geppo nei panni di Virgilio), è *Il traghetto infernale*; le faranno seguito soltanto altre cinque, prima che Dante venga cacciato perché i suoi 'reportage' infernali mettono alla luce problematiche sindacali da parte dei diavoli che è meglio sottacere!»¹³.

L'intera nuova saga infernale del padre della letteratura italiana si conclude in meno di un centinaio di tavole.

«Come racconta lo stesso autore monzese in un volumetto in bianco e nero e a tiratura limitatissima che ristampa la vicenda nel 2011, in realtà il progetto doveva avere ben altra ampiezza e respiro, più in linea con l'opera originale del maestro fiorentino, della quale intendeva realizzare una vera e propria rivisitazione, idealmente in più volumi. Il periodo d'oro di Geppo era ormai alle spalle, ma sarebbe stato interessante e sicuramente godibile leggere questo 'Inferno di Dossi' nella sua versione più ampia. La succitata ristampa contiene inoltre una seconda storia, di sedici pagine, dal titolo *Un viaggio insolito*, nella quale Dante Alighieri compie una nuova visita all'Inferno, peraltro in maniera più simile all'originale, con tanto di introduttivo «nel mezzo del cammin di nostra vita...». A chiedere l'aiuto del poeta questa volta è proprio Dossi, che si ritrae nei panni di un autore di fumetti in crisi creativa. Il risultato è il medesimo: la nuova descrizione del suo regno operata da Dante non incontrerà l'approvazione di Satana. C'era da aspettarselo!»¹⁴

Non possiamo dimenticare l'incursione del gruppo TNT, nel 1997, con *La vera storia di Dante* per l'occasione associato a Leonardo Da Vinci, Giovanna D'Arco, Guglielmo Tell¹⁵; e per i pochi che non lo sapessero, il gruppo

¹³ Pierluigi Gaspa, *Sandro Dossi, Inferno 2000*. Editoriale Metro, Milano 1984. Per la parte del saggio dedicata Geppo e Dante abbiamo ampiamente attinto dal lavoro dell'amico Pierluigi Gaspa che cortesemente ci ha messo a disposizione, insieme ad alcune illustrazioni, il suo lavoro *Sandro Dossi, Inferno 2000, Editoriale Metro, Milano 1984* (<http://www.arabeschi.it/2-pictor-ludens-22-la-commedia-di-geppo-il-diavolo-buono/2020>). Nel ringraziarlo precisiamo che pur essendo stati lettori di Geppo in giovanissima età colpevolmente non abbiamo conservato i suoi albi.

¹⁴ Gaspa, *Sandro Dossi...*, cit.

¹⁵ Max Bunker, D. Perucca [disegni], «Alan Ford, Le storie del Numero Uno», *La vera storia di Dante, Leonardo Da Vinci, Giovanna D'Arco, Guglielmo Tell*, n.6, 1997 [Dante è tratto da «Alan Ford», n. 312, giugno 1995].

TNT, è quello di Alan Ford, fumetto comico-surreale creato da Max Bunker (Luciano Massimiliano Secchi) e da Magnus (Roberto Raviola).

Moreno Burattini, sceneggiatore e ispiratore moderno di Zagor, ha indubbiamente una particolare predilezione per Dante. Nel 1992 fece compiere a Cattivik (cattivo oltremisura, artefice di progetti inevitabilmente destinati al fallimento, creato nel 1967 da Bonvi, Franco Bonvicini e continuato dal 1970 da Silver. Guido Silvestri...) disegnato da Giorgio Sommacal, un viaggio nei tre gironi della *Commedia*¹⁶.

In tempi più recenti lo stesso Burattini, ha sceneggiato sul dodicesimo speciale di «Dampyr» il cacciatore di vampiri con disegni di Fabrizio Longo, *La porta dell'Inferno*¹⁷, ricco di riferimenti e citazioni dantesche, ma limita il viaggio al solo primo girone. Longo ha fatto riferimento alle illustrazioni di Doré e, come sappiamo, non sarà né la prima né l'ultima volta. Inoltre si sottolinea che «nei passi in cui Burattini rimanda Dante, si dimostra lettore piuttosto fedele».

Tra i comici merita attenzione *Dante. La Divina Commedia a fumetti* di Marcello¹⁸ [Marcello Toninelli], rispettoso del poema ne segue “tappe”, punizioni, ambientazioni. La ricorrenza dantesca ne rilancia il lavoro cominciato in una piccola e meravigliosa rivista del 1969 («Off-Side»). «Quando, il 10 novembre 1969, uscì in edicola l'undicesimo numero di «Off-Side», l'intera metà destra della copertina era occupata dalla sagoma dubbiosa e nasona di un «imprevedibile Divino Poeta», il cui *balloon* recitava: «Fatti non foste a legger comics bruti, ma per seguir storielle di valenza!». Una striscia, o *strip*, così rare in Italia, di tre vignette in bianco e nero, proseguite su «Il Giornalino», «Fox Trot»... L'avvento del colore ne esalta la linea chiara adottata, restituisce, seppure in forma caricaturale, l'iconografia del sommo poeta, la trama e lo schema delle punizioni e riprende protagonisti, personaggi e ambientazioni infernali. Anche la capacità di adattarsi alle varie fasi storiche e di attraversarle con lirica e apparente ingenuità rendono assai interessante il lavoro di Toninelli¹⁹.

¹⁶ La “diabolica” *Commedia* di Cattivik è composta da tre storie: *Un'avventura infernale* («Cattivik», n. 32, 1992), *Cattivik in Purgatorio* («Cattivik», n. 40, 1993) e *Cattivik in Paradiso* («Cattivik», n. 54, 1994), tutte e tre di Moreno Burattini e Giorgio Sommacal.

¹⁷ «Speciale Dampyr» n. 12, ottobre 2016.

¹⁸ Si legga il piacevole esauriente testo di Martina Mengoni da cui è ricavata la citazione: *Dante e Marcello: storia di un classico* <http://www.arabeschi.it/2-pictor-ludens-24-dante-e-marcello-storia-di-un-classico/>

¹⁹ M. Mengoni, *Dante e Marcello: storia di un classico*, in *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, a cura di N. Catelli e G. Rizzarelli, «Galleria», n. 7, gennaio-giugno 2016, p. 212; M. Toninelli, *Dante. La Divina Commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015.

Alessio D’Uva e Filippo Rossi con Astrid (Stephanie Astrid Lucchesi) ai disegni e alla colorazione, hanno trasfuso in un’opera a fumetti la vita di Dante e di Beatrice Portinari²⁰, un’opera caratterizzata da un complesso lavoro di ricerca filologica, da un uso moderno e antico della lingua, e da un disegno non realistico, “cartoonesco”, che approfondisce la figura di Dante e quella della Firenze di allora.

Infine occorre rilevare come l’editoria per illustrare la *Divina Commedia* ricorra ai migliori disegnatori italiani di fumetti. Per Mondadori Gabriele Dell’Oto ha illustrato l’*Inferno* (2018) e il *Purgatorio* (2020), commentati da Franco Nembrini, con un superbo e possente Dante contaminato nel segno dalle esperienze fatte nel mondo dei supereroi della Dc e della Marvel; Lorenzo Mattotti, “romanziera per immagini”, uno dei maggiori esponenti del “fumetto d’autore”, ha illustrato a sua volta *L’Inferno* per i classici BUR deluxe (2014) di grande impatto visivo con tavole e figure inquiete e allucinate; Paolo Barbieri, che non è un fumettaro ma è conosciuto per le incursioni nel mondo *Fantasy*, nel 2012 ha illustrato il suo *Inferno* per Mondadori e nel 2021 una nuova edizione con veste grafica rinnovata di Sergio Bonelli Editore in cui affianca alle illustrazioni originali nuove tavole che completano i canti non illustrati in precedenza: le immagini sono accostate alle terzine cui si ispirano.

«Topolino» di Arnoldo Mondadori, da Montano a Martina

Chronos, acerrimo con la sua prole divina, nutre altrettanta scarsa benevolenza per gli umani, lasciando di alcuni di essi sopravvivere solo le opere (o la loro memoria), buone o cattive che siano state. Una di queste, letteraria, ci viene, ora, in soccorso: è un libro di Emil Ludwig, *Geschenke des Lebens*, tradotto in lingua italiana da Enrico Lebrecht, e pubblicato con il titolo “esemplare” *Ricordi di un cacciatore d’uomini* da Mondadori, nel 1934. E proprio ad Arnoldo Mondadori ben si attaglia quell’esemplarietà, ché egli, stratega editoriale del XX secolo, fin dall’apprendistato in Ostiglia, approdato in riva all’Adige con le rotative, e a Milano con gli uffici, seppe avvalersi di finanziatori, come Senatore Borletti, di autori italiani e stranieri superlativi, di valenti collaboratori, come Luigi Rusca, di consulenti editoriali straordinari, come Lorenzo Montano. Fu per l’appunto Montano, pseudonimo di Danilo Lebrecht, consulente della Mondadori dagli anni Trenta alla prima metà degli

²⁰ A. D’Uva, F. Rossi, Astrid, *Dante Alighieri. Amor mi mosse*, Scarperia e San Piero (Fi), Kleiner Flug, 2015.

anni Quaranta, ideatore della Collana Medusa e dei Libri Gialli Mondadori, fra l'altro, che ebbe una responsabilità indiretta nella nascita del «Topolino», in formato libretto. Sugerì infatti ad Alberto Mondadori quello che poi diventerà il settimanale «Epoca» mutuato dalle esperienze di «Life» e «Look», e a richiamarne l'attenzione su «Reader's Digest»²¹:

Voi conoscete la piccola rassegna intitolata READER'S DIGEST, formata di articoli ripresi da altre pubblicazioni: Ceretti a suo tempo aveva studiato lungamente la possibilità di fare qualche cosa di simile in Italia. Sull'esempio di essa sono sorte tanto in America che qui varie rassegne composte di testi ripresi; ma quello che soprattutto si va diffondendo moltissimo è il formato del Reader's Digest, sicché vi sono ormai numerose riviste mensili che hanno quella veste, e composte non già di ritagli ma di roba fresca, e molto riccamente illustrate²².

Nell'immediato dopoguerra, Giorgio Mondadori, secondogenito di Arnoldo, compì il primo viaggio negli Stati Uniti per valutare tecnologie e prodotti, visitò la Disney e la Reader's Digest negoziando l'acquisto di diversi macchinari per la stampa di periodici e volumi rilegati. Gli stabilimenti mondadoriani, contigui alla chiesa di San Nazaro, in Verona furono rinnovati e ospitarono nuove macchine di stampa e di composizione che consentirono processi produttivi moderni, adeguati ai tempi e con i finanziamenti del piano Marshall la casa editrice acquisì le macchine rotocalco Hoe e Cottrell a cinque colori²³.

Grazie alla fruttuosa esperienza statunitense, Mondadori, geniale Napoleone dell'editoria italiana, a partire dal gennaio del 1948 affiancò a «Topolino»²⁴, formato lenzuolo, gli «Albi Tascabili di Topolino», la pionieristica collana che importò in Italia i fumetti a striscia già distribuiti negli Stati Uniti gratuitamente per scopi pubblicitari, i cosiddetti *giveaway*²⁵.

²¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: Lorenzo Montano, *Pro-memoria per l'Anonima Periodici Italiani. Materiale di 'LIFE' e 'LOOK'*, [Londra], 3 marzo [193?], Fondo Saggiatore, Montano, b. 23).

²² Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: Lorenzo Montano ad Alberto Mondadori, Londra, 31 gennaio [193?]: Fondo Saggiatore, Montano, b. 23).

²³ *Album Mondadori 1907-2007*, a cura di Alessandra Raggio, Milano, Mondadori, 2007, p. 236.

²⁴ *70 anni di Topolino. Il settimanale a fumetti che ha fatto storia*, p. 5. Fascicolo allegato a «Topolino» n. 3306, 3 aprile 2019, Panini Comics.

²⁵ «Nuova veste editoriale per la testata contenitore TOPOLINO. grafica di quest'ultima: dal tipo di carta a minime variazioni del formato libretto (cm 12,5 x 18) al passaggio dal punto metallico alla brossura (dal n. 75 del 1953). Con un'uscita mensile di 100 pagine, di cui 36 a colori, pubblicando [inizialmente] solo storie Disney e redazionali, Mondadori spera di sfruttare, limitando i costi, il materiale che è costretto a usare per non perdere l'esclusiva del marchio Disney»

La striscia conseguì un successo immediato, ch  altri editori se ne “impossessarono” adottandola per le loro pubblicazioni a fumetti, Bonelli, Torelli, Del Duca...²⁶.

«Selezione dal Reader’s Digest», mondadoriana, comparve nell’ottobre dello stesso anno e riscosse un successo straordinario: le tirature raggiunsero in breve le 400.000 copie mensili²⁷. Con la stessa tecnologia e lo stesso formato “libretto”,   annunciato sul tascabile *Paperino motorizzato* (n. 38 del marzo 1949), a firma, per l’appunto, di Topolino, che a partire dal 7 aprile 1949 comparir  il primo fascicolo “del nuovo Topolino”, contenente racconti di “pap  Disney”, 100 pagine al costo di 60 Lire. In calce all’annuncio e in grassetto: “TOPOLINO IN TASCA”. Vera e propria rivoluzione che sostituì il giornale, formato mantenuto dal «Corriere dei Piccoli, da «Il Vittorioso», da «Il Giornalino»..., con un agile fascicolo dove, in copertina un Topolino, abbigliato da mazziere, apriva un’augurale ininterrotta parata, accompagnata, immaginiamo da squilli argentini di trombe. Quel primo numero denso di promesse, fin dall’immagine di copertina, disse che fosse tirato in centomila copie, insufficienti al punto di richiedere una ristampa immediata per soddisfare i lettori. Lettori che nel nostro immaginario vediamo circondare le edicole dove, fra le altre pubblicazioni spicca un Topolino assai strano, sulla copertina dell’omonimo libretto del 7 ottobre 1949.

Nel 1949 «Topolino» viene rinnovato e convertito in un mensile di formato tascabile (100 pagine) che incontra il favore del pubblico. Probabilmente gi  si ragiona con la Disney per avviare una creazione di storie scritte e disegnate da italiani.

L’Inferno secondo Martina e Bioletto

Ottobre   infausto, dopo tre mesi di vacanza ininterrotta si riaprono le scuole. Sussidiari e manuali scolastici rispuntano dalla polvere, fardello non da poco per giovani menti. Oggi, per , prima domenica ottobrino, dopo la messa nel vicino Santuario della Marcelliana, i ragazzini frullano intorno all’edicola sul portocanale. L’incanto dell’esposizione di giornali, giornalini, giornaletti  

(<http://www.guidafumettoitaliano.com/guida/testate/testata/7901, 2020>).

²⁶ Vedi anche: *L’avventura nel secondo dopoguerra*, in C. Gallo, G. Bonomi, *Tutto cominci  con Bilbolbul. Per una storia del fumetto italiano*, Zevio (Vr), Perosini editore, 2006, pp. 75-91.

²⁷ La rivista fu pubblicata fino al 1967 dalla Arnoldo Mondadori Editore, presa in carico dalla Camuzzi Editoriale S.p.A. ed edita poi dalla Edizioni Selezione Reader’s Digest cessando le pubblicazioni nel dicembre 2007.

tripudio per tutti, il costo per ognuno di essi viene poi, ma per fortuna vige lo “scambio”, e altresì per le figurine di calciatori, ciclisti, animali, personaggi storici. Saputelli, scolari e studentelli, naso all’insù, si chiedono cosa faccia Topolino, protagonista delle storie di Walt Disney vestito di un robone cremisino e con il capo cinto di alloro, un librone sotto il braccio sinistro, la mano destra impugnata una penna d’oca gocciolante inchiostro (di legno e con pennino quella delle elementari) attinto dal calamaio da viaggio, stretto alla vita. Fa una gran bella figura sulla copertina del libretto mondadoriano, assomiglia... Sì a Dante Alighieri, il sommo Poeta, così raffigurato sui libri e i giornali dei grandi, ma pure nelle antologie. La novella dell’uovo sodo con il sale, esaltante ed esaltata memoria, è ben presente. Quel Topolino è creatura di Guido Martina, principe degli sceneggiatori Disney italiani (almeno lo è per noi che ne scriviamo). Laureato in Lettere e Filosofia, giornalista, sceneggiatore con Riccardo Morbelli e Angelo Nizza per *I quattro moschettieri*, traduttore di storie disneyane, dal 1938, per Mondadori, combattente nella Seconda Guerra Mondiale, deportato dai nazisti in Polonia... Dal 1946 alla direzione del «Fra’ Diavolo» riprende la collaborazione con Mondadori quale sceneggiatore e autore completo. La prima storia che scrive, disegnata da Angelo Bioletto suo conterraneo piemontese, è *Topolino e il cobra bianco*, apparso su «Topolino» giornale per concludersi in quel “libretto” dell’aprile 1949. La sua intensa carriera professionale prosegue da Pecos Bill a Paperino, e oltre, ma ripercorrerla è, qui, improbo. Bioletto pubblica i suoi primi disegni per «Il Guerrin Sportivo» e «La Stampa», dal 1930 al 1940 per «Milano Sera» e «Il Popolo», ma collabora anche con «Stampa Sera». Nel 1935 illustra il libro di Nizza e Morbelli *I quattro moschettieri* e *Due anni dopo* nel 1937, tratti dall’omonima rivista radiofonica, musicata da Storaci, e trasmessa dall’EIAR (Ente italiano per le audizioni radiofoniche). E sempre sue sono le figurine dei personaggi, testimonial della Buitoni-Perugina che la sponsorizzava, organizzando anche un concorso a premi. Nel 1940 lavora al lungometraggio a colori²⁸ *La rosa di Bagdad*, primo film italiano di animazione, che, solo nel 1949, verrà presentato a Venezia alla 10° Mostra d’Arte Cinematografica, scritto e diretto da Anton Gino Domenghini; Bioletto dieci anni prima aveva illustrato per «L’Audace» nel periodo mondadoriano il *Don Chisciotte* di Federico Pedrocchi e Guido Mellini. Oltre al ricordato *Topolino e il cobra bianco*, con Martina pubblica *Topolino e i grilli atomici* e il celeberrimo *Inferno*. Ultime

²⁸ Il film fu presentato innumerevoli volte negli anni Cinquanta e Sessanta nell’unico canale della Rai, ovviamente in bianco e nero. Figuratevi lo stupore quando scoprimmo che l’originale era a colori.

testimonianze queste, perché si dedicò totalmente all'illustrazione di testi scolastici e di fiabe, alla pubblicità, alla ceramica, alla scultura, e negli ultimi suoi anni, alla pittura, spegnendosi nel 1987, quattro anni prima di Martina.

I ragazzini che sfogliano il libretto n. 7 di «Topolino» non fanno caso, forse, che nel logo de *L'Inferno di Topolino*, oltre a *Sinfonia allegra* di Walt Disney compaia *Verseggiatura* di Guido Martina. Probabilmente i vertici mondadoriani ragionavano con la Disney per avviare una produzione di storie scritte e disegnate da autori italiani. La leggenda vorrebbe che lo stesso Walt Disney seguisse l'operazione, restando così impressionato dalla parodia infernale di Bioletto e di Martina, da concedere il suo assenso alla produzione di storie italiane... Da quel primo esordio le parodie sono attestazioni della capacità del linguaggio fumetto di non essere complemento di altro, di interpretare autonomamente opere letterarie, di dare una versione viva dell'opera, di mescolare modernamente diversi linguaggi (illustrazione, disegno, poesia, letteratura...).

Secondo il vocabolario Treccani la parodia è il «travestimento burlesco di un'opera d'arte, a scopo satirico, umoristico o anche critico, consistente, nel caso di opere di poesia (meno spesso di prosa), nel contraffare i versi conservandone la cadenza, le rime, il tessuto sintattico e alcune parole...»²⁹.

La parodia, che fondò un genere letterario disegnato italiano, fu pubblicata dal numero 7 dell'ottobre 1949 al n. 12 del marzo 1950 divenne il modello cui sceneggiatori e disegnatori fecero riferimento e un classico riproposto infinite volte in volumi autonomi anche con alcune vignette censurate, al tempo considerate crude, ristampato più volte. «Martina realizza un complesso tessuto di didascalie in versi che accompagnano per intero la storia: un vero 'poema' in terzine dantesche (endecasillabi in rime incatenate secondo lo schema tradizionale ABA BCB, suddivisi in canti-episodi). Lo sceneggiatore riprende topografia e personaggi infernali, con l'aggiunta di varianti che riguardano soprattutto il ruolo di questi ultimi: a cominciare dai due protagonisti, Pippo-Virgilio e Topolino-Dante, finiti per incantesimo dentro la prima cantica della *Divina Commedia*»³⁰.

«È vero che gli autori delle storie a fumetti, sceneggiatori e disegnatori, hanno spesso favorito e avallato una vera e propria politica di cannibalizzazione delle

²⁹ *Parodia*, in *Vocabolario on line*, <https://www.treccani.it/vocabolario/parodia/consultazione> 2021.

³⁰ Cfr. A. Brambilla, *Le origini de «L'Inferno di Topolino»? In un diario scolastico*, 30 ottobre 2013, <http://www.fumettologica.it/2013/10/leorigini-de-linferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico>, consultazione 2020.

fonti letterarie. Divorando i classici l'universo dei fumetti ne ha assimilato l'anima e lo spirito, nel senso che le *Grandi Parodie* hanno acquisito uno spessore testuale inedito, il quale dipende sostanzialmente dal fatto che quelle storie si sono riconnesse alle grandi matrici narrative in cui affonda le proprie radici il più vasto mondo della finzione, poiché sono gli archetipi – condivisi da tutte le arti – al di là delle differenze tecniche –, da cui derivano tutte le storie del mondo»³¹.

«Esportate in tutto il pianeta le *Grandi Parodie* della Disney, pubblicate dal 1949 – l'abbrivio fu per l'Italia *L'Inferno di Topolino* –, hanno scortato più o meno fedelmente nel mondo del fumetto decine e decine di “monumenti” della letteratura mondiale, da Dickens a Tolkien, da un risultato che raramente è riscontrabile in modo così oggettivo; hanno riscosso insieme l'attenzione della critica e quella di un pubblico baloonesteso ed eterogeneo ad un tempo»³².

Un aspetto ben evidenziato non sfuggì a scolari e studenti: la satira amara del mondo della scuola, serio e paludato, conosciuto e sperimentato da Guido Martina nella sua breve esperienza di insegnante. Esempio l'*incipit* di questa parodia: «Correva l'anno tal dei tali, e l'orologio della torre suonava le dieci battendo venti rintocchi perché era balbuziente»³³, quando Topolino e Pippo, abbigliati da Alighieri e da Virgilio, concludono un'applaudita *Lectura Dantis*. Il successo, meritato, causa l'invidia e il rancore di Gambadilegno e del suo compare Abdul, mago del Belucistan, presenti fra il pubblico. Il sinistro mago li ipnotizza seduta stante, al punto che uscendo dal teatro, convinti di essere Dante e Virgilio, non riconoscono Minni, benché «Tanto gentile e tanto onesta pare...»³⁴, per poi rifugiarsi nella biblioteca circolante per cercar risposta al quesito «Per la miseria! Ma chi fu quel Dante per cui dobbiamo soffrir tanti martiri?»³⁵, come esclama Pippo.

Assopiti dinanzi a una copia della *Divina Commedia* illustrata da Doré, un artiglio legnoso spuntato da quelle pagine ghermisce il topo, trascinandolo nella selva oscura. Alla vista degli animali che vi si aggirano, e udendo «Qui vi sospiri, pianti, e alti guai./ Parole d'ira e suon di man con quelle./ Sì che pareva d'essere in tranvai...»³⁶, se ne fugge atterrito, raggiungendo affannosamente i piedi di un colle e «Alzai lo sguardo e, giuso dalla vetta,/ Vid'io calare

³¹ *Introduzione*, in P. Argiolas, A. Cannas, G.V. Distefano, M. Guglielmi, *Grandi Parodie della Disney*, Roma, Nicola Pesce, 2013, p. 11.

³² Ivi, pp. 11-12.

³³ Guido Martina, Angelo Bioletto, *Inferno di Topolino*, «Topolino», n. 7, ottobre 1949, p. 1.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, Canto II, p. 3.

in corsa ratto e folle/ Un tal che pedalava in bicicletta»³⁷. Il sopravveniente è il virgiliano Pippo poeta che lo scorta in velocipede, a quel paese, sfidando diavolacci con ali da pipistrello. Stupendo il disegno di Bioletto: rocce brulle, erte ripide, aere fosco, spaurita l'espressione dei viandanti, minacciosa quelle dei diavoli. In corsa affannosa per sentieri scoscesi i nostri son fermati da un ruggente leone poliziotto.

«Oh tu che vai tra la perduta gente,/ – disse quel desso – senza lo fanale/ e senza gemma catarinfrangente.../ Inchioda i freni e fermati al segnale!/ Dieci fiorini mi dovrai pagare,/ Per infrazioni al codice stradale!»³⁸.

Didascalie auliche al piè delle vignette, intrecciate magistralmente ai *balloon*, in esse racchiusi, dove il linguaggio aspro, rude, concreto, si sposa con le immagini, rendendo una duplice, magnifica lettura. Sfuggiti al leone con modi assai bruschi, i due raggiungono l'imbarcadero dove Caronte sorveglia i dannati, sferzati da lui e dai diavoli che si affollano sulla passerella attoniti, seminudi, curvi su sé stessi, alcuni a coprirsi il volto, altri a cercar riparo con le mani ai colpi che piovono su di loro, Varcato l'Acheronte, Topolino e Pippo si inoltrano in un luogo dove «Una ventata di sbadigli vola/ Sul limbo ove son rinchiusi gli eletti,/ Che fanno tristi gli anni della scuola!»³⁹.

Ora ecco scatenarsi la "ferocia" di Martina nei confronti dei padri Orazio, Platone, Cicerone, appesi con funi al tetto di un baraccone da festa paesana, colpiti con righelli, calamai, pagelle accartocciate da monelli irriverenti, ma dalla mira accorta. Topolino, impressionato alla vista di una megera (naso grifagno, *toupet*, compasso una veste rossa trapunta di numeri arabi) che urla, sbraita, e che si dimena, insensibile al dilleggio strilla di ipotenuse, di Archimede, di teoremi, di Euclide, si rivolge a Pippo: «Poeta – io cominciai – non ti incresca/ Svelarmi sia mai quella frenetica/ Vecchia che oscilla in guisa sì grottesca». Pippo non fiata e «Allor mi rispose con bisbetica/ Voce la strega appesa per un piede./ E bofonchiò: "Io sono l'Aritmetica"»⁴⁰.

E nelle nuvolette della vignetta la constatazione che la vecchietta è peggio della peste bubbonica, meritevole della camicia di forza, mentre dichiara: «...sono la regina della tavola pitagorica!»⁴¹. E i ragazzi, anzi tutti i ragazzi, le sono "inimici" e si vendicano dei suoi "malefici".

Proseguendo il cammino, sotto una pioggia fitta e continua, i nostri due

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, Canto III, p. 6.

³⁹ Ivi, Canto IV, p. 18.

⁴⁰ Ivi, Canto IV, p. 9.

⁴¹ Ibidem.

poeti si arrestano sul ciglio della palude guatati da Cerbero, somigliante in tutto a quello dantesco: «Codesta fiera dalla strana foggia/ Caninamente con tre bocche latra/ Sopra una turba che nel fango alloggia;/ Graffia gli spiriti, iscuoia ed isquatra,/ E intorno s'odon urlì spaventosi,/ Sì che par d'esser dall'odontoiatra»⁴². Qui i golosi sono immersi in una gora di creme, torte, cioccolatini, piovono salamini, pizze, rosolio. Pippo corre il rischio di finire in padella, ma è salvato dai tre nipotini di Paperino e avviene lì nell'Inferno un miracolo... «Allor dal cielo udii questi concenti:/ Bravi, figlioli miei, vi benedico!/ La vostra buona azione vi ha redenti!»⁴³.

Studenti smaliziati sorridono davanti alle immagini, non gli scolaretti che nei diavoli di Bioletto riscoprono quelli, pari pari, dei catechismi.

Sofferenza, terrore, castigo sono palpabili. L'avarò Squick arde tra le fiamme, gli sciuponi di beni sono trafitti da veri spilloni, Nello Stige si accapigliano gli iracondi. Un professore (l'artiglio di Martina è fulminante) emerso dal pantano si aggrappa al burchiello a motore guidato da Flegiàs; nella vignetta il *balloon* lo indica quale "serpente scolastico", irascibile, nervoso...: «Non tutti sono inver così terribili:/ Son pochi per fortuna, quegli infami/ Che menan vanto d'essere inflessibili./ Costoro son feroci negli esami,/ Gli zeri son le loro elarginazioni/ Che gli studenti fanno viver grami;/ Da serpi qui sono morsi e da scorpionì/ Creati dall'inchiostro velenoso/ Ch'essi hanno usato per le votazioni»⁴⁴.

Fuggiti in groppa a Dumbo dal IX Canto, i due poeti sorvolano il X e vi scorgono arche incandescenti di pietra; non c'è Farinata, né Cavalcanti, nemmeno papa Anastasio, bensì in una di esse Pietro Gambadilegno, l'inimicissimo! Pietro sfida Topolino con frasi offensive, "che il tacere è bello", a una "disfida a tutta oltranza" di lotta libera. Padrini Comare Volpe e Compare Orso per Gambadilegno, per Topolino madrina è Clarabella, "donzella di cuore tenerello". Radiocronista sportivo, ricordo di Martina dei tempi dell'EIAR, è Cucciolo il nano muto che qui parla, e non verseggia, nel suo *balloon*: «Dallo stadio "Satanasso" trasmettiamo la radiocronaca dell'incontro Gambadilegno-Topolino! La trasmissione è offerta dalla ditta Laltroieri e Buonanotte, produttrice del famoso sorbetto caldo per Esquimesi! Non chiedete un calcio nelle caviglie, chiedete un abbonamento alle radioaudizioni e proverete lo stesso gusto»⁴⁵. Alla fine dello scontro, riecco Cucciolo: «Risultato della partita:

⁴² Martina, Bioletto, «Topolino», n. 8, novembre 1949, Canto VI, p. 1.

⁴³ Ivi, p. 4.

⁴⁴ Ivi, Canto VIII, p. 8.

⁴⁵ Martina, Bioletto, «Topolino», n. 9, dicembre 1949, Canto X, p. 4.

Topolino batte Gambadilegno! Chi ha fatto 13 alla SISAL [Sport Italia Società a Responsabilità Limitata, n.d.a.] vince 52 milioni e ne paga 58 di Tasse!»⁴⁶. Da un'arca vicina sbuca Paperino litigioso e starnazzante, ma Topolino e Pippo lo ricacciano nell'avello indifferenti alle minacce del papero che promette di inseguirli per tutto l'Inferno. Infatti ricompare nel XII Canto, petulante al solito, ma Panchito e José Carioca lo trascinano via su di un tappeto volante. Un'amara vignetta apre il XIII Canto (la guerra è finita da quattro anni) e il sentimento di molti è ben compreso nella citazione qui doverosa: «Noi andavam per lo solingo piano/ Finché ad un bosco fummo appropinquati,/ che somigliava al Parco di Milano:/ Alberi secchi e tronchi scortecciati,/ Bucced'arancia e pelli di salame,/ Fra l'erbe e i fior di polverosi prati»⁴⁷.

Il trenino che attraversa il bosco ricorda "i tempi dello sfollamento"⁴⁸ e riaccende altre dolorose memorie, interrotte da mille Arpie con il sembiante di Paperino. Il poeta Topolino strappa un ramoscello per difendersi, e spunta la testolina di Cosimo, cugino di Clarabella. I ragazzini che compiono monellerie, racconta Cosimo, son mutati in alberi, infatti: «C'è chi lordava i muri, e chi con franchi/ Disegni di coltello e puntueroli/ Scolpiva fregi sul ripian dei banchi»⁴⁹.

Quegli alberi sotto le mani laboriose di Geppetto diventano i banchi di una scolaresca di ciuchini scalcianti che li riducono in frantumi, ritornano così alberi e il ciclo infernale si perpetua, sempre. Appaiono diavoli che raccattano il poco restante dei banchi, ma ecco il miracolo: appare Biancaneve (così scrive Martina, invece Bioletto la disegna somigliante alla Fata Turchina, per noi è Beatrice), che con un tocco lieve di bacchetta magica scioglie l'incantesimo: i bambini, redenti, si librano in volo promettendo in futuro di essere buoni. L'immagine di Bioletto, soffusa di gioia e di speranza non consente ironia. Va ricordato che il 1950 è l'anno del Giubileo, anno santo per i credenti cattolici che affollano Roma, "santo" soprattutto per gli italiani credenti e miscredenti che assistono, partecipandovi, alla rinascita del Paese che lentamente, tenacemente si risollewa dalle macerie. La nuova Italia, in «Topolino», è contrassegnata dalla pubblicità, spalla del consumismo... Il formaggino Mio della Locatelli, il Bebè della Galbani, il Mottino, per l'occasione calciatore, non solo merendina... la pistola di Pecos Bill, i fucilini, il

⁴⁶ Ivi, p. 5.

⁴⁷ Ivi, p. 6.

⁴⁸ È pur vero che, già come Jacovitti, s'intravede nel poema tratteggiato da Martina il paese con i problemi della quotidianità (lo sfollamento) o la minaccia della guerra atomica.

⁴⁹ Martina, Bioletto, «Topolino», n. 10, gennaio 1950, Canto XIII, p. 6.

Cinema Rapid... e Topolino, proseguendo il suo cammino sotto la pioggia di fuoco, nel XV Canto s'imbatte nel suo vecchio maestro: predicavo bene, asserisce, il pedagogo, ma razzolavo male. Accomiatandosi dal discepolo e da Pippo, issati "a bordo" di un cammello, il maestro esclama nella nuvoletta: «Addio Topolino e ricordati bene: segui sempre i miei consigli, ma non imitare mai le mie azioni!»⁵⁰. Ora in groppa al drago volante, i due poeti raggiungono Malebolge, stagno di pece bollente che imprigiona i fraudolenti, ma Fratel Coniglietto se ne scappa, burlando Compare Orso; gli imbroglioni, con la testa nel sacco (contrappasso) roteano a colpi di scudisciate diaboliche; sono castigati chi suggeriva e chi marinava la scuola: in una clinica infernale diavolacci feroci somministrano purganti, strappano denti, siringano anemici scolari con massicce dosi di "ischirofosfocalciovitaminica"⁵¹. Fra i ladri, reo arbitrariamente di abigeato, del tutto virtuale, c'è il Lupo Mannaro da sempre impegnato nella caccia dei Tre Porcellini, salvati sempre da Lupetto, figlio mite e snaturato. Ezechiele, il Lupo Cattivo, qui patisce un'esplosione che lo riduce pelle e ossa, poi aggredito da feroci galline, infine, qual "strano augello", preso a schioppettate, da "un cacciatore di frodo"⁵². Sorte meritatissima per il «birbon matricolato/ Che visse senza infamia e senza lodo!»⁵³. I bugiardi con la lingua scrivono le loro colpe sulla rena; nella fiamma biforcuta si cela Paperino in dissidio con i due animi: "dispettoso e invelenito" l'uno, "dolce come un cherubino"⁵⁴ l'altro. Pippo e Topolino, con l'estintore smorzano la fiamma del peccato e Paperino «Appena tornò in sé, gridommi: "Evviva!" / Fratello Topo sia laudato/ Finché nel mondo si favelli o scriva!»⁵⁵.

Nel ghiaccio di Giudecca, fra tanti peccatori, è confitto Ugolino, tra le mani stringe un pallone da *foot-ball* che fieramente morsica. Durante una partita di campionato in quel di Pisa, racconta lagrimando: «Quando la gara quasi era finita/ Con un pareggio, vidi con orrore/ Un fallo della squadra preferita./ Alzossi un urlo "Calcio di rigore"/ Ma feci per viltade il gran rifiuto/ Che mi coprì d'infamia e disonore/ Tutti gridavan: Arbitro venduto!/ Vai all'Inferno! Crepa d'accidenti!»⁵⁶.

Lo sciagurato ammette che la "svista" gli procurò un milione; tanto è straziato dal ricordo della colpa abietta che affonda i denti nel pallone... che

⁵⁰ Ivi, «Topolino», n. 11, febbraio 1950, Canto XV, p. 3.

⁵¹ Ivi, Canto XXVIII, p. 10.

⁵² Ivi, «Topolino», n. 12, marzo 1950, Canto XXIV, p. 4.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ivi, Canto XXVI, p. 7.

⁵⁵ Ivi, Canto XXVI, p. 8.

⁵⁶ Ivi, Canto XXXIII, p. 10.

esplode. Nella voragine apertasi nel manto ghiacciato i due poeti, con il papero redento vi sprofondano.

Ciò che vedono li inorridisce: avvinti a un palo con robuste funi (destino per maghi, eretici, streghe...) ecco due infelici pungolati con una penna stilografica maneggiata da Dante Alighieri, sono gli autori della parodia, il che è ben evidenziato dal cartello, con la scritta "Traditori Massimi", inchiodato sul palo! Topolino, animo generoso, placa l'ira del Sommo Collega! I due meschini non hanno dileggiato la *Commedia*, il loro unico intento era la "gioia dei bambini". Dante perplesso, bofonchia, ma vedendo le lacrime dei peccatori (mal trattenute dai cappucci, ascoltando le loro parole di contrizione, udendo il vocio allegro dei bimbi...) li perdona. I rei redenti si librano nel cielo stellato con Topolino, Pippo e Paperino; da due nuvole si affacciano i lettori bambini che hanno patrocinato l'assoluzione dei reprobri.

Guido Martina tace, il finale sincerissimo spetta a Dante: «O patria mia, solleva il capo affranto,/ Sorridi ancora, o bella fra le belle,/ O madre delle madri, asciuga il pianto!/
Il ciel per te si accende di fiammelle/
Splendenti a rischiararti ancor la via,/ Si che tu possa riveder le stelle!/
Dio ti protegga, Italia. Così sia»⁵⁷.

Siamo certissimi che il Padre Dante abbia accompagnato Martina in Paradiso, meritato per il divertimento elargito ai lettori di «Topolino», quel 6 maggio 1991, e ritrovando Angelo Bioletto, che l'aveva preceduto nel giorno di Santo Stefano del 1987. Geniali, strepitosi amici, di un tempo che fu.

E detto fra noi Martina e Bioletto, fin dall'esordio, sul numero 7 del 1949, avevano chiarito il loro intento di divertire, giammai di manifestare irriverenza nei riguardi del "capolavoro di Dante Alighieri". Basti leggere il loro *Note alla Divina Commedia*⁵⁸, esemplari e chiarificatrici, indirizzate ai loro giovani lettori. Questo nulla toglie al valore degli autori di un immortale classico della letteratura disegnata o più semplicemente del fumetto.

Il *mangaka* e la *Divina Commedia*

Gō Nagai (pseudonimo di Kiyoshi Nagai) è uno dei maggiori *mangaka* del fumetto giapponese, la cui fama si spinge ben oltre i confini nazionali, conosciuto per aver creato personaggi *mecha*, robot di dimensioni titaniche, affermatosi in Oriente e in Occidente come il *manga* Mazinger Z (Mazinga Z

⁵⁷ Ivi, p. 13.

⁵⁸ Ivi, «Topolino», n. 7, ottobre 1949, p. 13.

in italiano, conosciuto a suo tempo per la versione *anime*) e progettista della serie televisiva *Getter Robot*, poi anche in versione *manga*). Gō Nagai ha sviluppato un rapporto particolare con la cultura italiana e, in particolare, con la *Divina Commedia*. Non vogliamo elencare l'ampia attività dell'autore, ma segnaliamo, tra i molti, la *Scuola senza pudore* opera che per prima introdusse l'erotismo nei *manga* per ragazzi. Ci pare comunque opportuno evidenziare che, per sua stessa ammissione, si era già ispirato al poema creando la serie *Mao Dante* dopo aver visto un'edizione dell'opera illustrata da Gustave Doré, o *Devilman* (la cui figura trae ispirazione dal Lucifero dantesco). Ma Nagai, affascinato dalla *Commedia* e graficamente dal personaggio Dante, ha riversato il suo genio illustrativo in un'opera a fumetti di poderose dimensioni, *Dante Shinkyoku* (3 voll., 1993-1994)⁵⁹. Pur non esperti di cultura giapponese ci sembra che, pur a distanza di tanto tempo, l'opera del *mangaka* sia paragonabile alla nascita del Club Dante, promosso negli Stati Uniti da Henry Wadsworth Longfellow, James Russell Lowell, Charles Eliot Norton, Oliver Wendell Holmes, William Dean Howells... che ogni mercoledì si trovavano per perfezionare la traduzione della *Divina Commedia* (pubblicata poi nella primavera del 1867). Longfellow e Howells furono in Italia nei luoghi danteschi e, in particolare, lasciarono tracce in quella Verona che aveva offerto riparo a Dante⁶⁰.

⁵⁹ Noi facciamo riferimento all'edizione Bd del 2020 a cura di Matteo de Marzo, di ben 600 pagine (purtroppo non numerate) traduzione di Giovanni Lapis, *lettering* di Aurora Casaro, editing di Valerio Manenti.

⁶⁰ In realtà Dante era conosciuto sin dalla fine Ottocento, letto e tradotto sino ai giorni nostri. Tuttavia l'opera di Gō Nagai ha indubbiamente esteso al grande pubblico giapponese del manga la conoscenza della *Commedia*. Per maggior dettagli si legga *Premessa. Dante in Giappone*, capitoletto contenuto nel saggio di M. Tirino, *Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Gō Nagai*, in Universitat Autònoma de Barcelona. Institut d'Estudis Medievals, *Dante e l'Arte*, Barcelona 2014, pp. 179-180 (https://www.academia.edu/38048040/Manga_Dante_Comunicazione_interculturale_e_tradizione_figurativa_in_Dante_Shinkyoku_di_G%C5%8D_Nagai, consultazione 2020). Nella seconda metà dell'Ottocento molti intellettuali veronesi entrarono in contatto con autori di lingua inglese. Henry Wadsworth Longfellow e un allorsuo figlio, in concomitanza con John Ruskin, avevano visitato e soggiornato in Verona, parlato di questa città e, in particolare, erano in corrispondenza con Angelo Messedaglia, senatore del regno, valente economista e sensibile letterato. Di Longfellow esistono numerose copie delle sue opere in lingua inglese, e le sue poesie furono tradotte dallo stesso Messedaglia, da Carlo Faccioli, da Pier Emilio Francesconi e altri. Nella ricca collezione di libretti per nozze della Biblioteca Civica di Verona si conservano numerosi altre traduzioni in italiano soprattutto di Longfellow, il quale, tra gli anni Sessanta e Ottanta, sembrò esercitare una notevole influenza tra i maggiori esponenti della cultura scaligera. Tra i traduttori ricordiamo anche Vittorio Betteloni, che rese in italiano Byron, e Carlo Faccioli di cui erano universalmente apprezzate le versioni di Byron, di Shelley e di Tennyson.

Gō Nagai può davvero far conoscere meglio l'opera di Dante in Giappone e trovare termini di confronto fra culture diverse, parimenti affascinanti, e nello stesso tempo utilizzare una felice contaminazione tra le illustrazioni dantesche di Doré e la tradizione del *manga* giapponese, cioè l'immagine, interpretando l'opera in forma originale, aggiunge al testo capacità visiva.

Il *mangaka* lavora a produrre «una serie di paratesti, in cui includere didascalie e digressioni storiche, necessarie a fornire all'ignaro pubblico nipponico una serie di informazioni storico-letterarie per contestualizzare le vicende raffigurate»⁶¹. Particolarmente rilevanti sono le parentesi in cui il *manga* racconta le origini dell'amore tra Dante e Beatrice, il rapporto amicale con il poeta Guido Cavalcanti, il componimento della *Vita nova* e le vicende di Colui che prese parte alle lotte che dilaniarono Firenze. In pratica, «il carattere di rielaborazione dell'inferno viene infine potenziato dalla sua intertestualità come rete di relazioni tra la fonte, la sua 'biblioteca' e l'interpretazione attuale»⁶². Il *mangaka* dimostra di conoscere molto bene opere pittoriche poco note, come il dipinto *Farinata degli Uberti alla battaglia di Montaperti* (1842) del pittore romantico Giuseppe Sabatelli, «integralmente riprodotto in una delle vignette che narrano le vicende del capo ghibellino, confinato da Dante tra gli eretici epicurei»⁶³.

La *Commedia* è un'opera «con la cui grandezza [Gō Nagai] non smette mai di misurarsi» e la sua rivisitazione è frutto di un estenuante lavoro di ricerca. «Rispetto ai vari omaggi, citazioni, richiami, più o meno diretti, di cui sono disseminate le opere precedenti, con l'adattamento a fumetti della *Commedia* Gō Nagai si mostra più fedele alla fonte dantesca, a partire da due elementi. In primo luogo, il fumettista nipponico ha finalmente l'occasione di relazionarsi con quel patrimonio iconografico universale, costituito dalle illustrazioni di Gustave Doré [...]. In secondo luogo, l'autore giapponese ha l'ardua missione di compiere una serie di scelte estetiche indispensabili, per ridurre in immagini il corpus letterario dantesco. L'obiettivo primario di Gō Nagai è rendere accessibile l'opera dantesca ad un pubblico, il più vasto possibile»⁶⁴. Se la *Commedia* fu scritta in versi Gō Nagai, pur rispettando il senso del testo originale, li rende in versi iscritti all'interno di nuvolette, o *balloon*, o in cartigli didascalici. Nel suo poderoso lavoro Gō Nagai privilegia l'*Inferno* cui riserva ben due volumi, mentre a *Purgatorio* e *Paradiso* uno solo.

⁶¹ Ivi, pp. 195-196.

⁶² Ivi, p. 196.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ivi, p. 186.

Secondo Mario Tirino «La ragione sta nel fatto che per Gō Nagai l'Inferno conserva un potenziale iconopoietico e *simbolico* rispetto a Purgatorio e Paradiso, nei quali invece abbondano conversazioni, disquisizioni e dilemmi di ordine teologico-filosofico»⁶⁵. Di fatto disegnatori e illustratori in generale sono affascinati dall'*Inferno* che offre molte più suggestioni visive. Gō Nagai non sfugge a questa regola.

La *Commedia* di Gō Nagai prende il via dallo smarrimento di Dante nella selva oscura di Firenze, città in cui domina la cupola del Brunelleschi (completata nel 1436, più di un secolo dopo la prima edizione della *Commedia*, del 1321), perché Nagai si rende conto che nel ricostruire visivamente il poema ha necessità di dare riferimenti riconoscibili ai lettori nipponici.

Secondo Tirino l'apparizione nella selva della lonza, della lupa e del leone, evidenzia la «volontà di Gō Nagai di incorporare nella struttura del disegno sequenziale anche la dimensione allegorica del poema dantesco»⁶⁶. L'arrivo di Virgilio, l'annuncio del viaggio nell'Aldilà e la rivelazione che il viaggio sia stato voluto dal Cielo su sollecitazione di Beatrice, consente a Gō Nagai di fornire notizie storiche sui conflitti in Firenze come sulla vita di Beatrice. «La raffigurazione di Beatrice segna, tuttavia, un significativo scarto rispetto alla tradizione figurativa occidentale»⁶⁷. Gō Nagai, infatti, disegna una serie di tavole con Beatrice nuda, «avvolta da un'aura eterea ma insieme carica di una rotonda sensualità»⁶⁸ che bene risponde alla tradizione del *manga* ed esprime, meglio di altri, l'amore che il Poeta riservava alla bella fanciulla.

Gō Nagai rappresenta senza mediazioni la violenza, quasi *splatter*, visualizzando le pene dei dannati dell'*Inferno*. Cerbero, bestia e uomo, si placa quando Dante lancia tra le sue fauci la testa di un dannato che si trasforma nuovamente in fango, «a Gō Nagai preme sottolineare le condizioni estreme dell'esperienza dantesca»⁶⁹. Nel settimo cerchio, presidiato dal Minotauro, «degna di nota appare la scelta estetica di rappresentare i violenti uccisori come una sorta di *zombie*, il cui corpo si decompone perdendo brandelli di pelle e bulbi oculari, mentre sono immersi nel sangue che essi stessi hanno versato. Simile è la rappresentazione di alchimisti e falsari nell'ottavo cerchio o delle Malebolge»⁷⁰. «Sempre nell'ottavo cerchio, Gō Nagai concepisce una

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, pp. 186-187.

⁶⁷ Ivi, p. 187.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ivi, p. 188.

⁷⁰ Ivi, p. 189.

sconvolgente trasformazione di un dannato in serpente e la riesce a rendere con vividezza di particolari e con un'attenzione estrema alle pose plastiche dell'essere metà uomo-metà animale. Questi due esempi confermano come le retoriche visive dell'horror, mediate dalla sensibilità manga, costituiscano altre risorse per rimediare la materia dantesca in un linguaggio vicino al pubblico contemporaneo»⁷¹.

Non vogliamo spingerci oltre nello studio degli infiniti dettagli delle diverse tradizioni grafico-pittoriche nel poema dantesco. Pur con molti cambi di scena il disegno continua a raffigurare Virgilio e Dante, un po' come Tex Willer e Kit Carson, in viaggio e per dare dinamicità alle tavole il *mangaka* muta le inquadrature, usa i primi piani e i campi lunghi che abbracciano la vastità dell'Inferno.

L'influenza di Gustave Doré

Gustave Doré nel 1861 espose tra polemiche alcune grandi tele dall'*Inferno* di Dante che andava pubblicando per Hachette: *L'Enfer*, 1861, 76 illustrazioni, *Le Purgatoire* e *Le Paradis*, 1868, 60 illustrazioni. *La Divina Commedia* completa, illustrata da Gustave Doré fu pubblicata in concomitanza con l'edizione francese dall'editore Sonzogno nel 1868 in tre volumi⁷². Un editore dallo spirito pedagogico, attento alla formazione di un pubblico di lettori anche in ambito popolare, legatissimo alle esperienze francesi (ricordiamo non solo l'acquisto di macchine di stampa, di riviste popolari mutuati da quelle francesi, ma anche la pubblicazione in contemporanea con la Francia dei *feuilleton* di Rocambole). E l'edizione italiana, facilmente reperibile nelle nostre biblioteche storiche, ha dato un suo potente contributo alla diffusione del poema. A Doré si rimproverò di non essere un vero pittore e di proporre solo delle illustrazioni ingrandite. Ma così non era. La "pittura" di Gustave Doré ha influenzato l'illustrazione delle opere letterarie nell'organizzazione del testo: formati, senso della composizione, arredi e messa in scena. Egli accresce i punti di vista, inquadra dall'alto e dal basso, utilizza inquadrature pa-

⁷¹ Ibidem.

⁷² Sono 57 i titoli da noi censiti, anche separati, pubblicati da Sonzogno tra il 1868 e il 1900. Si devono rilevare due particolari: che in molte delle successive edizioni scompare il nome di Doré e che l'altezza dei volumi raggiunge i 48 cm., ma già per l'edizione 1868, si riduce a 18-19 centimetri, e così per gran parte delle edizioni degli ultimi vent'anni dell'Ottocento. La diversità delle edizioni è dovuta all'intento dell'editore di divulgare l'opera, come in effetti si è verificato, anche tra i ceti popolari.

noramiche o frontali alla ricerca della massima efficienza dell'immagine. Secondo Mario Tirino occorre evidenziare «i termini della rivoluzione realizzata dall'artista francese con la creazione di un nuovo medium: il libro illustrato di grande pregio. Sono quattro i pilastri di tale rivoluzione: la ridefinizione dei rapporti tra testo scritto e illustrazione, intesa come abbandono della tecnica del disegno all'interno del testo, tecnica sostituita da immagini disegnate a tutta pagina, separate, dunque, dal testo; l'uso dell'elettrotipo, per assicurare una perfetta corrispondenza tra le incisioni e la loro riproduzione a stampa; l'adozione di un nuovo formato (in folio); la collocazione dell'illustrazione in un punto preciso del volume, protetta da una velina. Si determina così un nuovo oggetto mediale che riconfigura completamente la relazione dinamica tra scrittura, lettura e immagine, e quindi anche l'esperienza del lettore»⁷³. In pratica, Doré manipola il testo per adattarlo alla propria interpretazione visiva [...]: «divide il testo in modo da suscitare la suspense del suo lettore, che doveva attendere per incontrare l'attesa immagine. Ma Doré attribuisce persino una nuova funzione alla carta velina inserita (...), usandola per dislocare e ricollocare piccole porzioni di testo: chiedeva ai tipografi di stampare sui fogli protettivi le linee di testo che si abbinavano all'illustrazione per incrementare l'intensità emotiva della fruizione spettatoriale, sovrapponendo il testo (in trasparenza) alla parte inferiore dell'immagine e, così, confondendo codice iconico e codice linguistico. La carta velina, dunque, funzionava praticamente come un sipario teatrale, che svelava l'episodio che stava per essere messo in scena ad un lettore/spettatore, intento a conferire un senso alle linee di testo appena lette sulla carta stessa»⁷⁴. Tirino è convinto che l'opera di Gō Nagai sia un'operazione non meno audace con l'inserimento, «di un elemento estraneo, che potenzia la narrazione e scandisce il ritmo di fruizione»⁷⁵. Se in Doré è l'illustrazione a tutta pagina e nel *manga* l'inserimento di tavole che ne riproducono i disegni a dettare il ritmo di lettura, ciò avviene poiché, «a intervalli regolari interrompe la rappresentazione figurativa del manga, determina una pausa tra una sezione e l'altra dell'opera, spesso aprendo al passaggio in una nuova zona dei regni ultraterreni»⁷⁶, non meno importante è il fatto che le tavole ispirate dall'illustratore/pittore francese aiutano il lettore giapponese a comprendere un "linguaggio visivo" estraneo, appartenente all'immaginario medioevale.

⁷³ Ivi, p. 193.

⁷⁴ Ivi, p. 193.

⁷⁵ Ivi, p. 194.

⁷⁶ Ivi, p. 195.

L'identificazione con Doré è così forte che nel procedere dell'opera verso la sua conclusione non si distinguono le varianti tra lo stile illustrato di Doré e quello *manga* proprio di Gō Nagai. «Il fumettista nipponico lascia da parte qualsiasi stilema *manga*, elimina quasi completamente dialoghi e didascalie e affida tutto il carico simbolico alle immagini, in cui prevalgono bagliori, accensioni e lucentezza, in marcata consonanza con le ultime incisioni di Gustave Doré»⁷⁷.

In sintesi, possiamo dire che Gō Nagai lavora sull'iconografia di Doré sia per omaggiare il maestro dell'immaginario dantesco, sia per scandire la narrazione rompendo il *continuum* dello stile *manga*, sia, infine, affinché il pubblico giapponese abbia sempre presente il riferimento a una storia "esotica".

Lampi di luce

Nell'*Inferno* di Gō Nagai tutti gli esseri umani, tutte le "*anime*" condannate mantengono una forte corporeità e sono ignude, tranne Virgilio, la guida, e Dante, abbigliati secondo l'iconografia conosciuta da tutti. Le donne, Beatrice, per prima, Francesca, Cleopatra, Elena... conservano una loro vivissima sensualità, un'indubbia carica erotica che viene meno nelle figure maschili. I corpi sono raffigurati con intensa carnalità. I traghettatori sono mostruosi e hanno dimensioni gigantesche: Caronte, crudele, possente, orribile. Incute paura Cerbero a tre teste (bestie infernali, secondo il traduttore di Gō Nagai), o Pluto, talvolta gli occhi sono privi delle pupille, Flegias figlio di Ares, le tre Gorgoni, la città di Dite, il Minotauro, il comprensivo Malacoda (non così i suoi diavoli), Chirone, il centauro, feroce demone che apre la seconda porta dell'*Inferno*. Immenso l'orrore che suscitano le fiamme che avvolgono i dannati. Le tentazioni *splatter* modernissime del *manga* giapponese non sono respinte. La nudità non evidenzia il sesso, ma l'erotismo è appannaggio esclusivo dei personaggi femminili (forse fatta eccezione per Paolo Malatesta). Perché così secondo Gō Nagai si esprime l'amore, tenuto conto che per i giapponesi è difficile cogliere lo spirito cristiano dell'Occidente. L'Aldilà è pagano. La nudità non è moderna, è debitrice verso Doré e la cultura pittorica del Medio Evo. Se non si disegna il sesso è pur vero che le donne esprimono forte sensualità, propria del *manga* contemporaneo. Il segno graffiato, fosco, cupo, nero o grigio scuro, è attenuato dal bianco con lampi di luce. Il fumet-

⁷⁷ Ibidem.

to, ma soprattutto l'illustrazione che contamina il disegno con pagine, singole e doppie, complete, evidenziano la modernità di Doré di cui il *mangaka* si impadronisce. Gō Nagai comunica visivamente l'attualità della *Commedia* e della interpretazione illustrata di Doré. Qui "classico", termine forse arbitrario in questo contesto, e contemporaneo si intrecciano felicemente. Il caricaturale delle figure, ricorrente nel *manga*, si fonde in un'immensità tenebrosa che si compenetra con l'immensità dell'Inferno. Gō Nagai conferisce al poema un modello, «un esempio di quelli che Roland Barthes (1970) definisce "testi scrivibili", ovvero testi che non solo possono essere letti, ma alimentano una produzione di ulteriori materiali nella cultura contemporanea»⁷⁸.

⁷⁸ Ivi, p. 193.

ISBN: 979-12-80581-14-3



9 791280 581143