

## **Dylan Dog: una lettura semiotica da Michail Bachtin a Umberto Eco**

*L'intreccio di Dostoevskij è una strana coabitazione  
di Platone e del romanzo d'appendice.*

M. Bachtin: 1922 – 1927 (trad. it. *Corriere della Sera* 24 giugno 2001)

*Gli incubi di cui io parlo sono letterari, nascono dalle fiabe che si raccontano ai bambini.*

*Lo stesso dicasi della paura.*

Tiziano Sclavi, 1998

### **1 Premesse**

- Michail Bachtin (e il suo Circolo) ci hanno insegnato a leggere un'opera collocandola nel «Tempo Grande», ci hanno insegnato cioè a collocare la specificità di una singola opera - meglio di un testo come insieme di segni sempre culturali, talvolta artistici - nella polifonia dialettica del complessivo sviluppo storico della cultura, dell'arte e dei generi artistici.
- Umberto Eco e la sua scuola semiotica, in primis Ugo Volli e Omar Calabrese, ci hanno insegnato che anche i 'fumetti' sono segni, storia e cultura, e dunque possono essere arte: «da un po' di tempo a questa parte si sente discutere sempre più spesso del seguente dilemma: il fumetto può essere arte? Ora, da un certo punto di vista, la domanda è interessante. Ma è interessante proprio solo se non la si considera una domanda. Infatti è un interrogativo puramente retorico e polemico. Un falso quesito che serve a obbligare coloro che rispondono a schierarsi. La posta in gioco è l'eterna frontiera che divide chi da un lato considera i fumetti una pratica 'bassa'... e perciò ghetizzabile in un universo di subcultura, e chi invece la pensa come una pratica comunicativa qualsiasi, che potrà essere artistica o meno a seconda di che cosa e come lo dice, ma che in ogni caso

contribuisce alla costruzione del nostro immaginario culturale esattamente come la *Venere di Milo*, o la *Divina Commedia*... Noi (dunque) crediamo che il fumetto sia una pratica comunicativa da indagare storicamente al pari delle altre» (Calabrese 1986).

- Questo saggio - «siamo nani sulle spalle di giganti» è solito ripetere Umberto Eco - vuole utilizzare quanto detto da questi maestri per analizzare in termini semiotici e storico-estetici il 'fumetto' (meglio i romanzi disegnati) di Tiziano Sclavi, uno degli autori contemporanei oggi più letti in Italia (per inciso Tiziano Sclavi, l'inventore e il responsabile ultimo delle avventure di Dylan Dog, è nato a Broni, provincia di Pavia, nel 1953 ed è autore, prima di Dylan Dog e dopo, di molti romanzi, 'fumetti', testi per canzoni, sceneggiature di film ecc.; per ulteriori notizie su lui rimando alla bibliografia in calce al saggio mentre sulle tirature, effettivamente 'mostruose', di *Dylan Dog* torneremo di seguito).

Questa nostra lettura semiotico-estetica avrà dunque un doppio obiettivo: da un lato analizzare lo specifico artistico di *Dylan Dog*, dall'altro, e insieme, collocare il 'fumetto' di Sclavi - sia pure in maniera sintetica - nella storia del genere letterario romanzo e nella storia del genere ultraletterario 'fumettistico' (il senso del termine ultraletterario è nel riferimento a forme artistiche e culturali che non usano solo ed esclusivamente il codice linguistico). Una ulteriore precisazione: uso la parola 'fumetto' e suoi derivati tra virgolette perché il termine è dispregiativo, implica cioè che i 'fumetti' non siano né possano essere cultura ed arte; due conseguenze: la prima che la locuzione estesa e corretta per 'fumetto' sia invece 'letteratura contemporanea disegnata' (in questo senso Eco 1998, p. 106, parla di un nuovo modo di fare letteratura *attraverso* i 'fumetti'); la seconda che useremo d'ora in avanti la parola 'fumetto' tra virgolette e cioè in modo esclusivamente convenzionale e non dispregiativo.

- Fermo tutto ciò, anche sulla scorta degli studi metodologici di Gian Paolo Caprettini, Paolo Fabbri e Michele Rak, possiamo più precisamente affermare che, in termini sintetici e generali, cercheremo di collocare lo specifico artistico di *Dylan Dog* nel repertorio e nelle procedure di due tradizioni testuali e ‘narrative’ in senso lato: «la tradizione del visuale e la tradizione del verbale» (Rak 1982).

Nel campo della «tradizione del verbale» e per quel che riguarda più precisamente la tradizione del romanzo - «il personaggio dei fumetti nasce nell’ambito della civiltà del romanzo» afferma Eco fin dal 1964 - mostreremo il legame di *Dylan Dog* con alcuni episodi precisi della storia del genere romanzo ossia: il romanzo cavalleresco (§ 3), il romanzo carnevalesco (§ 4 e 5), il romanzo gotico classico e contemporaneo (con una breve digressione sulla fiaba e il mito) (§ 7), il romanzo d’appendice e d’avventure e poliziesco classico e contemporaneo (§ 8), il romanzo rosa (§ 9).

Altri due paragrafi (2 e 6) e brevi incisi sparsi nel saggio cercheranno invece di mostrare, fermi gli evidenti limiti della mia preparazione rispetto alla «tradizione del visivo», lo specifico artistico-culturale del ‘fumetto’ in generale e di *Dylan Dog* in particolare.

## **2 Gli avatars (e i revenants) di Dylan Dog, tra innovazione e tradizione**

*Il mio sogno è sempre stato quello di fondere i generi...*

*Da ragazzo...volevo fare lo scrittore, il fumettaro, il cantautore e il regista:*

*me ne sono andate bene due su quattro. Non mi posso lamentare.*

Tiziano Sclavi, 1998

Intanto: chi è Dylan Dog e quali le principali caratteristiche dei suoi ‘romanzi disegnati’? Sinteticamente, Dylan Dog è un detective privato che svolge senza alcun superpotere ma con un suo particolare intuito, la ‘professione’ su casi che sconfinano nel magismo

psichico e nell'orrore, mentre *Dylan Dog*, come già detto, è, in primo luogo, il 'fumetto' più acquistato in Italia. La veridicità di quest'ultima affermazione viene da una serie di somme e moltipliche: tra il 1986 e il 2003 sono stati pubblicati 201 album, le copie vendute di media per numero sono 500.000, questi numeri sono poi da moltiplicare ancora per 4 considerando i lettori 'a ufo' e il robustissimo 'mercato dell'usato'; detto questo, una precisazione, che è lo stesso Sclavi a fare: il merito di questo 'mostruoso' successo è solo per un terzo di Sclavi; infatti, se è vero che il personaggio di Dylan Dog e la regia complessiva sono di Sclavi e sua anche la paternità di circa un terzo delle storie, molte altre sceneggiature di *Dylan Dog* sono state invece firmate da altri sceneggiatori della casa editrice Bonelli; inoltre disegni e copertine sono esito del lavoro di una nutritissima squadra di artisti e artigiani del disegno che hanno sì seguito le direttive di Sclavi, ma con una propria fortissima creatività. Data questa preliminare notizia di mercato, possiamo notare che *Dylan Dog* fin dal suo esordio, per l'esattezza nel settembre del 1986, si presentava come il primo 'fumetto' della casa editrice Bonelli, la storica e 'mitica' casa editrice di *Tex* e di *Zagor*, che programmaticamente mischiava avventure e horror, generi cioè di largo consumo e interesse; se ciò è vero, è vero anche che, come dice esattamente Sergio Bonelli, patron della omonima casa editrice del 'fumetto', «la vera marcia in più di *Dylan Dog* si chiama Tiziano Sclavi... basta guardare riviste come *Mostri* o *Splatter*... non hanno mai venduto un decimo di *Dylan Dog* e stanno già chiudendo. Con questo non voglio dire che il nostro non sia un fumetto horror ma non è su questo che si basa il suo successo» (cf. AA.VV. 2000, p. 26). E allora perché *Dylan Dog* diventò contemporaneamente un gigantesco fenomeno di mercato e un valido risultato artistico? Afferma Sclavi: «La critica apprezzò i tanti livelli di lettura e i disegni di Stano, Piccato, Roi, Casertano. Ma fu il pubblico a coglierne l'essenza, ben oltre lo splatter» (Sclavi 1988, p.). Importante ricordare che *splatter* in inglese significa schizzo (e per estensione schizzo di sangue) e che però è francese l'antecedente storico più

prossimo di questo fenomeno, ossia il teatro *Grand Guignol*, a cavallo tra Ottocento e Novecento e prima del cinema: Sclavi esplicita questa discendenza intitolando un album, appunto, *Grand Guignol* dove un originale capocomico dice a Dylan: «Voi naturalmente saprete che *Grand Guignol* era il nome di un teatro di Parigi e anche un tipo di rappresentazione molto in voga all'inizio del secolo: drammi a forti tinte, spesso con effettacci sanguinolenti e paurosi... un po' l'antenato dei moderni film splatter... Beh io mi sono detto: adesso l'orrore è tornato di moda no? E così ho recuperato il repertorio del *Grand Guignol*. Non è un'idea grandiosa?» ma da segnalare anche la precisa, e polemica, risposta di Dylan: «Geniale. Ma io che c'entro?».

In effetti, ben oltre questa tematica *splatter* e granguignolesca e come lucidamente affermato da Sclavi, il vero punto di successo, di mercato e artistico, di *Dylan Dog* è legato al fatto che Dylan è stato recepito come un eroe in realtà in lotta eterna con la solitudine e l'insignificanza quotidiana, ossia con i nostri ricorrenti mostri interiori, ben più tristemente reali, questi, di zombie e vampiri. Dice Sergio Cofferati - noto per essere l'ex segretario della CGIL ma anche per essere un esperto 'fumettologo - in una sua introduzione a una raccolta di grandi successi del nostro eroe: «Per *Dylan Dog* i veri cattivi sono i perbenisti borghesi, con le loro ambizioni, le loro manie, la loro mancanza di scrupoli; i diversi deformi sono spesso solo proiezioni dello spirito, incubi, quando poi sono persone non sono quasi mai ostili o violenti». «Sì, prosegue Sclavi nell'intervista prima citata, il fattore umano come priorità e l'orrore insomma come catarsi dal quotidiano ed infatti, nello sviluppo della serie, gli elementi 'estremi', per scelta e per necessità, sono poi stati progressivamente attenuati». Dylan dunque in realtà combatte contro i 'Mostri della civiltà' moderna e gli 'Incubi dell'assurdo quotidiano' e insomma il successo di *Dylan Dog* non viene dall'insistita presenza di storie soprannaturali (vampiri, lupi mannari, zombi, ecc.) ma dall'intuizione artistica di Tiziano Sclavi di far risaltare, attraverso tutto questo stantio repertorio, soprattutto l'orrore quotidiano. E' questo, come

già detto, lo scarto che permette al *Dylan Dog* di Sclavi di staccarsi dai cliché logori del genere e di acquisire una sua precisa originalità. Dylan dunque non lotta cioè con vampiri, licanthropi, fantasmi, zombi e alieni, personaggi pur frequentissimi e ricorrenti, ma, per essere espliciti e ribadire il concetto, con mostri molto più pericolosi e infidi come gli orrori e le violenze burocratiche quotidiane, il razzismo, il cinismo, la sete di denaro e di potere. Siamo di fronte cioè a un modo profondo e innovativo (artistico?) di leggere la realtà, e dunque il coinvolgimento nelle avventure di Dylan Dog, solo apparentemente sorprendenti e irreali, in realtà dense di richiami realistici e anche sottilmente intimi, è stato facile. Una conferma del fatto che *Dylan Dog* non sia un semplice ‘fumetto’ horror, ma una narrazione adulta rivolta anche ad adolescenti e che tratta con serietà temi importanti quali la solitudine, l'emarginazione, l'incomunicabilità, la morte, ecc. viene dall'attenzione rivolta a questa saga da parte di intellettuali e filosofi quali Eco, Fabbri, Volli, Calabrese, ecc. Tra i tanti interventi, particolarmente significativo il sintetico giudizio del filosofo Giulio Giorello: «*Dylan Dog* parla della finitezza umana» (in AA.VV. 1998, p. 12). Più avanti torneremo sul tema della morte in *Dylan Dog* e sulla funzione del ‘fumetto’ come esorcismo, apotropaico, della morte, intanto possiamo sinteticamente ma con più sicurezza giungere a qualche preliminare conclusione: in primo luogo è facile notare che, se Dylan Dog, come eroe, è a tutti gli effetti un novecentesco “Personaggio in cerca di un Senso”, *Dylan Dog*, come album e saga, è il primo vero ‘fumetto’ d’arte contemporaneo che, non costituendosi come mero prodotto commerciale o evasivo, superi il successo *underground* o di nicchia; in secondo luogo che questo risultato è frutto proprio di un suo pronunciato respiro etico-artistico, della scelta di NON essere un mero prodotto commerciale, ma di veicolare una sua precisa *Weltanschauung*, una sua precisa visione storico-artistica e ideologica del mondo. Utile ora, per illuminare ulteriormente i motivi del successo artistico, ma anche commerciale, di *Dylan Dog*, segnalare il ruolo che svolgono all'interno del ‘fumetto’ gli

amici di Dylan., l'ispettore Bloch di Scotland Yard (Dylan è un ex poliziotto inglese già subalterno di Bloch) e Groucho, l'assistente dell'«Indagatore dell'incubo» (questa ufficialmente la “professione” di Dylan), coprotagonisti a tutti gli effetti, con Dylan e con i cosiddetti ‘mostri’, del ‘fumetto’. Se infatti, la caratteristica fondamentale di *Dylan Dog*, inteso come saga e album, è il continuo susseguirsi e intrecciarsi nel ‘fumetto’ di reale e di fantastico-magico-orribile-irreale, è da notare anche che questa dialettica risponde alla dinamica psicologico-narrativa dei tre protagonisti: «Dylan insegue il reale nell'incubo, Bloch coglie l'incubo nel reale, Groucho ironizza su entrambi» dando un'eco ulteriore all'apparente linearità dei primi due: questo sfondo umoristico attenua infatti l'effetto horror e *splatter* e permette a tutti personaggi, primari e secondari, di rimanere in uno spazio non direttamente realistico, sospeso tra contemporaneità e magismo horror: «Dylan è un investigatore privato molto particolare... si fa pagare per catturare i mostri ma in realtà fa il tifo per loro... nonostante il suo titolo di 'acchiappamostri' Dylan Dog non considera infatti suoi nemici i freak che popolano le sue avventure... i veri nemici dell'indagatore dell'incubo sono esseri apparentemente ‘normali’ e per bene: politici, magistrati, giornalisti, politici, e soprattutto scienziati» (Paglieri 1988, pp. 9 e 101 ed ecco perché prima ho messo “mostri” tra virgolette). Utile riportare, in questo senso, alcune battute tra Dylan e Bloch da un album significativamente intitolato *Frankenstein* e tutto giocato sulla dialettica normalità / mostruosità: «Dylan: ‘un ESP che provoca perdite di sangue con la forza del pensiero... in genere sono io a sparare simili ipotesi...’; Bloch: ‘UMPF! Quand'è che la smetti con i tuoi tentativi di convertirmi all'assurdo? *E' già abbastanza assurda la vita normale*’».

Sul ruolo dei cosiddetti ‘mostri’ e sulla connessa polemica dylandoghiana contro la mostruosità della vita quotidiana, torneremo più avanti, qui va invece ricordato un altro dei punti di forza artistico-commerciali del ‘fumetto’ ossia che le fattezze di Dylan, Groucho, Bloch ricordano quelle di tre attori, rispettivamente, di Rupert Everett, Groucho

Marx, Robert Morley. Più esattamente, mentre Dylan Dog e Groucho *sono* i sosia cartacei di Rupert Everett e di Groucho Marx, su Bloch giocano anche il ricordo fisico-psichico del famoso regista noir Alfred Hitchcock, quello cinematografico del commissario Maigret nell'interpretazione melanconico-bonaria di Gino Cervi e quello di un altro eroe dei 'fumetti', il commissario Basettoni, amico di Topolino nella Topolinia di Walt Disney; ancora sulla figura e sul modo di agire di Bloch pesa il ricordo del ruolo razionalistico e non abducente del dottor Watson della celebre coppia Watson-Sherlock Holmes creata da un altro dei grandi padri del poliziesco moderno, Conan Doyle, nato nel 1859 e morto nel 1930 (è Bloch, in realtà, l'assistente poliziesco di Dylan, non Groucho!, il quale è, come vedremo, troppo impegnato, naturalmente a suo modo, sul versante delle discussioni delle questioni ultime del mondo e della vita per aver tempo d'occuparsi e risolvere problemi contingenti come un'indagine criminale).

Ora, il fatto che i protagonisti del 'fumetto' siano in realtà sosia in 'altre dimensioni' di persone e/o personaggi del nostro immaginario collettivo (Rupert Everett sarà persino protagonista di un film tratto dal romanzo di Sclavi *Dell'amore della morte*, romanzo che costituisce, in un ulteriore gioco di specchi, l'antecedente letterario diretto del 'fumetto' di *Dylan Dog*), ha indubbiamente favorito l'interesse e il coinvolgimento dei lettori nei confronti della saga di Dylan Dog. Ricordare questa complessa dinamica culturale (sosia, cloni, controfigure, mutanti e replicanti, in vita e in morte) ci introduce inoltre a quello che è il vero leitmotiv del 'fumetto': il tema, tipicamente novecentesco, della crisi di identità prima, certo, dell'uomo contemporaneo, poi e insieme, del personaggio romanzesco; lo sfarinarsi dell'eroe novecentesco del romanzo va dal doppio del *Fu Mattia a Pascal* al Nessuno, di *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello, al K. di Kafka (naturalmente, un album della saga emblematico di tutto questo, s'intitola, e non poteva non intitolarsi che, *Storia di nessuno* e invece *Paura di vivere* racconta la storia e gli incubi e le metamorfosi di un alterego di Franz Kafka). In questo senso lo svanire

continuo e insistito di realtà e irrealtà è dunque solo sintomo ed espressione dell'incertezza dei confini e dello statuto della propria identità (il testo attraverso il quale questo tema si diffonde in Italia è, come appena ricordato, il *Fu Mattia Pascal* di Pirandello: non casuale quindi che anche questa fonte venga esplicitata in un album - zombi e parodia - dal titolo *L'uomo che visse due volte*: naturalmente è presente a Sclavi e 'soci' anche l'altro testo capitale e archetipico di questa tematica - in realtà riscontrabile fin dalla *Bibbia* nel conflitto tra Caino ed Abele: *Dottor Jekyll e mister Hyde* di Stevenson del 1886 e ripreso nell'album intitolato *Jekyll*; su questa tematica e per una bibliografia si veda Jachia 2000).

Da questa prima ontologica e antologica raffica di citazioni possiamo determinare una ulteriore e fondamentale caratteristica del 'fumetto' nel suo complesso: il cronotopo di Dylan, lo spaziotempo in cui agisce Dylan è sì la contemporaneità, ma una contemporaneità critica, non ingenua, che per convenzione possiamo definire «postmoderna». In coerenza a ciò la narrazione di *Dylan Dog* è infarcita all'inverosimile, appunto, di citazioni e rimandi, dalla letteratura ai film, dagli orrori di guerra a quelli quotidiani della burocrazia, dai film alle canzoni... In questo senso i 'fumettari' che costituiscono i veri antecedenti colti di *Dylan Dog*, per aprire almeno una feritoia sulla «tradizione del visuale», sono artisti che si collocano su una linea che va da Hieronymus Bosch, e dai suoi inferni grottescamente reali e irreali, a Rene Magritte, a Edvard Munch, a Egon Schiele. A conferma di questo, e per fare solo gli esempi più espliciti, ricordiamo che Bosch «grottesco e carnealesco» è citato esplicitamente negli album di *Dylan Dog* n° 46, 81, Magritte nel 41, Munch nel 157, ecc., mentre il tratto grafico di Schiele è una presenza sotterranea e continua. Torneremo più avanti su *Dylan Dog* «grottesco e carnealesco» (la locuzione è di Bachtin) e sul 'citazionismo critico' tipico della sua saga, anticipiamo però che quest'ultima caratteristica, convenzionalmente definita come 'postmoderna', è la probabile origine del grande amore di Umberto Eco per *Dylan Dog*.

Detto tutto ciò, e prima di passare ad analizzare le dinamiche narrative del ‘fumetto’, restano da esplicitare due ulteriori motivi di fascinazione e riconoscibilità. In primo luogo Dylan Dog è, come ovvio, giovane e bello: «gli eroi son tutti giovani e belli» canta Guccini ed infatti il nostro eroe, per la felicità delle sue numerosissime lettrici (almeno un terzo dei suoi lettori complessivi: il dato è verificabile empiricamente anche andando in una qualunque stazione ferroviaria), ricorda, in tutto e per tutto e come già accennato, il suo modello ‘vivente’ Rupert Everett, e dunque è alto, snello, col ciuffo spettinato, il viso allungato, lo sguardo triste e fascinoso: insomma il personaggio Dylan cita e traduce graficamente, in tutto e per tutto, lo stereotipo romantico del ‘bel tenebroso’. Non solo ma, se è vero che Dylan Dog è un personaggio (un uomo?) ‘in crisi’, è vero anche che il nostro eroe è sempre sostanzialmente e nobilmente coerente con se stesso e con la sua alta *Weltanschauung politically correct*: persino i suoi vestiti, in quest’età di voltagabbana, non cambiano mai, dalla prima puntata alla duecentesima, ossia: giacca nera esistenzialista, camicia rossa garibaldino-partigiana, jeans proletari e di sinistra, al massimo una sciarpa d’inverno (a una delle tante rampogne di Bloch - «mi fai una rabbia sai... te lo vuoi comprare o no un capotto» - risponde, ironicamente, che gli rovina il look). Insomma, in tempi di pentiti, rinnegati e convertiti, e di ideologie debolissime, Dylan è un personaggio ideologicamente non solo positivo, ma decisamente positivo, questo però senza essere arrogante ed anzi con un filo, ironico e persistente, d’inquietudine e d’incertezza. Per dare concretezza a tutto questo ragionamento, e provvisoriamente concluderlo, possiamo ancora ricordare il dialogo tra Dylan e un marito che, morto ma redivivo (morte e vita, si sa, in *Dylan Dog* sono confini labili), si lamenta del fatto che Dylan sia stato a letto con sua moglie («te la sei portata a letto e adesso mi dirai che l’hai fatto per arrivare a capire... per entrare in comunione con il suo spirito!») risponde: «Sì e no... L’ho fatto *anche* per questo e non l’ho fatto *solo* per questo, ma perché ne avevo voglia, e forse perché sono un figlio di buona donna come un po’ tutti in

questo mondo» (sul 'rosa' e il sentimentale in *Dylan Dog* cfr. l'ultimo paragrafo di questo saggio).

### **3 *Dylan Dog*: dal romanzo cavalleresco al romanzo d'arte carnevalesco**

*A partire dalla età romantica, per passare poi alla letteratura e al cinema fantastico, fino alle strisce a fumetti contemporanee, gli spettri fanno parte dello scenario obbligato del Medioevo come ci piace immaginarlo. Un Medioevo di castelli infestati da fantasmi, di draghi, da spettri, addirittura da vampiri*  
J.-C. Schmitt, «Introduzione» a *Spiriti e fantasmi nella società medioevale*,  
trad. it. 1995 di *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*.

Delineata così brevemente la figura del nostro eroe dobbiamo approfondire il contesto del 'fumetto', lo schema, la fabula delle sue avventure. Un'anticipazione prima di una piccola lettura a raggi X di alcune ricorrenti situazioni stereotipe in *Dylan Dog*: le avventure di Dylan Dog non sono solo giallo-nere o al contrario solo virate al rosa ma tutto insieme coinvolgenti e di suspense, delicate e poetiche, malinconiche ed umoristiche. Vedremo più avanti come definire correttamente tutto questo contesto letterario e ultraletterario. Il punto dal quale iniziare è intanto notare che Dylan agisce comunque e sempre in virtù del potere e del prestigio delegatogli dall'ispettore Bloch. La maggior parte dei clienti che suonano alla porta dell'indagatore dell'incubo sono stati prima ricevuti da Bloch a Scotland Yard ed è comunque il corpulento ed anziano ispettore che ha fatto ottenere al suo pupillo la licenza di detective privato dopo che Dylan Dog ha lasciato la divisa dei 'bobby'. Non solo, ma bisogna anche notare che l'ispettore Bloch che, direttamente o indirettamente, manda in missione Dylan, (o che direttamente o indirettamente ne autorizza l'avventura) è una figura paterna, dunque un re; per antonomasia e per restare in Inghilterra, dove 'vive' Dylan Dog, potremmo dire il

re di tutti cavalieri erranti, Re Artù; emblema di questa investitura è il tesserino, ormai scaduto, di Scotland Yard che Dylan mostra in più occasioni e grazie al quale riesce ancora a rappresentare se non la legge, per certo il suo amico e il *suo* re: Bloch naturalmente, non il vero re di Inghilterra. A questo punto è facile scorgere, dietro lo schema reiterativo delle avventure ‘cavalleresche’ di Dylan (delega di Bloch e assunzione della missione, visita di un cliente, prevalentemente donna, assunzione dell’indagine, scontro con il Male, salvataggio della fanciulla e/o dell’innocente, lancio della spada... pardon della pistola da parte dello scudiero Groucho-Sancho, premio d’amore e addio) lo schema, leggendario e iconografico, di S. Giorgio e il drago, il cavaliere che salva la fanciulla a dispetto del Male (si presti attenzione, non dei cosiddetti ‘mostri’: vi torneremo di seguito ma vi abbiamo già fatto cenno). Se ciò è vero, più in generale possiamo affermare di riconoscere dietro lo schema delle avventure di Dylan lo schema del romanzo cavalleresco, ossia del romanzo di prove e di avventure medioevale (un giovane che esce di casa, affronta i rischi del mondo, ha un aiutante, vince il drago, l’orco o la strega, poi torna vincitore alla casa paterna e sposa la principessa). A questo proposito afferma Bachtin - nel saggio sul «cronotopo» contenuto in *Estetica e romanzo* - che i protagonisti del romanzo cavalleresco non sono dominati dal caso ma si lanciano nelle avventure e vivono in un mondo prodigioso dove compiono per libera scelta le gesta con le quali «si glorificano e glorificano gli altri (il proprio signore, la propria donna)» figure queste ultime che diverranno in *Dylan Dog* il ‘Re’ Bloch e la fidanzata/cliente di turno... Ma rivolgiamoci ora ai modelli di romanzo medioevali più carichi di forza e di prospettiva: Tristano, Lancillotto, Perceval... Quali sono i valori che questi cavalieri incarnano in maniera archetipa e che possiamo chiamare complessivamente cavallereschi? L’onore, il coraggio, la lealtà, la fedeltà al re e al proprio signore, l’amore per la propria donna, la difesa dei deboli... Inutile dire che tutti questi temi tornano in *Dylan Dog*. Per una indiretta conferma di quest’ipotesi è utile

vedere la lettura di *James Bond* fatta da Eco in *Apocalittici e integrati*, dove si dice che «M (scilicet: il caposervizio di Bond) è il Re, Bond è il Cavaliere investito di una missione... e il Cattivo il Drago»; non si parla però, lo dico a mio modesto onore e per verità, di romanzo cavalleresco medioevale mentre si ricorda che nel romanzo poliziesco, e in modo paradigmatico nella saga di Bond, c'è sempre un eroe che affronta i rischi, vince contro il male e conquista amore e ammirazione (cf. Eco 1976, p. 169 e *passim*, mentre per i riferimenti bachtiniani, oltre a Jachia 1992, cfr. Bachtin 1975, pp. 299-300; Bachtin 1979, p. 184, ecc.).

Una ulteriore precisazione prima di segnalare alcuni indizi a conferma di questa ipotesi 'medioevaleggiante': Sclavi e gli altri sceneggiatori di Dylan Dog non sono naturalmente in contatto diretto con i romanzi medioevali: ai romanzi medioevali e alle loro tematiche sono risaliti, più o meno consapevolmente, attraverso i romanzi gotici classici e neo gotici contemporanei. Approfondiremo questo concetto e la storia del romanzo che esso presuppone nei prossimi paragrafi, intanto, per una prima connessione con il Medioevo e il suo cotè romanzesco, possiamo iniziare a ricordare che la madre di Dylan si chiama, credo non casualmente, Morgana, ossia come la famosa e magica compagna/sorella di Merlino, il mago e consigliere di Re Artù e che è anch'essa una maga. A un mondo di incantesimi e magia qual è, per convenzione, il Medioevo ci porta però, prima ancora del sapore delle sue avventure, persino la nascita misteriosa e imprecisata di Dylan (che forse è morto nel 1686 e si è reincarnato nel 1953... data di nascita per altro di Sclavi). Al Medioevo ci riporta infine, e con più forza ancora e con maggior precisione, la rappresentazione della Morte, una delle presenze più ricorrenti negli album e nelle avventure di Dylan (album 10 66 89 91 93 95 ecc.) che è disegnata appunto secondo l'iconografia medioevale (mantello nero, viso scheletrico, falce, ecc.) sia pure rivisitata alla luce del *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman: da ricordare in questo senso l'album dal titolo significativo di *Partita con la morte* (per altri riferimenti letterari cfr. invece

Bachtin 1965, p. 326 e *passim*). Un altro album estremamente importante per precisare questo cotè medioevaleggiante di *Dylan Dog* è *Attraverso lo specchio* dove non solo Dylan danza con la morte, ma dove, tra i cavalieri che accompagnano la Nera Signora, per la prima ed unica volta, addirittura viene rappresentato anche lo stesso Tiziano Sclavi: amore e morte sono d'altra parte temi forti e ricorrenti tanto dei romanzi medioevali quanto delle avventure di Dylan Dog e sempre in *Dylan Dog* a un *Totentanz* (danza della morte) si accompagna un *Liebesabenteuer*, una storia d'amore. Non si è ricordata a caso questa parola, *Totentanz*, perché è, ovviamente, il titolo di un album di Dylan Dog. Anzi, data l'importanza del titolo, preme sottolineare che l'album nel suo complesso ricorda e cita esplicitamente la poesia cimiteriale dell'*Antologia di Spoon River* di Edgard Lee Masters e che, più in generale, l'aura complessiva di *Dylan Dog* è a tutti gli effetti una meditazione medioevaleggiante e francescana sulla vita e sulla morte. Se infatti *Totentanz* vuol dire 'danza macabra', *danse macabre* - ma anche 'danza di morte', *danse des morts* - per estensione e per analogia, in questo contesto, una ulteriore libera traduzione potrebbe essere 'canto di morte' o addirittura 'canto dei morti' e quest'ultima locuzione potrebbe a sua volta essere un valido titolo riassuntivo delle avventure di Dylan e dei suoi tanti incontri: il diario che il nostro eroe scrive al termine delle sue avventure è dunque, in ultima analisi, un vasto repertorio di lapidi e dunque, per passaggio intuitivo, una nuova *Antologia di Spoon River*. Alla luce di tutto questo è opportuno qui segnalare, sia pure per inciso e tornando al significato originario, che il tema iconografico della danza della morte apparve proprio durante il Medioevo ottenendo una immediata fortuna e popolarità e connettendosi a quelli del *Trionfo della morte* e dell'*Apocalisse*. Questa tradizione trova infatti le sue origini, o una sua rinascita, nell'arte, nel teatro, nella letteratura e nel pensiero medievale in collegamento agli orrori della peste bubbonica e in connessione ai terrificanti racconti che parlavano di appestati che danzavano nei cimiteri circondati da scheletri, da corpi di animali morti e da drappi

neri. Da notare però che già antiche leggende ripetevano di morti che ballavano sulle loro tombe per attirare ed ingannare i viventi e dunque non stupisce che, dietro le morbide fattezze di Hope, che accompagna Dylan in *Totentanz* ad interrogare i morti e ad ascoltare le loro parole e i loro canti, ben presto si scopra celata la morte (su questi temi cardine della civiltà letteraria e non letteraria europeo-occidentale un solo rimando bibliografico, sintetico di tutto un percorso culturale che prende particolare forza nel Medioevo, *L'amore la morte e il diavolo* del noto anglista, cui non si può non accompagnare l'altrettanto noto volume di Rougemont *L'amore e l'occidente*; il richiamo al noir e all'horror non esclude infatti, e lo approfondiremo, un legame con il romanzo rosa e sentimentale).

Fermo tutto ciò, la vera conferma di principio per una ascendenza cavalleresca e medioevaleggiante di *Dylan Dog* non viene però da quanto detto ma dalla figura di Groucho, lo scudiero di Dylan. E' necessario nondimeno subito precisare che in *Dylan Dog*, e proprio grazie alla presenza di questo suo assoluto deuteragonista, il modello del romanzo cavalleresco non sia rimasto alla sua iniziale configurazione medioevale, che Bachtin ci ricorda essere caratterizzata da eroi magnanimi e melanconici, ma abbia mutato fortemente di sapore (cf. Bachtin 1975 e Jachia 1992).

#### **4 Dylan e Groucho: dal romanzo cavalleresco al romanzo d'arte carnevalesco**

*Il personaggio dei fumetti nasce nell'ambito della civiltà del romanzo*

Eco 1964, p. 229

(*Scilicet*: una nuova cliente si presenta alla porta e chiede a Groucho): 'Sei tu Dylan Dog?'

*'No io sono Groucho, il suo assistente spirituale.*

*Senza il mio spirito lui sarebbe terribilmente noioso'*

Per comprendere l'importanza di Groucho dobbiamo iniziare col precisare che a lui spetterebbe, all'interno della logica degli album della casa editrice Bonelli, di essere solamente l'assistente di Dylan, cioè, per esprimersi in modo esplicito, di essere solamente lo scialbo Watson di Dylan o tutt'al più la sua gregaria spalla comica (il Chico di Zagor, ad esempio). Groucho è invece, a tutti gli effetti, non solo coprotagonista delle avventure di Dylan ma più precisamente il suo scudiero e suo alterego ideale, «la sua ombra confortante» (questa la definizione di Sancho nella canzone di Francesco Guccini dedicata a Don Chisciotte: il richiamo a Guccini, il secondo in questo saggio, non è casuale: uno degli pseudonimi di Tiziano Sclavi era Francesco Argento in onore, per sua ammissione, al cantautore bolognese e al regista Dario Argento; naturalmente non è casuale neppure il riferimento a Sancho e lo preciseremo in questo paragrafo e nel prossimo). Una battuta, una delle poche serie di Groucho, per dare concretezza alla nostra affermazione, tratta dall'album numero 107, *Il paese delle ombre colorate*, e per capire la quale bisogna ricordare che Groucho è al capezzale di Dylan che, forse, sta morendo: Bloch gli dice di andare a riposarsi, «tanto è inutile...» e allora Groucho risponde: «No, Bloch... gli amici esistono anche per questo... fare cose inutili»... e Dylan si salva.

Se dunque cortese-cavalleresco è davvero il ruolo etico-istituzionale di Groucho, scudiero e amico, ancor più medioevaleggiante il fatto che Groucho sia, nella sua più profonda radice, un *fool*, un giullare medioevale e shakesperiano cui spetta ontologicamente di dire la verità al mondo, non però in termini positivi ma di controsenso surreale. Il *fool* infatti non appartiene alle logiche di questo mondo (il *fool* come il cavaliere come l'artista fa «cose inutili») e parla dalle profondità o dalle altezze di un «Altrove Assoluto» (il termine è di Eco che parla dell'umorismo sericocomico di Achille Campanile). Torneremo su questa tematica nel prossimo paragrafo ma intanto è

già significativo in questo senso che il primo incontro di Groucho con Dylan avvenga nel bel mezzo di una cruentissima (ed assurda e eurocentrica e contemporanea) battaglia religiosa, uno scontro campale tra esercito protestante e esercito cattolico in Irlanda. A quell'epoca Dylan era ancora nella polizia e anch'egli si trovò, più che protagonista, vittima, in mezzo a quei disordini. Meglio precisare, per chi non avesse avuto la fortuna di leggere una delle pietre miliari della nostra saga, il numero 121, dal romantico e necrotico titolo di *Finché morte non vi separi*, che più che un incontro, quello tra i due fu uno scontro: un collega in assetto da guerra diede infatti l'incarico a un Dylan, in divisa ma disarmato, di portare in galera quel buffo individuo (Groucho) che si aggirava inerme e farneticante in mezzo ai due schieramenti impegnati ad azzuffarsi; l'unica colpa di Groucho era appunto quella di muoversi, con la sua solita aria distratta e surreale, tra la violenza dei dimostranti e l'altrettanto violenta reazione delle cosiddette forze dell'ordine. Al termine di un surreale scambio di battute Dylan ritenne meglio lasciare libero il suo futuro assistente, ricevendo come ringraziamento una delle sue seriocomiche, surreali e fulminanti battute: «Non dimentico mai una faccia, ma nel tuo caso farò un'eccezione... ma ti vedo perplesso. Per aiutarti ti faccio un esempio stupido che quindi tu capirai al volo... Li vedi questi baffi finti? Sono veri». Il senso profondo di questo incontro e di questa parabola è che Groucho aggirandosi inerme e non schierato tra i contendenti dichiara subito, in modo quasi evangelico, la follia di ogni guerra e la contraddizione in termini di ogni guerra religiosa: da notare però che Groucho non interviene in maniera diretta ma attraverso una negazione surreale, ossia attraverso il linguaggio paradossale e seriocomico dei *fool*. La domanda che deve scaturire è questa: è pazzo Groucho o è follia la guerra? Il caso ora ricordato, anche se emblematico, è pur sempre contingente; infatti Groucho, le domande di Groucho e le sue battute, non si perdono nei particolari polemici contingenti, sono cioè, come nella tradizione dei *fool*,

domande abissali, ma non metafisiche: «la vita è certamente una follia ma perché peggiorarla?»).

Torneremo, come detto, su Groucho come *fool* ed approfondiremo tra poco i concetti bachtiniani di Carnevale e di letteratura carnevalizzata (il *fool* è infatti un personaggio fortemente carnevalesco ed ontologicamente legato, prima che ai generi letterari e ultraletterari carnevalizzati e seriocomici, alla vita reale dei Medioevo e del Rinascimento, e in particolare alle feste carnevalesche di quel periodo: cf. Jachia 1992); è bene qui segnalare invece un'altra caratteristica del suo umorismo, in parte omogenea alla precedente. Dunque, se il Groucho di Dylan Dog è 'fisicamente' il clone perfetto dell'attore comico ebreo Groucho Marx (protagonista insieme ai suoi quattro fratelli, di alcuni divertentissimi film 'comici' degli anni Trenta come *Una notte all'opera*, *La guerra lampo dei fratelli Marx*, ecc. ed autore in proprio di alcuni libri e repertori di battute comico-surreali), è da segnalare che anche l'umorismo del Groucho di Dylan Dog ha un nesso evidente con il suo 'originale': non andrebbero cioè mai dimenticate le radici ebraiche dello humour dei fratelli Marx e di riflesso del 'nostro' Groucho. Come già detto infatti l'umorismo carnevalesco e seriocomico di Groucho viene dall'«Altrove Assoluto» (una battuta, tra le mille, a conferma: «Chissà che cosa succederà?... Mi interessa molto il futuro: è lì che passerò il resto della mia vita») e non appartiene alle logiche di questo mondo: d'altronde peculiarità seriocomica di Groucho e più in generale dei *fool* è proprio «l'essere estranei» al mondo «ufficiale» della politica e del potere, o, con parole evangeliche, «lontani dalle cose di questo mondo»; è dunque questo il nesso che lega, in termini estremamente sintetici, l'umorismo del Groucho di *Dylan Dog* con la tradizione più alta dell'umorismo ebraico (cfr. Bachtin 1975, pp. 432 e 477-478 e 306; per una più distesa comprensione di quanto detto, a parte Eco 1964, p. XI e Eco 1998, p. 69, non si rimanda a una bibliografia ma al segno teatrale del grande autore attore ebreo Moni Ovadia).

Ora credo indispensabile motivare ulteriormente la mia insistenza su Groucho e legittimare questa attenzione come fondativa di un approfondimento di *Dylan Dog* come saga. In primo luogo, come abbiamo già detto, Groucho è qualcosa di più di una spalla comica, è un vero deuteragonista, ma, ribadito ciò, si deve ora anche ribadire e precisare che Groucho è, più ancora, la prospettiva corretta dalla quale leggere le avventure di Dylan e la tradizione letteraria e ultraletteraria nella quale collocarle, appunto quella carnevalesca seriocomica e grottesca. Approfondiremo ulteriormente questi concetti, ma intanto una più esatta definizione di «seriocomico e carnevalesco»: con tale innovativa locuzione Michail Bachtin (1895-1975) fa riferimento ad un procedimento letterario in cui, come nell'umorismo pirandelliano, non vi sia solo comicità ma la coscienza della profonda ambivalenza dell'esistere dell'uomo, eternamente sballottato tra il riso e il pianto; questa la duplice radice, la duplice coscienza, della letteratura carnevalesca e la ragione dell'ambivalente atteggiamento seriocomico della saga di Dylan Dog in generale e in particolare di Groucho. Ancora, con il riferimento al carnevalesco e al seriocomico, Bachtin palesa la necessità - per una corretta comprensione della nascita e dello sviluppo della «Civiltà del romanzo» fino alla contemporaneità 'fumettistica' - di indagare le tre radici fondamentali del romanzo: quella epica, che tradizionalmente si ritiene la più importante, quella retorica la cui influenza si palesa già fin dall'antichità nelle prime forme romanzesche (i cosiddetti romanzi alessandrini); quella carnevalesca e seriocomica, di solito misconosciuta e decisiva invece specie a partire dall'Ottocento e fino ad oggi. Da notare che l'aver compreso il valore fondamentale della terza radice, seriocomica e carnevalesca, è ciò che differenzia in linea di principio la teoria e la storia bachtiniana del romanzo dalla critica tradizionale che si limitava alle prime due (cfr. Bachtin 1963, p. 142 e *passim*; cfr. anche Jachia 1992, il capitolo dal titolo «Teoria e storia del romanzo»).

Detto ciò, va precisato che per Bachtin il Carnevale, da cui il termine «letteratura carnevalizzata e seriocomica», è un vero «mondo alla rovescia» e una «vita all'incontrario» dove ognuno vive senza legge e senza ordinamenti gerarchici, in un'atmosfera di «libero contatto fra gli uomini» (Groucho, come tutti i *fool*, carnevalizza con la sua presenza e in questi termini ogni vicenda, foss'anche la più tragica o la più drammatica). Il Carnevale inoltre «avvicina, unisce, collega, combina sacro e profano, sublime ed infimo, grande e meschino, saggio e stolto e così via» (Bachtin 1963, p. 161) dando origine ad un particolare «realismo grottesco», «non classico», che permette la profanazione, attraverso il riso, di tutto ciò che è considerato «sacro» e «alto» nella vita normale ed «ufficiale» (e per tornare all'episodio prima ricordato della polemica antibellicista di Groucho che cosa di più 'serio e nobile' della guerra?). Bachtin ritiene dunque che una delle categorie fondamentali per una corretta analisi del fenomeno del carnevale e della letteratura da esso influenzata sia proprio il riconoscere che tale festa, e i generi letterari e ultraletterari ad essa connessi, non permettono di assolutizzare nessuno dei due poli della vita e del divenire (alto e basso, vita e morte, serio e comico, re e miserabile buffone, ecc.) ma li rovesciano sempre l'uno nell'altro (il re di oggi sarà il buffone di domani, ciò che è vivo oggi sarà morto domani, ciò che è in alto oggi sarà in basso domani, ecc. e viceversa). Il Carnevale e la letteratura che alla sua *Weltanschauung* si riconnette, è dunque una sorta di filo rosso, «una tradizione... ininterrotta» che – connessa storicamente alle feste dionisiache, ai saturnali, ai carnevali medioevali e rinascimentali - lega l'età antica, quella greco-latina, il Medioevo e il Rinascimento. E' da notare però che dopo quest'ultima sua splendida stagione il Carnevale come festa conosce un'eclisse, ma il suo influsso prosegue fino ai nostri giorni, nella letteratura carnevalizzata e nei generi ultraletterari carnevalizzati, e dunque come vedremo dal romanzo al film, al 'fumetto' (*comic*) in generale, e a *Dylan Dog* in particolare.

Una conferma che sia questa la prospettiva in cui leggere la saga di Dylan e Groucho viene, ad esempio, dal già ricordato album *Attraverso lo specchio* nel quale (abbiamo già detto) non solo Dylan danza con la morte ma dove, tra i cavalieri che accompagnano la Nera Signora, per la prima ed unica volta viene addirittura rappresentato anche lo stesso Tiziano Sclavi. Bene, nel *Dylan Dog Horror Post* che accompagna ogni numero e che è l'angolo della posta e del dialogo tra autori e lettori, si trovano le seguenti parole (per comprendere le quali bisogna ricordare che abbiamo in mano la ristampa del numero e dunque una *Horror Post* successiva alla prima edizione del numero): «Volevo domandare a quel mezzo decomposto di Sclavi - scrive un lettore anonimo ma forse la prosa è debitrice della mano di Sclavi stesso - se gli è mai venuto in mente di mettere la sua faccia a qualche (sfortunato ) personaggio di una storia, e se sì quale», cui segue questa risposta: «La risposta è no, a Sclavi non è mai venuto in mente. Purtroppo è venuto in mente a qualcun altro, cioè a Casertano, disegnatore di quest'album. Sclavi, nella sceneggiatura gli aveva scritto di disegnare... uno sfigato qualunque e Casertano ha ubbidito alla lettera»; il carnevalesco, il serio comico, dunque non rispetta nessuno, neppure il regista del 'fumetto' (Sclavi, per sua seria ammissione, si è sentito, fino al suo recente matrimonio, il principe degli 'sfigati') e neppure, in ultima analisi, la Morte costretta a danzare con il 'Principe degli Sfigati' (ma d'altra parte, secondo una leggenda tardomedioevale «la morte è un *fool* che si prende gioco di tutti noi» e dunque è anch'essa un personaggio carnevalesco: per un approfondimento si veda lo splendido volume di W. Willeford, *Il fool e il suo scettro. Viaggio nel mondo dei clown, dei buffoni e dei giullari*).

A conferma di questa costitutiva ambivalenza seriocomica e carnevalesca che attraverso Groucho diviene il colore principale della saga di Dylan Dog, tra le tante, possiamo ricordare, per la sua lapidaria ed efficace sinteticità, un'altra lettera dal *Dylan Dog Horror Post*: «Adoro *Dylan Dog* perché nelle sue storie nulla è dato per scontato, ogni

cosa può essere il suo esatto contrario e le ottuse certezze degli uomini... possono crollare in una sola vignetta” (dai *Giorni dell'incubo*).

Se *Dylan Dog* è dunque in tutte le sue pagine, testo e avantesto, un ‘fumetto’ seriocomico, e qui la ragione del suo successo di critica e di pubblico, questo successo lo deve non al «Cavaliere dalla triste figura», il donchisciottesco e melanconico Dylan Dog («lui sarebbe terribilmente noioso» dice Groucho) ma al seriocomico Sancho-Groucho, o più precisamente, al ‘combinato disposto’ dei due protagonisti. La battuta di Groucho - meglio la catena infinita delle sue battute - infatti sdrammatizza e trasforma tutto in uno spettacolo quasi teatrale e certamente grottesco e carnevalesco. D'altra parte il legame più evidente dell'umorismo di Groucho è proprio con la Commedia dell'Arte, il cinema e il teatro comico d'avanspettacolo, ossia con alcuni dei più popolari generi carnevalizzati. Con puntualità, infatti, si ripetono in ogni albo le stesse scene: la cliente, talvolta il cliente, suona il campanello (o meglio urla: il campanello di casa di Dylan, al 7 di Craven Road, Londra, invece di suonare, urla UARGH... naturalmente come nel film *Invito a cena con delitto*); Groucho, lo scudiero e il Sancho e il *fool* di Dylan, accoglie l'ospite sommergendolo di barzellette e, nel caso di ingressi femminili, di profferte erotico-goliardiche a dare immediatamente un'eco diversa alla successiva apparizione del melanconico Indagatore dell'Incubo; poi Dylan in prima persona ascolta scettico il racconto misterioso che gli viene proposto, consiglia regolarmente uno psichiatra e infine accetta il caso perché nel frattempo si è consultato e ha incontrato il suo re, l'ispettore Bloch. Nello svolgimento ulteriore delle avventure erotico-cavalleresche di Dylan le riapparizioni di Groucho segnano un taglio al crescendo continuo degli orrori e delle derive ultraterrene e, in coerenza al suo ingresso, ribadiscono che il contesto della saga di Dylan Dog è quello di una fiaba, dunque insieme reale e irreale e, a un tempo, comica e seria.

Che questa sia la funzione di Groucho e la corretta prospettiva di lettura dell'intero 'fumetto' lo conferma la ricorrente e simmetrica presenza di Bloch, il quale davanti ai cadaveri mutilati e sanguinolenti (naturalmente frequentissimi) ogni volta si impressiona e ricorre agli antiemetici (l'ispettore Bloch, re e padre buono di Dylan Dog, è il più grande consumatore di tali prodotti di tutta la storia umana e 'fumettistica') e si rattrista, o meglio, finge di rattristarsi, perché dice - dietro una maschera seriocomica sospesa tra il cinico e il prosaico, burbera e apparentemente indifferente a tutto - che, se il caso non sarà risolto, sarà licenziato e non riuscirà ad andare in pensione (in effetti Bloch, come Dylan, è mosso da un mal celato, e in realtà fortissimo, senso di giustizia e da un ancora più forte senso pietoso di «medesimezza umana»: quest'ultimo termine è, naturalmente, di Antonio Gramsci). Anche Bloch dunque ('la funzione Bloch') è una forma di esorcismo dell'insensatezza della violenza umana (violenza agita nel 'fumetto' sempre in forma tanto paradossale e grottesca da essere sempre incredibile), ma, mentre Bloch reagisce in chiave melanconica e sofferta («Dylan: 'sai ispettore, non sono tanto sicuro di aver fatto la cosa giusta...'; Bloch 'Problema comune a tutto il genere umano, old boy'), la risposta di Groucho è molto più violenta e radicale: tutto è un gioco, la vita e la morte, ma nascosti tra le atmosfere inquietanti e le battute sono tantissimi i temi seri ed importanti su cui sarebbe opportuno, finito di ridere e tremare, riflettere: «la vita è certamente una follia ma perché peggiorarla?».

Fermo tutto ciò, possiamo ora per meglio comprendere l'importanza di Groucho - comico scudiero, assistente tuttofare, improbabile cameriere-maggiordomo e domestico... e in realtà, dietro il suo paravento infinito di battute, freddure e barzellette, «Lettore Modello» e la prospettiva sericomica e carnevalesca in cui leggere le avventure 'cavalleresche' di Dylan – ricordare la sua prima apparizione, che avviene a pagina 11 del n.1 *L'alba dei morti viventi* (e che dunque precede quella di Dylan che compare solo alla pagina seguente: un segno anche questo dell'importanza del personaggio e del fatto che solo a

partire da Groucho si possono capire Dylan e le sue avventure). Groucho dunque fa capolino dalla porta e dice «Sì?», una delle poche battute sensate della sua vita 'fumettistica', il cui ricordo svanisce nella successiva, inarrestabile, girandola di follie degne della più alta *Commedia dell'Arte*. Una per tutte ad emblema del suo linguaggio artistico: «Sapete che le donne vanno pazze per me ? L'altra notte una ragazza ha bussato per ore alla mia porta... ma io non l'ho lasciata uscire...». Ora è facile notare che lo stile umoristico di Groucho (freddure, *non-sense*, *calembours* e giochi verboso-verbali) è basato su un principio comico di base quale l'inversione delle aspettative, cioè sul capovolgimento carnevalesco.

Non diversa conclusione se, dall'analisi minima di una battuta di Groucho, si passa a una analisi complessiva del ruolo di Groucho all'interno dei singoli album della saga. Una conferma sul fatto che Groucho sia principalmente una funzione umoristica e una prospettiva di lettura viene infatti dal suo essere sistematicamente solo il sipario di apertura e di chiusura: l'altra sua funzione, più propriamente narrativa, a parte aprire la porta ai clienti e sommergerli di battute, freddure, barzellette, *non-sense* anche a sfondo erotico-goliardico, è in realtà quella di lanciare, a fine episodio, la pistola a Dylan e salvarlo da morte certa: anche questa è però una parodia, e in particolare una seriocomica parodia della mitica e salvifica carica dell'altrettanto mitico Settimo Cavalleria dell'esercito americano, artefice della salvezza di tanti cow-boy accerchiati dagli indiani (da sottolineare il fatto che Dylan - un errore che Tex non farebbe mai e con lui nessun vero detective - non solo 'dimentica' spesso a casa la rivoltella ma per lo più affronta le sue avventure disarmato o tutt'al più armato del suo tipico humor inglese; ma, parlando ancora di pistole, va ricordato anche che non sempre Groucho riesce nel suo compito rituale; talvolta infatti si dimentica di caricare l'arma fatale, oppure non riesce più a trovarla - «Forse l'ho mandata in lavanderia» - o magari la tira troppo forte e centra Dylan in piena faccia: in nessun momento infatti Groucho rinuncia all'essere parodico).

Gli esempi potrebbero continuare, come si dice, ad apertura di pagina, ma credo ormai si possa affermare non solo che *Dylan Dog* sia un ‘fumetto’ seriocomico (si ride e si pensa), ma che la letteratura disegnata di Sclavi fa parte a tutti gli effetti della «letteratura, disegnata o meno, carnevalizzata». Da questa seconda proposizione se da un lato segue che essa abbia i suoi antecedenti immediati nella «letteratura carnevalesca e grottesca» e dunque non in un singolo genere letterario o ultraletterario (film, ‘fumetto’, fotoromanzo, ecc.) ma più in generale in una linea di sviluppo della letteratura concretizzatasi storicamente in vari generi letterari e ultraletterari, dall’altro che siano possibili richiami precisi a grandi opere costitutive dello sviluppo del genere romanzo: faccio in particolare riferimento al *Gargantua e Pantagruel* di Francois Rabelais (il padre di tutte queste guerre carnevalesche e seriocomiche e una delle grandi fucine di immagini grottesche di corpi e spettacoli: cfr. Bachtin 1965, p. 215 e *passim*) e in particolare al *Don Chisciotte* che analizzeremo in particolare nel prossimo paragrafo (per un giudizio analogo, espresso dal premio Nobel Steinbeck, sul rapporto tra alcuni ‘fumetti’ americani, «comic», e «Sterne, Cervantes e Rabelais» si veda Eco 1964, p. 176).

## **5 Da Don Chischotte e Sancio a Dylan Dog e Groucho: ancora sul carnevalesco**

*Il sonno della fantasia genera mostri*

(dal numero 97, *Dietro il sipario*)

Ora, per comprendere meglio quest’ascendenza che ci offrirà una fondamentale conferma della prospettiva di lettura complessiva del ‘fumetto’ (il suo «Lettore Modello», direbbe Eco) dobbiamo iniziare col ricordare, con Bachtin, che «la culla del romanzo europeo del tempo moderno è stata inaugurata dal furfante, dal buffone e dallo sciocco», ossia dal *fool*, e che «tra le sue fasce essi hanno lasciato anche il loro berretto a sonagli» (Bachtin

1975, p. 213). Dunque una imprescindibile premessa a tutto lo svolgimento moderno del romanzo fino al ‘fumetto’ contemporaneo, è proprio il ruolo svolto dal *fool*, dal buffone e dallo sciocco, prima nei generi minori parodici e comici, nonché dalle novelle satiriche e realistiche del Medioevo (il *Decameron* di Boccaccio), e da qui in Shakespeare e poi nel costituirsi della prima coppia romanzesca, vero archetipo e progenitore di tutti i romanzi moderni successivi, Don Chisciotte e Sancho. A sostegno ricordiamo che Heinrich Heine afferma che «Cervantes ha creato il romanzo moderno» e che il giudizio del grande poeta e critico romantico viene confermato, in ambito novecentesco, tra gli altri, da Milan Kundera in *L'arte del romanzo*: «Cervantes è il fondatore dei tempi moderni... e il romanziere non deve rendere conto a nessuno, tranne che a Cervantes».

Accennata così, in modo certo ellittico e sintetico, la prospettiva in cui vanno lette le avventure del ‘cavaliere dalla triste figura’ Dylan (la prospettiva del suo scudiero, il Foll seriocomico Groucho-Sancho), è opportuno segnalare qualche conferma della connessione tra la coppia Don Chisciotte e Sancho e quella Dylan Dog e Groucho. Una prima conferma viene a livello narrativo; infatti se lo spirito cavalleresco di Don Chisciotte / Dylan è il motore delle avventure del cavaliere dalla triste figura, la *Weltanschauung* di Sancho / Groucho è invece è la prospettiva in cui leggerle, ossia quella sericomico e carnevalesca. Una conferma ulteriore viene poi a livello iconico dalla seconda copertina degli album di *Dylan Dog*, immagine reiterata in milioni di copie e dunque di fondamentale importanza interpretativa: essa è una palese citazione dal cosiddetto *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo, ossia un quadro che rappresenta la lotta di liberazione del quarto stato, ma con alcune significative varianti: le due figure centrali sono sì Dylan Dog (ossia il redivivo «Cavaliere della trista figura», le sue armi, il suo sorriso melanconico e la sua vecchia pistola) e il suo eterno dialogante scudiero, Groucho-Sancho Panza, ma al posto dei proletari vi sono i mostri, una carnevalesca e seriocomico processione di mostri, demoni e zombi in attesa di liberazione, e pure già

marcianti e danzanti e volanti; dunque i proletari odierni sono i mostri, quelli che noi crediamo mostri e che in realtà sono tutti noi, plebi in attesa di liberazione spirituale prima che materiale e dunque questo il progetto complessivo “serio” del ‘fumetto’; da ricordare in questo senso una famosa battuta di Sclavi ripetuta in moltissime interviste «Con chi si identifica lei... Dylan, Groucho, Bloch? Io... bhe, io... sono... i mostri». A dire che i «Mulini a vento» scambiati per mostri da Don Chisciotte non esistono fuori ma dentro di noi, mostri in attesa di liberazione.

Se dunque a livello narrativo ed iconografico, Dylan e Groucho sono uno dei tanti ritorni di Don Chisciotte e Sancho Panza, non stupisce che nella parte di Ronzinante, il mitico cavallo di Don Chisciotte, si possa ritrovare la scassata automobile di Dylan ed ecco giustificato un altro dei ritornelli degli album dilaniani: in un album su due infatti il maggiolino Wolkswagen di Dylan, targato DYD 666, viene distrutto e polverizzato ma, pur scassatissimo, rinasce dalla sue bielle sbiellate (e per inciso la Durlindana di Dylan è, paradicamente, una vecchia pistola a tamburo, una Bodeo modello 1898 fuori ordinanza). Tornando al disegno d’apertura, *Il Quinto Stato di Dylan e Groucho con contorno di mostri manifestanti*, da notare ancora che l’altro grande richiamo, implicito in questa ouverture programmatica, in questa epigrafe esplicativa, è alla letteratura e iconografia gotica, ossia all’altra grande fonte di *Dylan Dog*, cui però non ci rivolgeremo nel prossimo paragrafo, ma nel successivo ancora. Vi è infatti ancora una ultima precisazione che viene dalla teoria del romanzo bachtiniano: dall’Ottocento in avanti, il romanzo più diffuso e prevalente è quello serio-comico e carnevalesco, il quale, proprio sull’esempio del *Don Chisciotte*, cita senza esserne fedele, cioè in modo carnevalesco e parodico, tutte le tradizioni letterarie e romanzesche (un esempio per tutti l’*Ulisse* di Joyce). Il legame del ‘fumetto’ con questa tradizione seriocomica e carnevalesca, definita in altri contesti critici come grottesca o da Pirandello umoristica, o da Auerbach comico-realistica, si

esplicita nel termine inglese equivalente a ‘fumetto’, *comic*, ed è dunque allo specifico semiotico-artistico dei ‘fumetti’, dei *comics*, che ci rivolgeremo nel prossimo paragrafo.

## 6 Applicare gli strumenti della semiotica ai linguaggi del ‘fumetto’

*La critica testuale... è sempre semiotica anche quando non lo sa, o nega di esserlo*

Eco 2002

*Non puoi parlare del juke box se ti fa schifo inflarci la monetina...*

*Perché allora non usare i miei fumetti e i miei libri gialli come strumenti di lavoro?*

Eco 1964

Una definizione di principio: il ‘fumetto’ è un testo sincretico, ossia un testo che usa plurimi codici semiotici e non solo quello verbale (è dunque un genere letterario ultraverbale). In questo senso l’uso da parte nostra della definizione di ‘letteratura disegnata’ (la leggenda narra che il termine sia stato coniato o sia debitore del genio di Hugo Pratt) vuole proprio sottolineare le sue due principali ascendenze, letteraria e pittorica, senza però dimenticare che per altri aspetti il ‘fumetto’ si lega al film (di un ‘fumetto’, ad esempio, si fa la sceneggiatura: inoltre il ruolo di Sclavi, secondo un attento lettore quale Eco, è un ruolo ‘registico’), alla fotografia (ad esempio si parla di inquadratura) e al fotoromanzo (anche qui vi è un montaggio). Detto ciò nasce una seconda questione che vale per tutti i testi sincretici propri della civiltà delle comunicazione di massa (la civiltà contemporanea è la civiltà dell'immagine e del suono, oltre che, naturalmente, della parola), ossia se il ‘fumetto’ possa o meno essere arte. A questo proposito, oltre a rimandare alla programmatica citazione di Omar Calabrese posta nelle premesse al saggio, possiamo precisare che il dibattito, in Italia, è cominciato nel 1964 con l’opera di Eco *Apocalittici e integrati* (un'opera in cui appare, credo per la

prima volta, la locuzione di «semantica del fumetto» e un'analisi estetico-semiotica del 'fumetto') ed è proseguita su *Linus* nel celebre dibattito del 1966 tenuto appunto sulla rivista appena citata da Umberto Eco, Elio Vittorini e Oreste Del Buono. E' in questo contesto storico, fortemente ostile, che si diffonde il termine 'fumetto' che, come quello contemporaneo di 'canzonetta', ha una evidente accezione dispregiativa. Trent'anni fa la maggior parte dei lettori 'colti' considerava i 'fumetti' un semplice passatempo, qualcosa di analogo alla lettura di una rivista evasiva o alla *Settimana enigmistica*. Oggi, invece, a cent'anni dalla 'nascita' del 'fumetto' e dalla contemporanea nascita del film, la maggior parte dei fruitori sono diventati fruitori esigenti, nei confronti di un 'fumetto', così come lo sono nei confronti dei libri che leggono e dei film che vedono e, nel caso di grandi editori come la Bonelli, i 'fumetti' non devono mai scendere al di sotto di un determinato livello qualitativo.

Possiamo dunque dire che i 'fumetti' oggi sono considerati, dalla maggioranza colta del paese, ma non ancora dalla maggioranza del mondo accademico, una forma di espressione sempre culturale, talvolta artistica, pari alle altre e con una propria specificità realizzativa. Il linguaggio del 'fumetto' infatti deriva - ci informa Ugo Volli nel suo prezioso *Manuale di semiotica* che qui, in buona sostanza, parafraseremo - dai linguaggi dell'illustrazione e della caricatura, e della letteratura illustrata. Di conseguenza esso condivide alcuni tratti tipici di questi linguaggi distanziandosene da altri versi. La differenza principale tra il 'fumetto' e l'illustrazione è che *l'immagine del 'fumetto' racconta* mentre l'immagine dell'illustrazione commenta. L'illustrazione è normalmente illustrazione di qualcosa e quel qualcosa può esistere anche senza l'illustrazione: *nel 'fumetto' invece la singola vignetta ha una funzione direttamente narrativa*: la vignetta racconta un momento dell'azione che costituisce parte integrante della storia e non la si può eliminare senza pregiudicare in qualche modo la comprensione della storia. Insomma si può leggere il testo di una canzone o ascoltare la musica di una canzone ma non

avremo mai l'esito complesso della canzone che nasce dall'interazione di tre codici semiotici, la parte letteraria, la parte musicale e l'interpretazione. Per analogia, si può fare un riassunto scritto della storia di un 'fumetto' ma non sarà più il 'fumetto' ma solo la sua sceneggiatura.

Dunque l'immagine del 'fumetto' è una immagine narrativa e pertanto la vignetta privilegia di volta in volta quello che serve per far procedere l'azione narrativa. Diversamente da ciò che accade nel racconto, nel 'fumetto' dunque le parole non hanno un valore autonomo rispetto alle immagini, ma sono soltanto una componente di un gioco più ampio. Insieme immagini e parole contribuiscono a far procedere l'azione narrativa.

Altra caratteristica del 'fumetto' è che è composto da una serie di vignette poste in sequenza: il 'fumetto' non è dunque il semplice succedersi di scene ma, come il regista cinematografico, il 'fumettista' deve montare insieme le singole inquadrature per dare vita ad una sequenza narrativa e diegetica.

C'è infine la questione delle didascalie, dei grandi rumori (CRASH, BANG BANG, ecc.) e dei *ballons* (che veicolano i dialoghi): nelle vignette si trovano intrecciate con «stringhe verbali» e interagiscono con esse.

Dunque, alla luce di quanto detto, credo si possa affermare che il 'fumetto' è un linguaggio sincretico e che esso dà vita a un testo sincretico in quanto combina insieme elementi tratti da sistemi semiotici diversi che interagiscono reciprocamente. L'analisi di un 'fumetto' dunque non deve essere fatta in termini esclusivamente letterari o pittorici ma sul piano dell'interazione dei due codici principali e di quel quid che è la 'regia' del 'fumetto': questo, anche negli album da lui non firmati, il ruolo di Sclavi che è, come già detto la 'marcia in più' di *Dylan Dog*.

Con questo però possiamo lasciare questo paragrafo e approfondire una delle fonti dirette di Dylan, ossia il romanzo nero o gotico.

## 7 Dylan Dog: dal romanzo gotico classico al gotico contemporaneo e postmoderno

*Per descrivere le trasformazioni contemporanee del gotico partirò... da un genere che fino ad ora ha ricevuto scarsa attenzione da parte della critica, malgrado la sua popolarità presso i lettori, il 'romanzo a fumetti'*

D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, 1997

*Ora il racconto dell'orrore risale come è noto al romanzo 'gotico' del primo ottocento anglosassone in quella atmosfera romantica tutta questa tematica ha una sua precisa ragione culturale; esistono libri come *La carne, la morte e il diavolo* che hanno esaurito la questione in modo quasi definitivo*

U. Eco, "Sulla fantascienza" in *Apocalittici e integrati*, 1964

In Inghilterra, nella seconda metà del Settecento 'nasce' (il termine come tutti quelli che riguardano la 'vita' dei generi letterari è tra virgolette a sottolinearne il valore convenzionale) una nuova forma di romanzo detto «gotico». Convenzionalmente e da un punto di vista storico 'l'inizio' ufficiale del romanzo «nero o gotico» è il *Castello di Otranto* di Walpole pubblicato in Inghilterra nel 1764; oltre che a Walpole e alle sue opere più tipiche come i *Misteri di Udolfo* e *L'italiano*, con il termine 'romanzo gotico classico' faremo riferimento alle opere di Radcliffe Ann (1764–1822) e al *Frankestein* di Mary Schelly del 1818.

In quest'epoca, il termine «gotico» aveva un'accezione negativa, valeva per forma germanica, barbarica; un'accezione negativa che risaliva agli umanisti i quali per contrasto con il loro modello ideale classicistico chiamarono gotica l'arte del periodo dal XII secolo al XV in quanto, ribadiamolo, non conforme al loro ideale. Per questo, alla fine del Settecento, in piena età razionalistica, il termine indicava per estensione non solo

tutto ciò che era medioevale ma anche tutto quello che non era conforme al gusto dell'epoca, tutto ciò che era strano, irregolare.

Per queste ragioni, anche se con opposte ragioni polemiche, nel 1764 Orazio Walpole definì «gotico» il suo romanzo *Il castello d'Otranto*. Il romanzo ebbe un successo incredibile e diede il via ad un genere dove abbondavano castelli medioevali, sotterranei labirintici, carceri segrete, fantasmi, intrighi, monaci depravati, vicende diaboliche e messe nere, insomma tutti gli elementi del macabro e dell'orroroso. Anticipiamo che l'intero armamentario ritorna in *Dylan Dog* e che il maggior debito della nostra saga nei confronti del romanzo gotico è nell'insistito riproporsi di un tipico avversario di Dylan Dog, la Dark Lady. Infatti come dice Eco personaggi ricorrenti del romanzo gotico e di tutti i suoi cascami fino ad oggi (il neogotico contemporaneo) sono «il bel tenebroso» e «la belle dame sans merci» (una incarnazione classica Athos e Milady nei *Tre moschettieri* di A. Dumas: cfr. Eco 1978, p. 99; per un'apparizione in *Dylan Dog*, tra le tante, la bellissima e pluriomicida Leonora Steele del *Ritorno del Mostro*).

Tornando al 'romanzo gotico classico' il suo sviluppo mostra, da un lato, grazie alla sua aura medioevalizzante, l'insorgere della sensibilità romantica, dall'altro documenta la volontà razionalistica, di derivazione illuminista, di spiegare il mistero. Si presti attenzione al fatto che è all'interno di questo «gotico classico» che nasce il poliziesco. Infatti talvolta alla fine dei romanzi gotici (specie in Radcliffe) viene data una spiegazione razionale di tutto ciò che prima era incomprensibile.

Il vero trait d'union tra il romanzo gotico e il romanzo noir romantico (un genere che lambisce persino Manzoni) e i suoi sviluppi novecenteschi è naturalmente Edgar Allan Poe (il suo Auguste Dupin è considerato il padre di tutti i detective moderni): non stupisce quindi che Poe sia più volte citato all'interno del 'fumetto' e in buona compagnia degli altrettanto celebri *Frankenstein* di Schelly e *Dottor Jekyll e mister Hyde* di Stevenson (tutti presenti nella saga cfr. numeri 7 33 55 57 60 77 ecc.)

Essendo quanto detto evidente, non credo necessari insistervi, mentre credo invece necessaria una ultima digressione sui rapporti di *Dylan Dog* e la fiaba di magia.

La fiaba magica ha osservato Propp ha una struttura che si ripete e che, come abbiamo visto, influenza anche il romanzo cavalleresco: è la fiaba dell'iniziazione del giovane che esce di casa, affronta i rischi del mondo, ha un aiutante, vince il drago, l'orco o la strega, poi torna vincitore alla casa paterna e sposa la principessa. In primo luogo possiamo ricordare che il genere poliziesco s'avvicina alla fiaba magica passando proprio attraverso il romanzo cavalleresco d'avventure (da romanzi cavallereschi come *Amadigi di Gaulia* viene invece il 'dongiovannismo' di Dylan: i cavalieri erranti, conquistato il favore delle fanciulle da loro salvate, ripartivano poi, come il loro archetipo Ulisse, per altre nuove avventure e nuove conquiste). Ma per tornare alle fiabe è da qui che viene a *Dylan Dog*, come ricordato da Sclavi, prima che dal romanzo gotico, l'horror, il sovranaturale, l'ultramagico (mostri e streghe sono un topos delle fiabe). Detto ciò, bisogna anche notare un secondo punto di contatto: le avventure di *Dylan Dog* hanno un esito catartico simile a quello delle fiabe, e sono in realtà «un modo per conoscere e combattere i mostri che ciascuno di noi si porta dentro» (Marrone 1996, pp. 114-115). Inoltre è proprio la commistione di elementi realistici e onirici la caratteristica che avvicina *Dylan Dog* alle grandi fiabe di Perrault, Grimm, Andersen; esse inoltre pongono con forza il problema del giudizio su un'arte che, come il 'fumetto', fonda la ragione del suo successo - eterno ben prima che novecentesco - non sullo «straniamento», sulla scelta artistica inusuale e innovativa, ma sul ripetersi di una trama prevedibile e scontata (cfr. Eco 1985, «L'innovazione nel seriale»). Probabilmente il meccanismo inconscio profondo è, come nelle fiabe, l'effetto taumaturgico e catartico della ripetizione, del ritorno rassicurante del sempre identico, dopo l'orrore e la minaccia che sono, anch'esse, parte essenziale tanto della fiaba quanto del racconto noir, disegnato o meno (del meccanismo del romanzo rosa, a questi in parte assimilabile, parleremo in conclusione e

sulla scorta di Rak 1999). Ma per tornare alla citazione di Sclavi («Gli incubi di cui io parlo sono letterari, nascono dalle fiabe che si raccontano ai bambini») e ‘chiudere’ sulla fiaba possiamo ricordare che tra le fiabe della nostra infanzia a fianco dell’edificante storia di *Cenerentola* vi era il ‘gotico eterno’ e grottesco di storie come *Barbablù* e *Pollicino*, cariche di mistero, magia, orrore. Ecco i principali elementi delle fiabe più note. Si sfogli la splendida antologia di fiabe popolari raccolte da Italo Calvino. Si vedrà che la tradizione fiabesca italiana è ricchissima di orchi cannibali e laide megere e sono frequenti e ricorrenti le descrizioni *splatter* di teste mozzate, di arti mutilati, di atti sadici e supplizi raccapriccianti. Queste sono, *anche*, le fiabe e il loro complesso, duraturo, fascino (cf. gli studi di Bettelheim e della Von Franz). Detto ciò, non si può rinunciare a fare cenno al rapporto tra gli eroi dei ‘fumetti’ e il mito inteso non come summa chiusa e asfittica di storia passata, ma come insieme di archetipi narrativi tutt’oggi vivi e presenti (si veda, per una suggestione in questo senso il libro di Barthes del 1957 *Miti di oggi*). Tralasciando però, per ragioni di spazio, quest’ultima traccia - ogni passo nel mondo di Dylan Dog apre varchi ed echi - non possiamo però invece lasciare cadere un’altra caratteristica evidentissima in *Dylan Dog* e che si lega alla contemporaneità (per convenzione definita postmoderna): il citazionismo critico, ossia l’assemblare citazioni senza rispetto del contesto originario ma in modo funzionale al proprio racconto. Un esempio per tutti, la battuta pronunciata da un personaggio minore, un commissario di provincia, alter ego di Bloch, con il quale Dylan svolge un’indagine su un delitto di paese (la battuta è una *mise en abyme* di tutto l’album): «Come dice il poeta, ‘non tutti nella capitale / sbocciano i fiori del male’» dove si cita la canzone di Fabrizio De Andrè, *Delitto di paese*, che traduce George Brassens, *L’assassinat*, che cita i *Fiori del male* di Charles Baudelaire (il titolo del numero è, emblematicamente, *Una voce dal nulla*).

In questo senso, nel senso delle voci e delle citazioni, e sinteticamente, possiamo limitarci a ricordare una frase di Alberto Abruzzese, ordinario di Sociologia delle

comunicazioni di massa della Facoltà di Lettere di Napoli, il quale definisce Dylan Dog nel seguente modo: «Un Navigatore tra i mille e mille testi della letteratura e della pittura di ogni tempo e luogo. La sua è una 'citazione infinita'. Ed è capace di simulare come fossero reali infiniti mondi e incredibili figure». Alberto Abruzzese intende dire che la saga di Dylan Dog si nutre abbondantemente di materiale reperibile in biblioteca o al cinema o in pinacoteca e che, rielaboratolo, lo ‘staff Sclavi’ lo ripropone in una forma del tutto personale (con un rischio, quasi sempre evitato di Kitsch: sul Kitsch: Eco 1964). «I casi di citazioni letterarie illustri non si contano: quasi ad ogni pagina di Dylan Dog troviamo un libro, un film, un quadro, un ‘fumetto’ della sua vastissima e babelica biblioteca... Il racconto attinge indifferentemente all'una o all'altra tradizione, letteraria e visiva, all'uno o all'altro livello culturale, all'una o all'altra cultura storica e soprattutto lavorando... al grande repertorio degli intrecci: i miti, le leggende, le fiabe, le cronache, le storie, le memorie». Ricordato per inciso che *Dylan Dog* cita spessissimo e talvolta spudoratamente ‘copia’ film di Dario Argento, di George Romero, di Woody Allen, di John Landis (‘The Blues Brothers’), ecc. e di tutta la grande tradizione della commedia americana, presteremo attenzione invece, nel prossimo paragrafo, al cosiddetto romanzo d’avventure e d’appendice. Questo genere letterario, che ha i suoi primi bagliori nei romanzi alessandrini, i suoi fasti nel romanzo barocco seicentesco e infine trova prodigioso sviluppo nell’Ottocento e Novecento, non è solo infatti un grande contenitore di tutto il repertorio sopra ricordato, ma è anche sempre stato ‘riserva di caccia’ per tutti i romanzieri: da Dostoevskij («L’intreccio di Dostoevskij è una strana coabitazione di Platone e del romanzo d’appendice») a Sclavi e soci.

## **8 Dal romanzo d’avventure e d’appendice alla semiotica del ‘fumetto’ d’arte**

*Bonelli, l'editore di Dylan Dog in gioventù era stato autore di romanzi d'avventura*

*nella scia della tradizione di Conrad, Salgari, London e Verne*

Luca Crovi in AA.VV., *Bonelli noir*, 2001

*Dylan Dog è il più famoso fumetto horror italiano. E' un fumetto "autorevole".*

*Ha successo perché è un fumetto sgangherabile.*

*E' smontabile, ogni parte può essere citata fuori contesto,*

*proprio come le terzine della Divina commedia; per questo è un cult.*

*E in fondo, passerei giorni e giorni a leggere la Bibbia, Omero e Dylan Dog.*

Umberto Eco, in AA.VV. 1998

*Dunque credo si possa dire che in questi saggi - scilicet dedicati al romanzo d'appendice in Eco 1976 -*

*l'ipotesi gramsciana - 'molta sedicente superumanità niciana ha solo come origine e modello dottrinale*

*non Zarathustra, ma Il conte di Montecristo di A. Dumas' -*

*venga verificata attraverso metodi narratologici e semiotici*

*e che questi studi...*

*oscillano e si incardinano tra una semiotica stilistico-testuale e uno studio delle ideologie*

Paolo Jachia, *Estetica e semiotica in Umberto Eco*, (in corso di stampa)

In questo paragrafo, in maniera ancora più esplicita che in tanti altri passi di questo saggio, faremo riferimento alla metodologia teorico-pratica di Umberto Eco e della sua scuola. Eco infatti, fin dagli anni Sessanta, ha saputo mostrare di essere in grado non solo di frequentare criticamente i più importanti testi di teoria narratologica, da Propp ai Formalisti russi, da Barthes a Greimas, ma di saper 'leggere' sia i testi più alti e più ardui della ricerca letteraria novecentesca (cf. il suo volume intitolato *Le poetiche di Joyce*), quanto quelli legati ai prodotti seriali del Ottocento e Novecento, dai romanzi d'avventura, d'appendice e rosa, alla canzone (cfr. *Apocalittici e integrati, Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare, Tre donne, ecc.*). Inoltre Eco è stato tra i primi e più attenti e innovativi critici dei mezzi di comunicazione di massa, e forse il primo in assoluto a cogliere la necessità di una lettura semiotica del 'fumetto'

popolare e d'arte (cfr. Eco 1968 sul 'fumetto' e il già citato *Apocalittici e integrati* del 1964).

Ricordare quanto scritto da Eco sui romanzi d'appendice e polizieschi ci permetterà di cogliere, per contrasto, alcuni tratti significativi di quel supereroe dimidiato e in crisi che è Dylan Dog.

Ritengo però utile anticipare apoditticamente la mia tesi: il personaggio di Dylan Dog deriva dai «veri» supereroi del romanzo d'avventure e d'appendice ma ne costituisce un nuovo tipo che, ironicamente ma non tanto, e qui si comprende l'attenzione che gli porta Eco, potremmo definire come «supereroe debole o tarlato» (la definizione sarebbe piaciuta al poeta piemontese Guido Gozzano che infatti ringraziava Dio d'averlo fatto nascere guidogozzano piuttosto che d'annunziano). A conferma di ciò due battute da un'intervista a Sclavi: «'Lei ha riempito il suo personaggio di fobie. Perché?' 'In effetti Dylan Dog soffre di tante cose, ha paura dell'aereo, soffre di vertigini, a volte è depresso...' 'Perché lo ha così indebolito?' 'Per non farne un vincente, un superuomo alla Tex. Lui è uno che qualche volta perde, oppure se vince, non vince mai completamente. In fondo non sembra neppure un eroe del fumetto. E' anche un ex alcolizzato e per questo fa propaganda contro l'alcol e il fumo'» (Sclavi 1998: per inciso ricordiamo che Dylan Dog è persino vegetariano e che anche questo è un ricordo parodico di Tex il quale, al contrario, è un convinto divoratore di bistecche alte tre dita).

Torneremo tra poco sul tema del 'Supereroe debole'; ora è invece il momento di ricordare sinteticamente che gli studi di Eco sul romanzo d'avventure e d'appendice partono, come ricordato da Eco stesso nell'Introduzione, da un pensiero di Antonio Gramsci (lui sì un eroe e un gigante, oltre che intellettuale, eticomorale) che nei suoi *Quaderni dal carcere* (fascista) scriveva: «Mi pare che si possa affermare che molta sedicente 'superumanità' niciana ha solo come origine e modello dottrinale non Zarathustra, ma *Il conte di Montecristo* di A. Dumas». Sviluppare l'ipotesi gramsciana

per Eco significava «andare alla ricerca degli *avatars* del superuomo di massa» da Sue a Salgari ed arrivare ai tempi nostri con James Bond, un superuomo raccontato in termini di *spy thriller*, ma senza dimenticare che «le vie del superuomo sono infinite». Per comprendere l'ascesa e trionfo del superuomo di massa dal romanzo d'avventure e d'appendice ottocentesco alle sue successive incarnazioni novecentesche fino all'esito di Dylan Dog (un Mattia Pascal e un Zeno Cosini del 'fumetto') e per comprendere il ben diverso esito artistico di *Dylan Dog* rispetto, ad esempio a James Bond, è utile riportare estesamente la pagina conclusiva dello studio di Eco dedicato alle «Strutture narrative di Fleming» autore di James Bond, non solo come esempio di semiotica della narratività, ma anche per dimostrare la ricca complessità dell'analisi stilistico-strutturale-ideologica di Eco: «Poiché in questa sede non siamo avviati a condurre una interpretazione psicologica dell'uomo Fleming, ma una analisi della struttura dei suoi testi, la *contaminatio* tra residuo letterario e cronaca brutale, tra ottocento e fantascienza, tra eccitazione avventurosa e ipnosi cosale, ci appaiono come gli elementi instabili di una costruzione a tratti affascinante; che spesso vive proprio in grazia di questo bricolage ipocrita, e che talora maschera questa sua natura di *ready made* per offrirsi come invenzione letteraria. Nella misura in cui consente una lettura complice... l'opera di Fleming rappresenta una riuscita macchina evasiva, effetto di alto artigianato narrativo; nella misura in cui fa provare a taluni il brivido dell'emozione poetica privilegiata, è un'ennesima manifestazione di Kitsch; nella misura in cui scatena... meccanismi psicologici elementari, da cui sia assente il distacco ironico, è solo una più sottile ma non meno mistificante operazione di industria dell'evasione. Ancora una volta un messaggio non si conclude veramente se non in una ricezione concreta e 'situazionata' che lo qualifichi. Quando un atto di comunicazione scatena un fatto di costume, le verifiche definitive andranno fatte non nell'ambito del libro, ma della società che lo legge» (Eco 1978, p. 184).

Fermo tutto questo, la spiegazione del ben diverso esito artistico di *Dylan Dog* («in fondo - dice Eco - passerei giorni e giorni a leggere *la Bibbia, Omero e Dylan Dog*: non naturalmente James Bond») è che Sclavi, la cultura di Sclavi e la cultura del suo romanzo disegnato, cultura di cui Eco è ben cosciente, fa riferimento non solo agli eroi e ai supereroi del romanzo d'avventure e d'appendice ma alla crisi del personaggio romanzesco da Dostoevskij a Pirandello, da Svevo a Joyce (ed in questo contesto, se non in questa prospettiva, che *Dylan Dog* va letto). Ecco perché Sclavi non ha voluto fare di Dylan Dog un eroe alla Tex o alla James Bond: ora capiamo la battuta parodica con la quale si presenta: “Sono Dog, Dylan Dog”: che è certo un calco di “sono Bond, James Bond” ma un calco in minore solo apparente: *dog* sta per cane e dunque il nome Dylan Dog potrebbe voler dire ‘seguace’ del romanziere e poeta Dylan Thomas o del cantautore Bob Dylan (al secolo Roberto Zimmerman), ma meglio essere il cane di un poeta o di un cantautore, o un cane di scrittore, che il sosia di Bond, James Bond e di tutti i suoi supereroici e tardodannunziani fratelli. Questa la scommessa, vinta, di Scalvi.

Detto ciò *Dylan Dog* andrebbe nondimeno ancora inserito tanto nella storia ‘specificata’ del noir e nella storia del genere ultraletterario ‘fumetto’, se non internazionale almeno italiana e in particolare nella storia del ‘fumetto’ della Casa editrice Bonelli («le vie del superuomo sono infinite»). Naturalmente tutto questo non è qui possibile e oltre al rimando ad alcuni volumi di storia del ‘fumetto’, possiamo solo sintetizzare questo percorso in alcuni nomi di ‘fumetti’ italiani precedenti *Dylan Dog* e che dunque in qualche modo ne costituiscono delle premesse: *Tex Willer, Diabolik, Ken Parker, Martin Mistere* (sono tutti ‘fumetti’ della Casa editrice Bonelli salvo *Diabolik* delle sorelle Giussani). E in una affermazione di Gramsci: «ogni classe sociale si costituisce e si forma i propri intellettuali»; ora a prescindere dal valore artistico di *Dylan Dog* - cosa di cui credo di avere dimostrato la consistenza ma di cui non mi nascondo i limiti (tra l'altro alcuni album sono ottimi, altri meno, altri pessimi) - è innegabile che questo ‘fumetto’ è

una delle grandi (se non si vuole in termini artistici per certo in termini numerici) risposte intellettuali e culturali del presente al presente: negarlo vuol dire rinunciare al confronto con la contemporaneità, che non vuol dire esserne sciocchi apologeti, ma, almeno per quel che ci riguarda, critici interpreti (su tutto questo ancora non si può che rimandare al fondativo *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco del 1964 e al suo falso dilemma: la risposta, naturalmente, è né apocalittici né integrati).

## **9 Donne e uomini, principi e principesse: da Liala a Dylan Dog**

Anche voi siete solo Dylan? Lasciatemi indovinare, tanti amori, pochi amici, una vita allo sbando...

Io posso liberarvi da tutto questo... No grazie, Shermann

(dal numero speciale, *Goliath*)

In sede di conclusione vorrei citare un'ultima koinè alla quale attinge *Dylan Dog* (dico koinè, linguaggio comune, perché non saprei come definirlo diversamente) ed è quello della tradizione democratica femminista e post-femminista, oggi culturalmente egemone se non nell'intera società italiana, per certo nella sinistra e nella parte più alta della civiltà cattolica (insomma in quella che, con disprezzo, Silvio Berlusconi chiama indistintamente «la sinistra»: per inciso va almeno fatto cenno al fatto che *Dylan Dog* è un 'fumetto' prevalentemente di sinistra; Selavi si dichiara anarchico comunista, è amico di Cofferati, Eco, Bertinotti, le battute sul governo della Thatcher e consimili si sprecano, *Dylan Dog* è stato testimonial del concerto sindacale del 1 maggio 1997, ecc.). Intanto la parola a una donna, Manuela Campari, la quale in un articolo apparso su *La Repubblica* del 26 gennaio 1990 scrive: «Sarà il mistero, sarà il fascino, il detective ha sfondato anche un altro steccato, quello che gli ha aperto il cuore delle ragazzine, che sono una notevole fetta dei suoi ammiratori; un'imprevedibile sortita al di fuori del circolo, da

sempre, in prevalenza maschile dell'horror...». Quale può essere la spiegazione e come è possibile ciò quando risulta che il bel Dylan abbia conosciuto biblicamente non meno di qualche centinaia di diverse clienti ed avversarie? Non solo, ma quando risulta, ben più perniciosamente, che le destinatarie di tanta esplicita passione sono per la quasi totalità defunte nell'arco di un album e prontamente sostituite, da un'altra avvenente fanciulla, nell'album successivo? Intanto va ricordato che nelle sceneggiature degli album vi è una grande attenzione ai temi del corpo e dell'adolescenza, al tema della pace, dell'amicizia, del privato, alla ricerca delle 'piccole cose che danno luce alla vita', e poi che in questo contesto viene presentato un uso laico e comunicativo dei corpi e dell'amore (non a caso Dylan Dog diventa testimonial del primo maggio dei sindacati e delle campagne di informazione sull'AIDS). Insomma negli album di Dylan compare un nuovo tipo di donna - oggi prevalente e diffuso, anche se ancora ghettizzato in Parlamento e nella TV - nella cui responsabile libertà e nei cui sogni, come diremo tra poco, le lettrici si identificano (senza negare, lo approfondiremo tra poco, che sia possibile da parte delle lettrici anche una più complessa strategia di identificazione tout court con Dylan Dog: l'antimachismo di Dylan è in questo senso una premessa e una garanzia). Ma prima, a contrasto, un ricordo di quali erano le eroine dei romanzi di Liala, un'autrice di romanzi detti comunemente 'rosa' che hanno costituito per larga parte del Novecento e per vari strati di popolazione leggente quello che «era – è Eco 1979 che parla - il romanzo ottocentesco di amore passione morte», e che dunque hanno largamente influenzato «altre materie» quali, ad esempio, il cinema, i fotoromanzi, la canzone, la televisione, il 'fumetto' fino ad anni non lontani (ad esempio, e sono esempi tra i mille disponibili, lo sceneggiato televisivo *Dallas* e la collana di romanzi *Armony* ne sono intrisi). Nei romanzi rosa dunque non meno significativa, perché regressiva, e anche patentemente reazionaria, l'immagine del sesso. Essa infatti, ben lungi dall'essere un'esperienza esistenziale profonda e paritaria, e perciò rischiosa e impegnativa, si limita in Liala e

cascami ad un rassicurante e reiterato cliché scontato e sessista: madonna o puttana, principe o gaglioffo. Il quadrato greimasiano, nelle sue rigide opposizioni, costituisce lo strumento principe per l'analisi di un qualsiasi romanzo di Liala e dunque un breve lacerto può valere non solo come riassunto di centinaia e forse migliaia di opere, ma anche come paradigma: «Sotto quello sguardo maschio e vorace, ella sentì che tutta la sua carne si contraeva per un pudore offeso e doloroso... Volle alzare una mano per colpire quel bel viso maschio, pallido, ridente: non poté. Le traversò la mente un pensiero tremendo: 'non potrai difenderti, qualcosa di grave accadrà'». L'esperienza sessuale – questo il messaggio condiviso da autrici e lettrici - va dunque rifiutata perché ontologicamente pernicioso. Maria Pia Pozzato in un suo recente studio, insiste, giustamente, sull'influenza che ebbero sull'ideologia implicita nei romanzi di Liala «il futurismo, D'Annunzio, l'ideologia del ventennio fascista» ma anche un cascame romantico-decadente quale quello di Guido da Verona. Non solo, ma è da ricordare che i romanzi di Liala e tutto il cotè che ne è derivato - in cui si combinano, o stridono stilisticamente, elementi patetici e sentimentali, e persino porno-soft, con uno sfondo pseudoestetizzante o più esattamente kitsch – sono stati lungamente egemoni in Italia. Se ciò è vero, è vero anche che ora non lo sono più nemmeno ai livelli meno avanzati culturalmente (e le donne in Italia oggi sono invece le maggiori lettrici e un ceto prevalentemente colto e curioso). In termini non più d'analisi letteraria ma di sociologia dei costumi, Eco ha dunque ragione di affermare che i romanzi di Liala e dintorni sono testimonianza di una silente e subalterna condizione femminile che però, possiamo aggiungere, non è quella che si presenta in *Dylan Dog*. Qui vi è invece rappresentato senza giudizio un diverso modo di sognare e anche di evadere dalla realtà degli uomini e delle donne: l'uomo sogna ancora, ma probabilmente non agisce più, il rito della conquista, incarnato nel 'dongiovannismo sofferto' di Dylan (di cui naturalmente Groucho si fa sberleffi: «Ma cosa gli fai tu alle donne per farle cadere tutte ai tuoi piedi?

Lo sgambetto?»)»; la donna diversamente sogna di incontrare il vero amore e il principe azzurro. La fiaba del grande amore di Dylan, perduto e sinceramente innamorato dell'eroina della puntata ma altrettanto pronto a lasciarla svanire nella malinconia del ricordo ed aprirsi ad una nuova avventura / ricerca risponde dunque a questi due diversi ma diffusi modi di sognare: questo il senso di una frase riepilogativa contenuta nel recentissimo numero 200: «Cerco ancora Lillie (il presunto grande amore di Dylan) in ogni donna che incontro, storie eterne che non durano molto... ma non mi arrendo... ogni volta che va male mi ripeto la stessa cosa... a ogni nuova fine... corrisponde un nuovo inizio». Che non sarà grande letteratura e anche una modesta forma di saggezza ma ci ribadisce il fatto che Dylan non è un cinico dongiovanni ma un eroe romantico che ama e piange d'amore («mi hanno detto che sei l'ultimo dei romantici» afferma tra il serio e l'ironico una delle sue numerose fanciulle). Dunque a questo livello la figura di Dylan risponde con grande successo alle due diverse ma complementari esigenze sopra ricordate. Fermo ciò, è possibile anche - in una società che in realtà mostra una sempre più forte affermazione delle donne in tutti gli spazi di potere intermedi che l'egemonia maschile comunque è costretta, sempre di più, a concedere - un secondo livello di lettura e di identificazione. E' possibile cioè, come sopra accennato, che la lettrice femminile si identifichi anche in Dylan Dog perché il nostro eroe non è uno stereotipo maschilista, del tipo James Bond per capirci, e quindi compatibile anche con un processo di identificazione al femminile. Non stupisce a questo punto che sia possibile che uno dei più bravi sceneggiatori che affianca Scavi sia una donna, Paola Barbato, e che vi sia stato un numero completamente dedicato «all'altra meta del cielo» a tutti gli effetti vissuta come paritaria (cfr. *Il lungo addio*). Con questo però analizzati, sia pure in modo sommario, Dylan Groucho Bloch i mostri il male e le protagoniste femminili, ossia, per ripeterlo ancora una volta, Lancillotto-San Giorgio, Sancho, Re Artù, il drago, la principessa, possiamo dire conclusa, almeno in termini generali, la nostra ricerca.

## Bibliografia sommaria

- D. Abrescia, *Enciclopedia di Dylan Dog*, Mondadori, Milano 1995
- A. Abruzzese, in *Max*, febbraio 1993
- M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), tr. it. Einaudi, Torino 1968; *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), tr. it. Einaudi, Torino 1979; *Estetica e romanzo* (1975), tr. it. Einaudi, Torino 1979; *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), tr. it. Einaudi, Torino 1988.
- D. Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano 1991
- C. Bardoni, F. Fossati, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Editori Riuniti, Roma 1985
- B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1977
- S. Brancato, *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*, Datanews, Roma 1995
- O. Calabrese, "L'arte del fumetto", in *Alfabeta* n° 91, dicembre 1986
- A. Calvisi, *Intervista a Dylan Dog*, Theoria, Roma-Napoli 1996
- G. P. Caprettini, "Grammatica del fumetto", in *Strumenti Critici* n° 13, 1970; "Introduzione" a P. Fresnault-Deruyville, *I fumetti: libri a strisce*, trad. it. Sellerio, Palermo 1990; "Mitologie frammentarie nell'epoca delle icone" in AA.VV. 1996; *Segni Testi Comunicazione*, UTET, Torino 1997
- A. Castelli, "I fumetti avventurosi sono figli del feuilleton", in *Eureka* n° 1, 1967
- S. Cofferati, et al., *Dylan Dog*, Rizzoli, Milano 2000
- F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale*, Bompiani, Milano 1990
- G. Contro, *Il mercato del terrore. Mostri e maestri dell'horror*, Feltrinelli, Milano 1998
- P. Di Genua, *Tiziano Sclavi. Una carriera in horror*, Tornado Press, Napoli, 1994
- Umberto Eco, *Opera aperta Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), Bompiani 1976; *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie delle comunicazioni di massa*, (1964), Bompiani 1977; *Le poetiche di Joyce*, Bompiani 1966; *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica* (1968), Bompiani 1980; *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, (1976), Bompiani 1978; "Tre donne... per le donne" in M. Pozzato, *Invernizio, Serao, Liala*, Nuova Italia 1979; *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani 1985; *Tra menzogna e ironia*, Bompiani 1998; *Sulla letteratura*, Bompiani 2002
- A. Faeti, *La freccia di Ulceda (di fumetti e altro)*, Comic art, Roma 1990

- P. Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e comunicazione*, Dedalo, Bari 1996
- P. Ferriani, S. D'Angelo, *Dylan Dog*, Ferriani editore, Casale (Bologna) 1995
- F. Fossati, *I grandi eroi del fumetto*, Gremese, Roma 1990; *Il fumetto*, Mondadori, Milano 1992
- G. Frezza, "Il fumetto", in A. Asor Rosa (a cura di ), *Letteratura italiana. L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989; *La macchina del mito tra film e fumetti*, La Nuova Italia, Firenze 1989
- M. L. (Von) Franz, *Le fiabe interpretate*, Boringhieri, Torino 1980; *L'eterno fanciullo*, RED, Como 1980; *Il femminile nella fiaba*, Boringhieri, Torino 1983
- P. Jachia, *Michail Bachtin*, Laterza, Bari, 1992; *Francesco De Sanctis*, Laterza, Bari 1996; *La canzone d'autore italiana*, Feltrinelli, Milano 1998; *Per una lettura semiotica del Fu Mattia Pascal*, tesi di ricerca postdottorato c/o Centro Manoscritti Pavia, 2000; *Estetica e semiotica in Umberto Eco*, (in corso di stampa)
- S. Liberati, *L'arte dei fumetti 1896-1996*, Comic Art, Roma 1996
- R. Mantegazza e B. Salvarani, *Se una notte d'inferno un indagatore... Istruzioni per l'uso di Dylan Dog*, in *Disturbo se fumetto*, Unicopli, Milano 1995
- G. Marrone, *Leggere i fumetti*, Edizioni SEAM, Milano 1996
- M. Masiero, *Raccontare Dylan Dog*, Alessandro Distribuzioni, Bologna 1990
- G. Origa, *I mondi di Dylan Dog*, Unlito, Milano 1993
- M. Ovadia, *L'ebreo che ride. L'umorismo ebraico in otto lezioni e duecento storielle*, Einaudi, Torino 1996
- C. Paglieri, *Mi chiamo Dog. Dylan Dog*, Marsilio, Venezia, 1998
- V. Propp, *Morfologia della fiaba*, (1928), trad. it. Einaudi, Torino 1966
- L. Raffaelli, *Il Fumetto*, Il Saggiatore, Milano 1997
- M. Rak, "Introduzione" a Ulrich Krafft, *Manuale di lettura dei fumetti*, tr. it. ERI, Torino 1982; *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Donzelli, Firenze 1999
- A. Sani, *Fumettopoli*, Sansoni, Firenze 1993
- T. Sclavi, intervista, *La Repubblica*, 12 novembre 1998; intervista di Eco in AA.VV. 1998; intervista in AA.VV. 2000
- T. Sclavi, *Film, Tre, Dellamorte Dellamore, Nero, Sogni di sangue, Apocalisse, La circolazione del sangue, Le etichette delle camicie, Non è successo niente, Mostri, Nel buio. Canzoni e ballate di morte e d'amore* (romanzi e poesie di Sclavi, editi tra il 1972 e il 2003, sono in corso di ristampa presso Mondadori)

- T. Sclavi, S. Bonelli, D. Canzio, *Dylan Dog*, Lo Scarabeo, Torino 1997
- F. Spiritelli, *Dylan Dog l'ultimo romantico*, Cartoon Club, Rimini 1999
- A. Tentori, *Parla Dylan Dog*, Drawing Comics, Roma, 1999
- U. Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, Bari 2000
- W. Willeford, *Il fool e il suo scettro. Viaggio nel mondo dei clown, dei buffoni e dei giullari*, ed. or. 1969, tr. it. Moretti e Vitali, Bergamo 1998
- P. Zanotto, *Il grande libro del fumetto*, Ed. Paoline, Milano 1988
- AA.VV., *Dylan Dog - Io, Dylan, e le donne*, Glamour, Firenze 1990
- AA.VV., *Morgana & Dylan*, Editrice NED, Milano 1992
- AA.VV., *Dylan Dog e la morte*, Centro Fumetto Andrea Pazienza, Cremona 1992
- AA.VV., *Dylan Dog indagine nell'incubo*, Glamour, Firenze 1995
- AA.VV., *Gulp. 100 anni a fumetti*, Electa, Milano 1996
- AA.VV., *Dylan Dog e Martin Mystere*, Lo Scarabeo, Torino 1997
- AA.VV., (a c. di A. Ostini), *Dylan Dog*, Euresis, 1998
- AA.VV., *Bonelli noir*, Glamour, Firenze 2000

Non ho potuto consultare le seguenti tesi di laurea di cui però mi fa piacere dare notizia ad ulteriore dimostrazione di una considerazione del nostro 'fumetto' in ambito accademico (la fonte è il n° 201 di *Dylan Dog*):

Andrea Neri, Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna, *Sulla lingua di Tiziano Sclavi tra narrativa e fumetto*

Micol Ninotti, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell'Università degli Studi di Trieste, *Proposta di traduzione e commento del numero 81 di Dylan Dog, Jonny Freak*

Francesca Crippa, Facoltà di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo della Libera Università di Lingue e Comunicazione di Milano, *Il caso Dylan Dog: eroismo e antierismo di un fumetto moderno*

N.B. Una versione più estesa del presente saggio e della bibliografia, con una nota biografica su Tiziano Sclavi, è pubblicata in contemporanea in <http://www.matteoverda.com/semiotica.htm>

Il sito è organizzato da Matteo Verda, allievo del Corso Interfacoltà in Multimedialità (Un. di Pavia ) che qui si ringrazia.