

Genealogia di Diabolik e Eva Kant*

Sergio Brancato**

Università di Napoli Federico II

This essay explores the historical relationship between Italian society and crime stories, characterized in the collective imagination by the anomalous superhuman figures of Diabolik and Eva Kant in the years following the economic boom. By insisting on the elements of masking and technology in the representation of serial crime, this contribution aims to underline the conflictual dimension of the metropolitan imagery and the need it has to reinvent its own serial devices, assuming the latter as an expression of the contemporary transformation of social identities production.

Keywords: Diabolik; imaginary; mask; metropolis; seriality.

* Articolo proposto il 20/03/2023. Articolo accettato il 30/05/2023

** sergio.brancato@unina.it

Premessa

I personaggi seriali rivelano spesso un carattere ambiguo poiché, pur essendo espressione topica della modernità industriale, al contempo restituiscono il senso del permanere – paradossale solo in apparenza – delle primordiali strutture del mito nelle narrazioni della cultura di massa (Eco 1964, 1978). Ciò vale anche per Diabolik, caso esemplare di lunga serialità italiana. La prima considerazione da cui partire in questa riflessione – basata in parte su lavori precedenti (Brancato 2008 e 2012) – riguarda, dunque, la necessità di analizzare il percorso di Diabolik e della sua funzionale deuteragonista Eva Kant nelle pratiche dell’immaginario, individuandone due fasi che polarizzano un ampio arco temporale: la prima è l’esplosione nei consumi dell’Italia che tra il 1958 e il 1963 viveva il crepuscolo del periodo — noto come boom economico o, più mitograficamente, “miracolo italiano” (Crainz 1996); la seconda è quella che comincia negli anni ’80, quando si registra un sostanziale rimodellamento delle culture seriali e si affermano o intravedono nuovi modelli relazionali impliciti al consumo di comics. In altri termini, quest’ultimo è il decennio in cui – nel quadro di un più generale processo che investe le dinamiche sociali (Pollini 2010; Gotor 2022) – il sistema globale del fumetto accelera il mutamento delle proprie strutture fondanti, mosso dalla pressione generazionale di un pubblico in radicale mutamento e teso a riconfigurarsi sul piano tecno-culturale.

Da tempo ci si interroga sui motivi del successo di Diabolik, apparso nelle edicole italiane nel 1962 – dunque al tramonto del boom – per iniziativa di due signore legate al mondo imprenditoriale milanese, Angela e Luciana Giussani. La vicenda è nota e fa parte della leggenda del personaggio, la metanarrazione che ne sancisce la continuità nell’ordine di senso dei racconti seriali (Cappi 2017; Steccanella 2022). Qui si tenterà di ampliare l’orizzonte di riferimento del fenomeno, inserendolo in una lettura che rimanda alla relazione tra immaginario e trasformazione sociale.

La metropoli e il grado zero della maschera

Diabolik non costituisce *stricto sensu* un mito d’oggi, ovvero una figura iconica legata alle pratiche della cultura di massa esplorate da studiosi della contemporaneità come Roland Barthes, bensì la persistenza antropologica di una condizione ciclicamente emergente nelle forme dell’immaginario. Come in ogni tipologia superomistica, il corpo “glorioso” dell’eroe sintetizza la rappresentazione simbolica dei conflitti di culture in atto nel mondo (Campbell 1984). In tale prospettiva, Diabolik diviene una sorta di “attore” che letteralmente *illustra* al proprio pubblico la relazione tra individuo e società attraverso la messa in scena dei conflitti che hanno “luogo” nello spazio antropico della metropoli.

Studiando i nessi tra la nascita del consumo letterario di massa ed i generi che permettevano di ordinarne la sostanza narrativa nell’orizzonte selettivo del mercato, il

sociologo Romolo Runcini sottolineava anni fa un aspetto relativo alla dimensione metropolitana dell'esistenza. In particolare, egli recupera il racconto *Ferragus* di Balzac, pubblicato nel 1833, in cui gli scenari della metropoli – la Parigi capitale del XIX secolo su cui poi interverrà Walter Benjamin – si presentano in via definitiva quali protagonisti della storia: “Paris est toujours cette monstrueuse merveille, étonnant assemblage de mouvements, de machines et de pensées, la ville aux cent mille romans, la tete du mond” (riportato in Runcini 2002, p. 83).

Nella narrativa insieme colta e popolare di Balzac è già presente il repertorio di immagini che si lega all'avvento della metropoli quale motore di un nuovo paradigma della vita sociale. In questa moderna visionarietà, la città industriale viene disegnata come “le plus délicieuse des monstres”: è già presente, nell'età della Restaurazione, il sentimento della macchina urbana che ospita i desideri e le inquietudini della società di massa nella propria violenta affermazione storica. Nell'ambito dei processi di “reinvenzione” della vita quotidiana, i narratori come Balzac intercettano la sensibilità collettiva plasmandola in una letteratura che partecipa, al pari delle altre arti dell'occidente industriale, alla rifondazione estetica delle relazioni interumane.

Di lì a poco, con la pubblicazione a puntate del romanzo *La Vieille fille* sulle pagine de “La Presse” (1836), sarà sempre questo nevralgico scrittore a inaugurare, secondo molti studi sui fenomeni letterari della modernità (Bianchini 1988), la rifondazione narrativa del feuilleton, un dispositivo semantico – in cui si incrociano le idee di genere e di supporto mediatico – che risulterà decisivo per lo sviluppo strategico della serialità quale perno organizzativo dell'industria culturale (Abruzzese 2007). Sulla scia delle radicali trasformazioni che investono il nesso costitutivo tra media e immaginario nella costruzione sociale della realtà, nel secolo XIX si afferma una serie diversificata e pervasiva di prodotti culturali organici ai conflittuali mutamenti in atto nell'economia della comunicazione. Tra questi si segnalano soprattutto le figure superomistiche dei vari *misteri* metropolitani (da Sue a Zola a Mastriani), come il principe salvifico Rodolphe de Gerolstein, e – quasi in antitesi teoretica – i *grand villain*, originati nel Gothic Romance a opera di scrittori germinali quali Ann Radcliffe, che trovano nel romanzo d'appendice il loro approdo funzionale.

Il primo degli antieroi che trapuntano il “sentire” gotico nella metropoli industriale può essere considerato il Rocambolesco di Pierre Alexis Ponson du Terrail, che esordisce come eroe seriale negativo prima di evolversi in un avventuriero riparatore di torti alla stregua di Rodolphe. Il suo imprinting nell'immaginario resta comunque quello del criminale geniale, votato a comportamenti devianti e caratterizzati da una vera e propria “macchinosità” intellettuale alla base del neologismo “rocambolesco”, che definisce lo sviluppo di plot contorti e inverosimili. Il suo modello è poi sviluppato in epigoni quali il ladro gentiluomo Arsène Lupin di Maurice Leblanc e il più radicale Fantômas di Marcel Allain e Pierre Souvestre. Entrambi nati nel primo decennio del secolo breve, Lupin e Fantômas sono ben presenti nell'immaginario del secondo Novecento, anche grazie alle rivisitazioni in altri media, e si riverberano con forza in Diabolik.

Al di là delle ascendenze, vanno comprese i motivi della durevole popolarità di una serie a fumetti che riflette uno spettro valoriale dissonante rispetto alle politiche culturali di un'Italia

tesa a riallinearsi con l'orizzonte industriale e democratico scaturito della Seconda guerra mondiale. L'estetica della devianza messa in scena da *Diabolik* pone, in effetti, il problema della produzione dell'identità in un mondo in vertiginosa trasformazione. Sebbene negli anni '60 sia stato tentato un brutale riduzionismo del grand villain all'ideologia fascista, in realtà esso si presta quale osservatorio privilegiato sul mutamento sociale.

Il più diretto ispiratore delle Giussani sembra Fantômas (Zanotto 1976, pp. 101-105), di cui alcuni caratteri sono reperibili in *Diabolik*. Ad esempio, anche Fantômas ha un antagonista che ne contrasta l'agire: così l'ispettore Ginko appare filiazione esplicita dell'ispettore Juve. Tra gli elementi in comune figura, su tutti, la pratica del mascheramento che permette a Fantômas la sostanziale "invisibilità" che lo confonde nella folla urbana per praticare i suoi crimini. Con il suo mimetico dissiparsi nelle masse metropolitane, Fantômas costituisce il grado zero della maschera in senso goffmaniano, confondendo i confini dello spazio sociale e esibendosi in comportamenti che esulano la percezione moderna della persona per assurgere ad archetipo di una precedente età della specie.

In *Diabolik* c'è lo stesso meccanismo. Specie nelle storie degli anni '60 la matrice del feuilleton rocambolesco persiste, sebbene adattandosi al nuovo sistema dei media. La mutazione più evidente riguarda la funzione di Eva Kant, ormai intesa non quale coronamento istituzionale del soggetto nella consueta relazione di "coppia", bensì elemento di bilanciamento per le sue interazioni sociali. Come nel feuilleton, fondamento ineludibile della serialità novecentesca, le avventure di *Diabolik* e Eva restituiscono dicibilità al sentimento collettivo dell'anomia, alla vertigine culturale di una sfera valoriale proiettata su inediti modelli di comportamento, in un'epoca che vede la produzione identitaria radicarsi, sempre più, nelle pratiche dei consumi di massa.

Raccontare la crisi: in questo conflitto dal sapore tardo-romantico – segnato dalla riscrittura dei topoi della letteratura popolare – ha origine il dispositivo dell'antieroe metropolitano di cui *Diabolik* è pregnante espressione storica. L'opposizione tra individuo e massa, che per molti versi fonda la "necessità" della sociologia, fa sì che *Diabolik* nasca senza bisogno di motivare il proprio comportamento, dalla vocazione per il delitto a quella per l'innovazione tecnologica, in breve tutto ciò che anima e dà forma alla meccanica seriale. Nulla importa al lettore se non la coreografia dell'azione, la resa plastica del conflitto che oppone l'individuo *Diabolik* al contratto sociale inteso come virtualizzazione dell'istinto e della violenza.

È questo il fulcro del diffuso stigma *morale* verso *Diabolik*: il reperimento nella serie di una dimensione etimologicamente "mostruosa" legata alla sua natura ferale, sebbene sovente "mascherata" da stoica atarassia. Ma il personaggio delle Giussani è sociopatico nella misura in cui rappresenta la ricaduta simbolica del conflitto tra il singolo e le moltitudini. La presenza "salvifica" di Eva amplia la sfaccettatura psichica di *Diabolik*, esternalizzandone gli aspetti empatici su un *doppio* al fine di non smarrire la qualità "anti-patica" che rende possibile la dimensione "critica" del personaggio.

In quest'ottica, la conquista del tesoro è solo un MacGuffin alla Hitchcock, ovvero un espediente funzionale al reale obiettivo della narrazione: la dotazione di senso che deriva dall'azione. Lo stesso mascheramento, che in *Diabolik* riguarda – quando indossa il

costume – il corpo e solo parzialmente il volto, è espressione dell'amletico conflitto tra soggetto e potere, mentre nell'uso mimetico delle maschere alla Fantômas l'oscillazione di significato ha luogo tra l'essere qualcun altro, come nell'antropologia del carnevale, e il *non-essere*. Sia che si tratti del costume che lo occulta nella notte, sia che si tratti della mimesi di un'altra identità, la maschera dona a Diabolik un potere *disindividuante*: confondendo la figura allo sfondo, lo rende simile all'uomo nella folla di Poe, ma spostandolo all'interno di uno scenario non-metropolitano, poiché in realtà Clerville conserva tutti i crismi della città di provincia, per quanto ricca e urbanisticamente attrezzata, in ciò costante rimando al modello metropolitano e ai suoi "privilegi".

Non importa che il cast dei personaggi fissi intorno alla coppia Diabolik/Eva sia ristretto: la funzionalità seriale è garantita dal gioco di un mascheramento che ha il basilico potere di significazione della commedia dell'arte. Le gesta di Diabolik necessitano di Eva poiché esse esprimono la struttura iterativa della danza, la ripetizione coreografica del movimento in scena. Di quella scena, è sociologicamente rilevante ciò che si trova fuoricampo, sospeso tra il buio e la luce, emergente dall'abisso dell'interdetto al piano della realtà quotidiana, dove si colloca il corpo simbolico di Diabolik e la sua interazione funzionale con Eva Kant.

Maschere e pugnali: l'immaginario come conflitto

Nell'aforisma 289 di *Al di là del bene e del male*, Frederic Nietzsche sostiene che tutto ciò che è profondo "ama" la maschera: "Ogni filosofia nasconde anche una filosofia; ogni opinione è anche un nascondiglio, ogni parola anche una maschera" (Nietzsche 2015, pp. 201). Difficile non cedere alla tentazione di applicare tale suggestione, in sé *profonda*, alla lettura di alcuni fondamentali dispositivi dell'industria culturale. Perché la maschera è, al contempo, ancestrale e attuale: ci parla del passato della specie e ne illumina le percezioni del presente. Nietzsche la usa come antidoto alla crescita esponenziale delle immagini nell'epoca della riproducibilità tecnica, una visione destinata all'*inattualità* poiché, a pochi anni dalla pubblicazione del suo libro forse più noto (1886), l'invenzione del cinematografo (1895) ridefinisce il rapporto tra soggetto e relazione sensibile con il mondo, individuandone lo spazio semantico nell'occhio e nell'orecchio (McLuhan 1964). Come sostengono gli studiosi del cinema Pierre Sorlin e Marc Ferro, anonimamente anticipati poco fa, il medium filmico si afferma nella negoziazione tra ciò che è in campo e ciò che viene lasciato ai margini, nel *fuoricampo*, oltre il potere dello sguardo dello spettatore (Sorlin 1979; Ferro 1980). Così come la "parola" nietzschiana, anche lo schermo è una maschera che trasfigura il mondo e seleziona ciò che lo compone.

Ma non solo il cinema si presta alla riflessione sulla maschera: nell'età industriale è l'immaginario in sé a contemplare la ricorrenza di tale dispositivo di esclusione-inclusione, censura-legittimazione, occultamento-disvelamento, travestimento-agnizione. Si pensi alla fase espansiva della letteratura e dell'illustrazione di massa, quando i nuovi consumi culturali inaugurano il perenne carnevale popolato di maschere delle grandi narrazioni

popolari. Non è certo irrilevante che la *mass culture* recuperi l'epica dell'eroe, sin lì consegnata ai territori dell'antropologia o alla retorica politica, declinandola in forme inedite e spesso dotandola di un mascheramento che ci parla del superumano, illuminando la materia oscura delle sue origini.

Il dispositivo del supereroe nasce nei comics dalle sostanze del genere poliziesco (agli esordi, Superman e Batman sono degli iper-detective opposti alle convenzionali figure del crimine urbano), il quale a sua volta normativizza il potente movimento iniziale dei processi comunicativi metropolitani che identifichiamo nel *roman du crime* della Francia post-napoleonica (Runcini, cit.): "romanzo del crimine" che è all'origine del convenzionale "romanzo poliziesco", votato alla costruzione ideologica dell'*ordine* del mondo industriale, e che vive soprattutto attraverso le affascinanti e oscure figure dei "geni del male" nella letteratura popolare, predecessori delle inquiete e inquietanti incarnazioni delle più radicali pulsioni individualiste sublimite in Diabolik.

Riemerge l'oggetto della nostra analisi: i motivi del successo di questo iconico personaggio, che ormai dura da oltre sei decenni. Gli anniversari dei miti dell'immaginario si prestano a due letture convergenti. La prima è celebrativa, e attesta efficacia e longevità di pratiche collegate al corpo di personaggi che intercettano lo spirito del tempo, le aspettative del consumo, i desideri sommersi o palesi delle soggettività storiche: è l'aspetto "liturgico" della cultura di massa, ciò che coniuga il rito al mito. L'altra lettura è analitica, l'interrogazione critica sulla percezione del tempo trascorso, che ci fa chiedere perché continuare a riflettere su Diabolik tanti anni dopo l'inesorabile della sua esistenza seriale, e quali siano oggi i suoi punti di contatto con la società: è la constatazione del rapporto irrisolto con la cultura di massa, ovvero con l'identità storica e il destino stesso della modernità.

Dando per scontato che il pubblico investa emotivamente sul bilanciamento di genere tra Diabolik e Eva, sul microcosmo narrativo di Clerville, sul senso di continuità generazionale e appagamento individuale trasmesso da questa sublime figurazione dell'antieroe, l'atteggiamento che ci fornisce le migliori istruzioni per l'uso di Diabolik è inevitabilmente il secondo. Proviamo a porci alcune questioni e, forse, a trovare risposte per alcune domande partendo dai meccanismi della genesi, che nella vicenda di Diabolik – come detto – assumono contorni leggendari.

Non sappiamo se l'idea del personaggio nacque davvero quando le autrici trovarono un libro delle avventure di Fantômas abbandonato su un sedile in treno, oppure se essa scaturisse da un'analisi più fredda e meno casuale relativa al target dei pendolari che tutti i giorni affluivano nella Milano in espansione, soprattutto nei campi del terziario, con il problema di ingannare il tempo del viaggio: fatto sta che l'intuizione funzionò, incontrando la sensibilità di un pubblico alle prese con trasformazioni sociali di grande portata che conducevano la nazione verso una modernità da sempre desiderata ma anche temuta. La natura anarchica e individualista di Diabolik, virata sul piano di un approccio anomico alla vita, raccoglie il consenso dei lettori/spettatori e la stigmatizzazione delle istituzioni. Del resto, la vita *politica* del personaggio non è mai stata facile, ma a ogni preoccupata interrogazione parlamentare la popolarità di cui gode cresce, spesso arginando ipotesi di censura.

Sebbene oggi appaia come una sorta di archetipo o geroglifico sociale della nostra cultura, al suo apparire Diabolik è in realtà innovativo sino ai confini dello scandalo, partecipe di una vasta ridefinizione del sistema dei media e dei modelli di comportamento degli italiani, in quegli anni ancora proiettati verso un'espansione senza precedenti dei consumi che, in realtà, lasciava già intravedere i segni di una crisi sia economica che ideologica. La sua estetica ha molto a che vedere con il cinema: c'è chi collega la sua peculiare morfologia, per alcuni versi protesa verso una sessualità fluida, al divo hollywoodiano Robert Taylor, tra i più amati dalle spettatrici nel decennio precedente. Altri ritengono, invece, che il modello ispiratore sia Sean Connery, sebbene occorra considerare che Diabolik appare in edicola un mese prima dell'esordio nelle sale di *007 Licenza di uccidere*, il film che inaugura l'epocale serie di James Bond e consacra l'attore scozzese quale star cinematografica.

Anche qui, a contare è la consonanza che il personaggio a fumetti (successivamente oggetto di interessanti operazioni di *remediation*) rivela nei riguardi dei suoi anticipatori nell'immaginario metropolitano. Col tempo, la sua matrice ottocentesca viene offuscata dalla capacità di aderire a dinamiche di profonda modernizzazione, a partire dal rapporto tra corpo e tecnologia che leggiamo soprattutto – al pari di Bond – nell'uso di un'automobile che diviene protesi del corpo attrezzata per il conflitto: la Jaguar E-Type del 1961, mito motoristico dell'epoca, che rimanda alla Aston Martin DB5 con cui 007 affronta i propri nemici. Nell'immaginario collettivo quelli sono gli anni di massima performatività della “sposa meccanica” teorizzata da McLuhan nel decennio precedente, ovvero la dimensione simbolica su cui operano gli adeguamenti tra corpo e tecnologia nell'età industriale avanzata (McLuhan 1951).

Il tema basilico del conflitto tra individuo e società, come si è affermato, costituisce la chiave d'accesso al fenomeno Diabolik. Non a caso, esso si sottrae alle icone della legge e allo stesso controllo sociale attraverso escamotage che riguardano, in ogni caso, la sfera dell'identità. Lasciando scoperti solo gli occhi e coprendo il resto del corpo, la sua maschera – come già accennato – rovescia in una sorta di negativo fotografico le tradizioni estetiche del mascheramento. Nel mascherare il corpo, confondendolo alla trama dell'ombra e ai regimi della notte, dunque alla potenza generativa dell'immaginario (Durand 1972), la calzamaglia nera rivela al contempo il portato vitalistico di Diabolik, il suo *eros* costantemente rimosso e perennemente suggerito, in un'ambigua oscillazione dei significati che ne rende possibile l'enunciazione sottesa. Lo sguardo di Diabolik diviene così la manifestazione di un carisma superomistico che si identifica con il sentimento di vertigine e smarrimento implicito al mito ottocentesco del mesmerismo come alla figura del ladro compulsivo e dell'assassino seriale: il re del terrore agisce senza altra motivazione che l'esercizio reiterato di un desiderio di ribellione e scontro, nella irresolubilità dell'opposizione tra soggetto e comunità, nel quadro di una radicale sospensione del legame sociale e del suo potere sull'individuo.

Se è vero che queste dinamiche sono rintracciabili fin dai prototipi dell'antieroe nell'economia dell'industria culturale, tuttavia l'*uomo nero* delle Giussani rimanda a significati più antichi e profondi. Il “disagio della civiltà” motiva, nello scontro fra conformità

sociale e stirneriana unicità, l'identificazione tra lettore e personaggio: Diabolik è un campionario delle inquietudini dell'uomo moderno, esibisce le proprie coreografie narrative – iterative quanto efficienti – ponendo in primo piano l'aggressione al principio borghese della proprietà privata. È di nuovo *L'uomo nella folla* di Poe, in cui reperiamo i cardini semantici dell'iper-narrazione seriale di *Diabolik*: il *diamante* e il *coltello*, come dire la ricchezza e la violenza cui è indissolubilmente collegata (Abruzzese 1995, pp. 70-75). Non è un caso che Diabolik elabori piani *rocamboleschi* ad ampio dispiegamento hi-tech per rubare gioielli, ma alla fine sia sempre armato d'un arcaico pugnale.

Altro fondamentale aspetto della suggestione di Poe è rivelato dall'uso delle maschere disindividuanti (un concetto tipico di Philip K. Dick) che permettono a Diabolik di travestirsi a proprio piacimento, assumendo l'identità di chiunque per celare, al fondo, l'assenza di una propria sostanziale identità individuale, la mancanza di una biografia che lo riporti dal mondo del Mito a quello degli uomini. Grazie a questa particolare tecnologia, Diabolik può spingere fino in fondo la propria aggressione ai valori e ai ruoli della modernità industriale, dimostrando che il suo obiettivo ultimo non è il conseguimento della ricchezza (e dei suoi correlati, ad esempio il lusso, che lui e Eva Kant non dispiegano poiché vivono nell'apparente banalità della *middle class*) ma la minaccia definitiva della sfera del privato e della stessa identità sociale delle vittime, cui egli si sostituisce perfino sul piano delle relazioni più intimamente private, fino a confermare che Diabolik coincide con la propria maschera. Egli non esiste se non nel basilare interdetto identitario del mascheramento: in ciò, Diabolik è un autentico "eroe" moderno.

Il lusso e la tecnologia, incarnata soprattutto nel feticcio animistico della Jaguar, convivono dunque con lo spazio borghese di anonimi salotti in cui il re del terrore inganna il tempo tra un'impresa e l'altra, coltivando il rapporto con la società attraverso i filtri mediatici della televisione e della stampa, i medesimi mezzi di comunicazione che servono alle sue vittime/spettatori per collocarsi nelle pratiche della vita quotidiana. A parte il rito del bacio, la stessa relazione con Eva resta fuoricampo, segregata in stanze inaccessibili allo sguardo (al pari dell'astinenza sessuale di Tex Willer), là dove risiede la sfera rimossa della sessualità. Ma la rappresentazione di questa – a differenza di quanto accade nel resto del fumetto nero italiano, il fecondo quanto effimero filone originato da *Diabolik* – non è necessaria poiché tra Eva e Diabolik si instaura una correlazione dialettica che dà vita a una sorta di corpo *gianico*.

Ridotto a pura struttura operativa, autentica macchina testuale a supporto di un'azione votata alla ripetizione in loop di se stessa, Diabolik+Eva attraversa un lungo arco di tempo, di storia e di vissuti, cambiando poco eppure mutando, sperimentando altri linguaggi (il cinema con il film del 1968 di Mario Bava, sgradito alle Giussani poiché riscriveva in una chiave marcatamente pop e lisergica il mondo del loro antieroe; la serie di cartoon per i più giovani curata nel 1998 da Mario Gomboli per la tv; le apparizioni-omaggio in alcune clip musicali; l'audiofumetto realizzato per la Rai nel 2002; le declinazioni nel mondo del gaming; le riscritture autoriali con Giuseppe Palumbo e Silvia Ziche, etc.), confermandosi unico sopravvissuto del fumetto nero e, con esso, di un'età nevralgica della società italiana. Una longevità, la sua, scaturita dalla trasformazione di ciò che nei primi anni '60 era un oggetto

mediale estremamente innovativo – di un’innovazione dal tono mertoniano, spinta ai limiti della trasgressione – in un’icona del nostro tempo storico: la problematica chiusura del Novecento e l’accesso definitivo al nuovo secolo. Il suo resta un corpo simbolico in cui si sintetizzano i mutamenti che hanno investito la società e la memoria collettiva. Nato da un movimento imprevisto e incontrollato della cultura di massa al suo apice, Diabolik diviene un’istituzione dell’immaginario, un dispositivo complesso e ambiguo che maschera – rendendole così leggibili – le correnti carsiche della violenza e del conflitto attive sotto la pelle della società. Restituendoci, alla fine, gli aspetti più profondi e inevitabilmente ambigui della nostra identità storica.

Nota biografica

Sergio Brancato è professore ordinario di sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l’Università di Napoli “Federico II”. Le sue ricerche indagano i nessi tra immaginario, media e società, e negli anni ’80 è stato – con l’ideazione del Convegno Internazionale “Videoculture” – tra i primi sociologi italiani a studiare la svolta digitale. È autore di molteplici saggi e monografie, tra cui: *Fantasmata della modernità* (2014), *L’impero dei segni* (2017), *Il mondo dei media* (con Emiliano Chirchiano e Francesca Fichera, 2018), *L’avventura umana nella comunicazione* (con Stefano Cristante, 2022).

Bibliografia

- Abruzzese, A. (1995). *Lo splendore della Tv. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*. Genova: Costa & Nolan.
- Abruzzese, A. (2007). *La grande scimmia. Mostri automi vampiri mutanti. L’immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all’informazione*. Roma: Luca Sossella.
- Bianchini, A. (1988). *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell’Ottocento*. Napoli: Liguori.
- Brancato, S. (2008). Il filo del racconto. Fumetto italiano e trasformazione delle culture seriali. In Brancato, S. (a cura di). *Il secolo del fumetto. Lo spettacolo a strisce nella società italiana 1908-2008* (pp. 49-74). Latina: Tunué.
- Brancato, S. (2012). Diabolik e la maschera del Male. In AA.VV., *La diabolika Astorina. 50 anni con il re del terrore* (pp. 97-103). Napoli: Comicon Edizioni.
- Campbell, J. (1984). *L’eroe dai mille volti*. Milano: Feltrinelli.
- Cappi, A.C. (2017). *Fenomenologia di Diabolik*. Eboli: NPE.
- Crainz, G. (1996). *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*. Roma: Donzelli.
- Durand, G. (1972). *Le strutture antropologiche dell’immaginario*. Bari: Dedalo.

- Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1978). *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia del romanzo popolare*. Milano: Bompiani.
- Ferro, M. (1980). *Cinema a storia*. Milano: Feltrinelli.
- Gotor, M. (2022). *Generazione Settanta. Storia del decennio più lungo del secolo breve 1966-1982*. Torino: Einaudi.
- McLuhan, M. (1984). *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*. Milano: Sugarco.
- McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- Nietzsche, F.W. (2013). *Al di là del bene e del male*. Milano: Adelphi.
- Pollini, L. (2010). *Gli Ottanta. L'Italia tra evasione e illusione*. Milano/Roma: Bevivino.
- Runcini, R. (2002). *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. Il roman du crime*. Napoli: Liguori.
- Sorlin, P. (1979). *Sociologia del cinema*. Milano: Garzanti.
- Steccanella, D. (2022). *La filosofia di Diabolik e Alan Ford*. Milano-Udine: Mimesis.
- Zanotto, P. (1976). *Il giallo a fumetti*. Milano: Milano Libri.