



DEBORA BARATTIN

**“IO SO CHE L’INTENZION LOR FU ONESTA!”
L’“INFERNO” IN “TOPOLINO”**

1. I classici Disney e Dante

Tutti conosciamo l’enorme successo che riscosse nei secoli – e riscuote tuttora – la prima cantica della *Commedia* di Dante Alighieri. Esplorato via via dalle diverse arti, l’*Inferno* non poteva rimanere estraneo a quella che si definisce “un neuvième art”¹ ossia il fumetto. Insieme al cinema e alla televisione, accanto ai libri per ragazzi e al romanzo poliziesco,² il fumetto è parte integrante della cultura popolare e di quella paraletteratura che ribadisce “i sistemi di attese assestati e integrati alla cultura corrente” e “contiene a un dipresso tutti gli elementi che costituirebbero la letteratura, salvo l’inquietudine rispetto alla propria

¹ Cfr. F. Lacassin, *Pour un neuvième art : la bande dessinée*, Genève, Slaktine, 1982.

² Si veda A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, pp. 35-36.

significazione, salvo la messa in causa del suo proprio linguaggio”.³ La presenza di Dante e soprattutto della cantica infernale nei fumetti, nei film, nei romanzi polizieschi, nelle canzoni e addirittura nella pubblicità, fa di quest’opera un soggetto aperto a inclusioni *pop* che si prestano a un trattamento seriale, ovvero a una ripetitività caratteristica delle opere prodotte dai *mass media*.⁴ Il caso di cui ci occuperemo, le riscritture disneyane dell’*Inferno* dantesco in chiave fumettistica, è un buon esempio di questa serialità tipica della paraletteratura.

Anche se i primi fumetti americani erano giunti in Italia negli anni Trenta, ovviamente avversati dagli intellettuali fascisti, la loro ampia diffusione coincide con la fine della seconda guerra mondiale e con la cosiddetta americanizzazione dell’Europa.⁵ La Walt Disney italiana ottiene tuttavia già nel 1938 la propria indipendenza rispetto alla casa madre americana, sfruttando anche il passaggio di proprietà dalla casa editrice Nerbini alla più grande Mondadori nel 1935 e garantendosi addirittura un successo internazionale. La maggiore libertà offerta dal nuovo assetto produttivo permette così di proporre dei prodotti più vicini al pubblico nazionale, come (appunto) le riscritture dantesche.⁶

La prima riscrittura dell’*Inferno* realizzata dalla Disney risale al 1949-1950: pubblicata a episodi, si colloca tra i numeri 7 (ottobre 1949) e 12 (marzo 1950) del fumetto “Topolino”. Firmano questo lavoro Guido Martina (che si è occupato dei testi e della versificazione) e Angelo Bioletto (autore dei disegni) entrambi attivi in quegli anni nella filiale

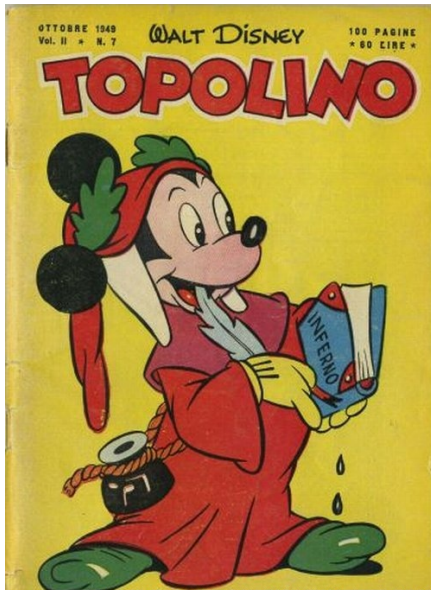
³ Cfr. U. Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia del romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 2015, p. 90.

⁴ Si veda Id., *L’innovazione nel seriale*, in Id., *Sugli specchi ed altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*, ivi, 1990, p. 125.

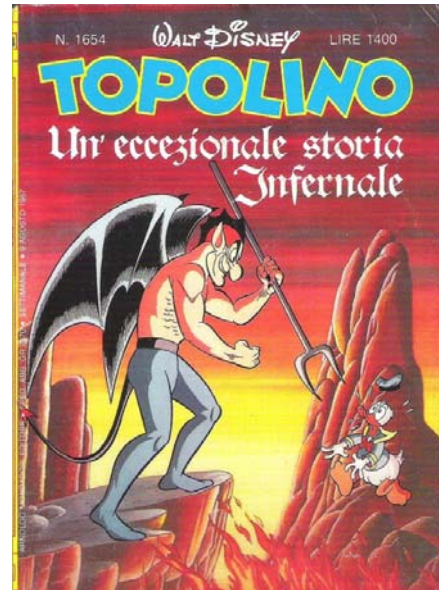
⁵ Si veda L. Becciu, *Il fumetto in Italia*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 124-125.

⁶ Si veda, oltre all’esposizione *Topolino e l’Italia* organizzata nel 2016 da Disney Italia, il documentario di M. Spagnoli, *Walt Disney e l’Italia – Una storia d’amore* (USA, The Walt Disney Company Italia – Kobalt Entertainment, 2014).

italiana. Forte del successo ottenuto nel 1949, nel 1987 la Disney propone un secondo rifacimento intitolato *L’Inferno di Paperino*, che riscuote minor successo del precedente ed è firmato da Giulio Chierchini e Massimo Marconi.⁷



L’Inferno di Topolino (1949)



L’Inferno di Paperino (1987)

I caratteri specifici dell’universo seriale disneyano fanno sì che le riprese dantesche siano condite da un’immane ironia: ci stiamo dunque muovendo in un campo eminentemente comico e parodico. Gli inferni di “Topolino” fanno parte infatti delle Grandi Parodie,⁸ che formano in Italia (soprattutto a partire dagli anni Sessanta) un parallelo fumettistico della

⁷ Dante riscosse tanto successo da spingere la Disney a riproporlo in altri due fumetti negli anni Ottanta: *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, in “Topolino”, 1261, 27 gennaio 1980, firmato da Guido Martina e Giovan Battista Carpi (si veda G. V. Distefano, *L’eros papertragico di “Paolino Pocatesta e la bella Franceschina”*, in *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, numero monografico di “Arabeschi”, 7, 2016, pp. 172-175) e *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, in “Topolino”, 1425, 20 marzo 1983 (qui è la biografia di Dante a essere usata come spunto narrativo).

⁸ Si veda P. P. Argiolas – A. Cannas – G. V. Distefano – M. Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, Roma, Nicola Pesce Editore, 2013.

serie di cortometraggi “Silly Symphonies”,⁹ prodotta dalla Disney americana nel periodo 1929-1938. Attraverso il fumetto parodiato, la Disney riscrive alcuni tra i più grandi capolavori della letteratura e il meccanismo parodico, a partire dal riconoscimento della fonte da parte del pubblico italiano, permette una più immediata e semplificata identificazione con gli eventi narrati, consentendo l’accesso ai grandi classici anche ai lettori più piccoli. Pensiamo al *Ciclo Paperingio* iniziato nel 1960 e terminato nel 1996, le cui storie ripercorrono le gesta di Carlo Magno imperatore; ma anche alle avventure di *Paperin furioso*, parodia a fumetti dell’*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, ai manzoniani *Promessi paperi* (1976) e *Promessi topi* (1989), alla *Leggenda di Papertù* (1988), a *Topolino e i cavalieri della Tavola Rotonda* (1988).

L’Inferno di Topolino è annunciato nell’Albo d’Oro numero 131 del 1948, all’interno della collezione *Diario degli amici di Topolino*:

“ [...] a chiusura di una divertente rubrica di quiz demenziali posti da Pippo Inventorenigmista, troviamo un ‘indovinello STORICO-LETTERARIO-POETICO-DRAMMATICO’ che anticipa una sorpresa contenuta qualche pagina più avanti: ‘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?’”¹⁰

⁹ Si veda *L’Inferno di Topolino*, in *I classici della letteratura Disney*, Milano, RCS, 2006, vol. 3, p. 17.

¹⁰ A. Brambilla, *Le origini de “L’Inferno di Topolino”?* In un diario scolastico, all’indirizzo elettronico www.fumettologica.it/2013/10/le-origini-de-linferno-di-topolino-in-un-diario-scolastico/



L'Inferno di Topolino, Albo d'Oro (1948)

In una forma sottilmente pubblicitaria veniva qui offerto al lettore un saggio visivo della saga che l'avrebbe accompagnato per qualche mese. In quegli stessi anni, del resto, il periodico “Topolino” stava passando dal formato largo (modellato su quello americano e capace di ospitare un’intera storia) a un formato ridotto e tascabile che scandiva le storie a puntate, imitando la struttura del *feuilleton* popolare e cercando di fidelizzare i lettori o i potenziali abbonati. Il progetto di Martina e Bioletto si adatta al nuovo formato e inaugura le Grandi Parodie che rappresenteranno “il vertice assoluto della fantasia inventiva e della perizia grafico-letteraria della Disney Italia”,¹¹ sotto il segno di uno stretto rapporto con la letteratura.

I due *Inferni* proposti da “Topolino” sono stati composti a distanza di molti anni: la prima versione del 1949 ha come protagonista Topolino ed è

¹¹ Cfr. P. P. Argiolas – A. Cannas – G. V. Distefano – M. Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, cit., p. 53.

più fedele alla fonte dantesca; la seconda del 1987 ha come protagonista Paperino e presenta maggiore libertà rispetto al testo originale. Possiamo dunque interrogarci sulle motivazioni di queste due parodie ed evidenziare le differenze che le separano, attraverso un'analisi grafica, linguistica e tematica: sarà così possibile capire se il rifacimento parodico abbia comportato un'ulteriore valorizzazione dell'ipotesto di partenza. Se ancora negli anni Cinquanta erano pochi gli intellettuali interessati al mondo dei *comics*, considerati un genere minore e dannoso,¹² la canonizzazione del fumetto negli Sessanta-Settanta e le recenti riflessioni universitarie sugli esiti della nona arte permettono ormai uno studio approfondito delle tecniche del fumetto.

2. *I due Inferni: le immagini*

Dal punto di vista grafico entrambe le riscritture disneyane cercano di immergere il lettore nell'universo medievale mediante la riproduzione di filatteri o cartigli in forma di pergamena, tipici degli antichi manoscritti.¹³ Questo espediente non appare nelle nuvolette di dialogo bensì in quelli riservati all'esposizione della vicenda, favorendo una diretta partecipazione del lettore al sistema narrativo.¹⁴ I cartigli sono più frequenti nell'*Inferno di Paperino*, dove il testo ha minore spazio, meno frequenti invece

¹² Un'eccezione era Elio Vittorini, che pubblicò sul "Politecnico" qualche intervento di Oreste Del Buono sul fumetto americano. Nel 1951 una proposta di legge democristiana per la censura preventiva sulla stampa a fumetti non giunse all'approvazione. Si veda ivi, pp. 139-140 e p. 142.

¹³ Si veda A. Corbellari – A. Schwarz, *Le Moyen Âge par la bande*, in "Études de Lettres", 1, 2001, p. 24.

¹⁴ Si veda A. Corbellari, *De la Chanson de geste à la bande dessinée : esquisse d'une étude comparée de paradigmes narratifs et stylistiques*, in *L'épique médiévale et le mélange des genres*, Actes du colloque organisé par l'UFR Sciences du langage de l'homme et de la société de l'Université de Franche-Comté, du 3 au 5 octobre 2002 à Besançon, réunis par C. Cazanave, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté 2005, p. 305.

nell'*Inferno di Topolino*, dove il testo è maggiormente privilegiato all'interno delle vignette e l'uso del cartiglio intralcerrebbe la lettura.



L'Inferno di Topolino, cartiglio



L'Inferno di Paperino, cartiglio

In entrambi i fumetti i personaggi (Topolino-Dante, Pippo-Virgilio e Paperino) si addormentano leggendo il classico dantesco, ma la riscrittura del 1949 si apre con una messa in scena teatrale dell'*Inferno* da parte di Topolino e Pippo, in una sorta di spettacolare *mise en abîme*.



L'Inferno di Topolino, la rappresentazione teatrale

Dopo aver rappresentato la *Commedia* in pubblico, i due eroi sono ipnotizzati da Gambadilegno geloso del loro successo e si credono così reincarnati nei protagonisti del poema. Decidono allora di andare in biblioteca per informarsi su Dante e Virgilio, ma si addormentano sul libro e un'illustrazione della pagina che stanno leggendo si anima, trasportandoli nell'inferno.

La riscrittura del 1987, invece, ci mostra inizialmente Paperino inseguito da Zio Paperone e poi travolto dal ritmo infernale della città, fino alla sua decisione di partire per una vacanza. Saranno i nipotini Qui, Quo e Qua a fargli trovare, nella sacca che porta con sé mentre naviga sul fiume Colorado (forse un rimando all'Acheronte), una copia del poema dantesco: anche lui, leggendo, si addormenta quasi subito e si risveglia nell'oltretomba, ma non perde la sua identità e non veste abiti antichi come avveniva per i protagonisti della versione 1949. Se in Dante l'allegoria del sonno è carica di implicazioni morali e ascendenze bibliche ("Io non so ben ridir com'io v'entrai, / tant'era pieno di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai"),¹⁵ nel fumetto non manca forse un'allusione alla noia che i testi classici suscitano presso i lettori più giovani e allo stesso adeguamento a questo pubblico realizzato dal nuovo *medium*.

Mentre la riscrittura del 1987 è visivamente meno elaborata, con colori netti e poco sfumati e fondali disadorni, la prima versione attira invece l'attenzione per alcuni rimandi alle storiche illustrazioni di Gustave Doré (1861), espressamente citate da Angelo Bioletto in una delle prime tavole del fumetto. Il viaggio all'inferno di Pippo e Topolino inizia proprio con la lettura in biblioteca del testo illustrato da Doré.

¹⁵ Cfr. D. Alighieri, *Inferno* I, 10-12.

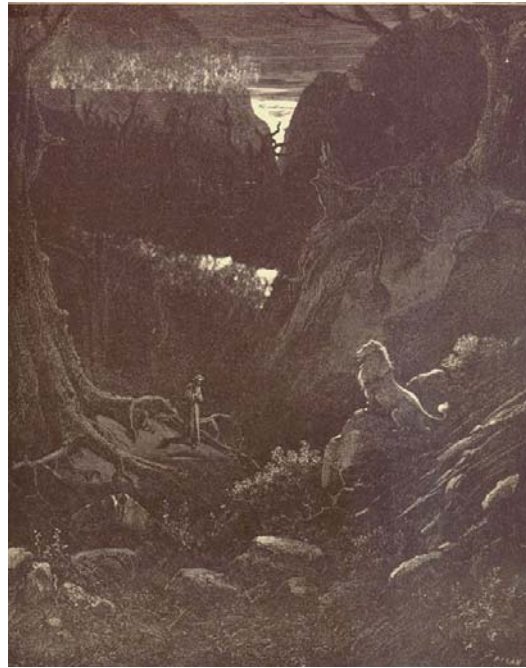
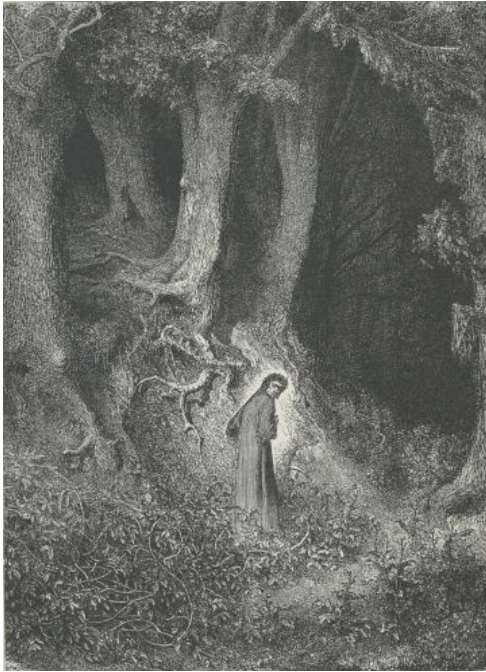


L'Inferno di Topolino, la Commedia di Gustave Doré

Nell'illustrazione seguente vediamo Topolino impaurito in mezzo alla "selva oscura" del primo canto dell'*Inferno* e al tempo stesso l'incontro con le tre fiere, rappresentate nel fumetto da un serpente, un lupo e un ghepardo nell'atto di mostrare ferocemente i denti. L'impostazione scenica, ornata dallo scorcio di cielo trafitto da un lampo, ricorda esplicitamente Doré e la sua tecnica della *gravure*.



L'Inferno di Topolino, la selva oscura e le tre fiere



G. Doré, *Divina Commedia*, la selva oscura e il leone (1861)

Altro rimando a Doré sono le tombe infuocate nelle quali sono rinchiusi gli eretici del canto decimo.



L'Inferno di Topolino, Gambadilegno come Farinata



G. Doré, *Divina Commedia*, gli eretici (1861)

Doré sembra essere fonte d’ispirazione per il disegnatore anche per quanto riguarda la posizione dei personaggi in alcune tavole. Pensiamo alla prima incisione del canto diciassettesimo dell’*Inferno*, molto vicina all’immagine corrispondente del fumetto con Pippo che ricalca la posa in bilico di Virgilio. Il drago disneyano che interpreta Gerione, invece, è una citazione interna poiché richiama il “reluctant dragon” dell’omonimo film disneyano del 1941,¹⁶ amante di musica e poesia come dimostra il flauto che tiene fra le zampe.

¹⁶ Si veda *The Reluctant Dragon*, Disney, USA, 1941.



G. Doré, *Divina Commedia*, Gerione *L'Inferno di Topolino*, il “reluctant dragon”

3. *I due Inferni: il testo*

Anche dal punto di vista testuale la riscrittura fumettistica più fedele alla *Commedia* è quella del 1947, che rispetta la metrica dantesca e contiene molte precise citazioni munite (come la seguente con le parole di Farinata) dei doverosi adattamenti disneyani:

“O tu che in mezzo alla città del fuoco
vivo ten vai parlando *americano*,
piacciati di ristare in questo loco!”
Nell’ascoltar quel tono assai villano,
io mi fermai con subito ritegno,
ma Pippo mi sospinse con la mano.
E disse: ‘Non sia vile il tuo contegno!’
Mentre il dannato urlava: ‘Stai accorto
a non far infiammar *Gambadilegno!*’”¹⁷

“O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.
[...]’

¹⁷ *L'Inferno di Topolino*, cit., pp. 42-43 (sottolineature nostre).

Subitamente questo suono uscì
d’una de l’arche; però m’accostai,
temendo, un poco più al duca mio.
Ed el mi disse: ‘Volgiti! Che fai?
Vedi là Farinata che s’è dritto:
da la cintola in sú tutto ’l vedrai’.”¹⁸

Nell’*Inferno di Paperino* i rimandi all’originale sono meno diretti anche se il testo sfrutta sempre certe reminiscenze dantesche, come in questi versi che recuperano “esta selva selvaggia e aspra e forte” di *Inferno*, I, 5:

“Volando come l’aquila che vola,
scese ai suoi piedi alta una figura,
dicendo: ‘Anima viva, non sei sola!’
Lungo *un sentier selvaggio et aspro e forte*,
scendean entrambi al lido periglioso
dove l’anime perse han triste sorte.
Udivasi rumor di man con elle,
sì che pareva d’esser in tranvai
quando per folla rischiasi la pelle!”¹⁹

I vocaboli latini sono ben presenti nell’*Inferno di Topolino* e scompaiono invece nell’*Inferno di Paperino*, per lasciar spazio a riferimenti riconducibili all’immaginario americano (il Gran Canyon, il fiume Colorado, i dollari). Nella prima versione il latino si associa a numerose tessere lessicali arcaiche (“quinci”, “salutommi”, “disuggellare”, “messere”, “poscia”)²⁰ che conferiscono una patina autorevole al verseggiare. E non mancano, come abbiamo visto, le citazioni vere e proprie dell’*Inferno* (come “Lasciate ogni speranza o voi che entrate” in bocca a Ezechiele Lupo davanti alla casa dei Tre Porcellini)²¹ o di altre

¹⁸ D. Alighieri, *Inferno*, X, 22-24 e 28-33.

¹⁹ *L’Inferno di Paperino*, in *I classici della letteratura Disney*, cit., vol. 3, pp. 114-116. Sottolineatura nostra.

²⁰ Cfr. *L’Inferno di Topolino*, cit., p. 31, p. 46, p. 48, p. 71.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 78. Si veda D. Alighieri, *Inferno*, III, 9.

opere dantesche (“Tanto gentile e tanto onesta pare”, riferito da Topolino al drago recalcitrante).²² A confermare la maggiore letterarietà della prima riscrittura disneyana, ci sono infine altri versi celebri di grandi autori della letteratura italiana, come l’ariostesco “le donne, i cavalier, l’armi, gli amori” riferito a Topolino, ma con l’immediata precisazione critica di Pippo: “Per la miseria, sei un ignorante! L’ha scritto Ariosto e non l’ha scritto Dante!”.²³



L'Inferno di Topolino, la citazione ariostesca

4. Personaggi, pedagogia, attualità

L'Inferno di Topolino riscrive interamente e fedelmente la prima cantica dantesca con la sua divisione in canti e gironi, e non trascura di fare qualche esplicito riferimento al Purgatorio e al Paradiso, come per evocare

²² Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 68. Si veda D. Alighieri, *Vita nuova*, XXVI, 1.

²³ Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 24. Si veda L. Ariosto, *Orlando furioso*, I, 1.

l’unità dell’opera.²⁴ *L’Inferno di Paperino* riscrive invece solo la prima metà della cantica ed è più generico, limitandosi ad una partizione dei luoghi abbastanza vaga. Ma le differenze agiscono anche in profondità, coinvolgendo non solo la caratterizzazione dei dannati infernali ma anche il rapporto con l’attualità.

Nella versione del 1949 i dannati sono le figure del mondo disneyano: Paperino diventa Ulisse, Gambadilegno prende le vesti di Farinata degli Uberti, il cane Pluto appare nel canto settimo, l’usuraio Eli Squick appartiene al cerchio degli avari e Cosimo, il giovane cugino di Clarabella, incarna Pier delle Vigne nella selva dei suicidi. C’è poi una schiera di bambini disubbidienti, pigri e chiassosi, che potranno redimere i propri peccati e volare in paradiso. In questo caso *L’Inferno di Topolino* contamina Dante con Carlo Collodi, evocando *Pinocchio*: Cosimo trasformato in albero prende infatti la parola come Pier delle Vigne per spiegare che la selva ospita i bambini “monelli”, quelli come lui che “con franchi / disegni di coltello e punteruoli / scolpivano fregi sul ripian dei banchi”.²⁵ E il contrappasso corrisponde perfettamente alla vicenda collodiana, poiché l’albero sarà abbattuto e trasformato in banco di scuola proprio da Geppetto, il padre di Pinocchio.²⁶ La morale di Collodi è utilizzata, insomma, per evocare prima i violenti contro se stessi²⁷ e poi i violenti contro le cose, allo scopo di educare i piccoli lettori a essere scolari modello e corretti cittadini. Non diversa è la funzione di un altro rinvio intertestuale alla narrativa per l’infanzia, quello a *The Three Little Pigs*

²⁴ Si veda P. P. Argiolas – A. Cannas – G. V. Distefano – M. Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, cit., p. 124.

²⁵ Cfr. *L’Inferno di Topolino*, cit., p. 58.

²⁶ Si veda *ibidem*.

²⁷ Su Pinocchio come ‘suicida’, che muore per poi risorgere come bambino vero, si veda G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 161-172.

inserito alle soglie della bolgia dei ladri, dove languisce Ezechiele Lupo.²⁸ Se fra i personaggi della parodia disneyana ci sono dunque gli stessi destinatari del fumetto, ciò rispecchia la sua forte carica didattica, che accompagna al testo la carica persuasiva delle immagini.²⁹

Nell'*Inferno di Topolino* sono ben presenti i riferimenti all'Italia presente e alle mali della storia appena trascorsa, non solo usando la metafora calcistica dell'arbitro 'venduto' per narrare la vicenda del conte Ugolino (traditore dei ghibellini pisani passato alla parte guelfa); ma evocando il fascismo attraverso l'immagine dell'olio di ricino somministrato ai bambini bugiardi e addirittura l'orrore di Hiroshima con la battuta di Pippo che cerca di respingere Paperino all'interno della sua tomba senza riuscirci ("Mamma mia, è peggio di una bomba atomica!").³⁰ Sono tuttavia la speranza e lo slancio pedagogico a dominare l'attualità in questo periodo di ricostruzione post-bellica, come dimostrano esemplarmente le ultime due tavole dell'albo. Qui infatti appare Dante in persona, chiedendo agli autori Martina e Bioletto³¹ le ragioni della loro parodia: "Confessate, confessate in qual modo mi avete tradito?".³² Topolino allora interviene per chiedere la loro assoluzione, a nome dei bambini (che assistono alla scena dall'alto) destinatari dell'opera:

"[...] Deh arresta!
Non infierir su questi due tapini:

²⁸ Sia *The Three Little Pigs* che *Pinocchio*, come è noto, appartengono anche al repertorio cinematografico Disney, con la *silly symphony* del 1933 e il lungometraggio del 1940.

²⁹ Si veda J. Le Goff, *L'immaginario medievale*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, direttori G. Cavallo – C. Leonardi – E. Menestò, vol. IV: *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 1996, pp. 11-42.

³⁰ Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 47.

³¹ Sono raffigurati nascosti da un cappuccio, quasi a confermare la regola Disney che occulta sempre l'individualità di sceneggiatori e disegnatori, per privilegiare unicamente il nome della produzione.

³² Cfr. *L'Inferno di Topolino*, cit., p. 87.

io so che l'intenzion lor fu onesta!
Se l'uno ha scritto versi sbarazzini
e l'altro li ha illustrati con pupazzi,
l'han fatto per la gioia dei bambini."³³

Ed è allora che il poeta, riconoscendo il successo della parodia, la conclude con un'esortazione e un'ottimistica speranza, dedicate al futuro di un'Italia migliore:

“Va! Porta il mio messaggio al mondo intero!
E riferisci che s'io mi fui quello
ch'un dì gridava pieno di amarezza:
'Ahi, serva Italia di dolore ostello',
oggi affido al mio verso la certezza
di una speranza bella e pura e canto:
Oh, Santa Italia, nido di dolcezza...
O patria mia, solleva il capo affranto,
sorridi ancora, o bella fra le belle, asciuga il pianto!
Il ciel per te s'accende di fiammelle
splendenti a rischiararti ancora la via,
sì che tu possa riveder le stelle!”³⁴

Molto diversa è da questo punto di vista la versione del 1987, che suggerire un'immagine radicalmente negativa dell'Italia contemporanea, favorita anche dalla sostituzione di Topolino (che è Dante ed è come sempre un cittadino modello) con Paperino, che è solo se stesso ed incarna la sfortuna e i difetti dell'uomo medio con il quale i lettori si possono identificare.³⁵ Nell'*Inferno di Paperino*, allora, i dannati non sono personaggi Disney ma sono uomini adulti, gli stessi che stanno distruggendo la società di Paperino: quella consumistica, affaristica e burocratica degli anni Ottanta. Nei gironi infernali troviamo allora gli inquinatori, trasportati incessantemente da un vortice di immondizia

³³ Ivi, p. 88.

³⁴ Ivi, pp. 88-89.

³⁵ Si veda A. Tosti, *Topolino e il fumetto Disney italiano. Storia, fasti, declino e nuove prospettive*, Latina, Tunué, 2011, p. 11.

(“Volan per l’aer qual una procèlla / quanti in vita inquinaron l’ambiente; / dir di lor danno è dura favèlla”); troviamo i burocrati, trasformati nelle scartoffie che hanno fatto quasi impazzire il protagonista (“In tal giron a espiar lor colpe stanno / quanti di timbri e firme hanno abusato: / in vita fu lor arma; agli altri danno!”); troviamo i piromani, tramutati negli alberi che hanno incendiato (“Qui, questa gente in alberi è trasformata, / per aver punizione adeguata!”); troviamo gli automobilisti, costretti a portare sulle spalle le automobili che in vita, “fecer del ‘mezzo’ un tutto d’adorare”.³⁶ Gli autori denunciano insomma aspramente la società italiana, evocando i temi più caratteristici degli anni Ottanta e adeguandosi allo spirito ecologico che in quel periodo attraversava la produzione della stessa Disney americana.³⁷ Esempio è la presentazione di questo orrore, all’entrata dell’inferno:

“ [...] Ivi ristavvi gente ria
che in vita sol lo mal ebbe a moneta:
or dei demoni trovasi in balia.
Ne li giron di Belzebù condotti,
con gran folla di diavoli guardiani
di quant’ivi avvien sarete edotti.”³⁸

La versione più recente, insomma, sostituisce l’ottimismo pedagogico e sociale con una critica serrata all’edonismo degli anni Ottanta. Qui l’inferno diventa realtà quotidiana ed è significativo che l’ultimo personaggio incontrato nel viaggio oltremondano sia proprio l’archetipo dell’avaro Disney, Paperon de’ Paperoni: non c’è più speranza e nessuno crederà al racconto di Paperino quando si sveglierà dal suo sogno. La parodia non può più insegnare nulla a nessuno. Se per la generazione

³⁶ Cfr. *L’inferno di Paperino*, cit., rispettivamente p. 119, p. 122, p. 124, p. 129.

³⁷ Si veda R. Lanquar, *L’empire Disney*, Paris, PUF, 1992, p. 65.

³⁸ *L’inferno di Paperino*, cit., p. 107.

del 1949 si trattava di costruire un mondo nuovo, la generazione del 1987 è confrontata alla catastrofe ambientale e di pericoli dell'automazione: anche in questo caso il fumetto come paraletteratura ribadisce “i sistemi di attese assestati e integrati alla cultura corrente”.³⁹

³⁹ U. Eco, *Il superuomo di massa*, cit., p. 90.

