

La coppia criminale e il codice della devianza *

Olimpia Affuso**

Università della Calabria

Diabolik and Eva represent the most enduring criminal couple in the world of comics. What kind of love do they show? What criminal code does their behavior follow? Which figures in literature and cinema do they remind? As the title means, this contribution aims to answer these questions by relating the traits of the characters invented by Angela and Luciana Giussani with some types of deviance and with some social functions of modern love focused by sociologist such as Simmel, Bauman, Luhmann.

Keywords: immaginario criminale; sfida del limite; amore moderno; parità di coppia; individualizzazione.

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

** olimpia.affuso@unical.it

Introduzione

A sessant'anni dal loro incontro, Eva Kant e Diabolik sono ancora insieme, nei colpi e nella vita. Delinquono ancora, e si amano ancora come il primo giorno. Ma la complicità criminale della coppia più famosa del fumetto italiano è inevitabilmente anche cambiata. Lei è più matura, e sicura, più autonoma, lui meno recalcitrante di fronte alle esigenze della compagna.

Che il cambiamento sia lo specchio dei tempi, che risponda ai mutamenti sociali che investono la sfera professionale e relazionale, è inutile dirlo. Risulta quasi banale.

Meno scontato è definire che tipo di coppia i due rappresentino. Che rapporto c'è tra loro? Come incide sulla loro attività criminale? Che immaginario amoroso e deviante rappresentano?

Come anticipa il titolo, l'intervento ruota intorno a queste domande, alle quali mira a rispondere mettendo in relazione i tratti dei personaggi inventati dalle sorelle Giussani con alcuni tipi di devianza e alcune dimensioni dell'amore messe a fuoco dalla sociologia.

A tutto questo fa da sfondo una premessa: dal momento che il fumetto è inscindibilmente immagine e testo, codice iconico e codice narrativo (Jedlowski 2005; Raffaelli 1997), spazio immaginario di elaborazione dell'esperienza, non si può ignorare che *Diabolik* sia diventato un cult per alcuni motivi specifici: innanzitutto, per la sua carica estetica, per cui un importante motivo di apprezzamento e di successo è legato alle immagini e alla struttura grafica di un disegno chiaro, che si è conservato stabile nel tempo. In secondo luogo, per il tipo di racconto, caratterizzato da storie molto avvincenti e che si leggono in fretta. In terzo luogo, per il fatto che le avventure di Diabolik portano ciascuno a incontrare il proprio limite, quello più nascosto. Fin dalle origini, il re del terrore ha avuto la capacità di far confrontare il lettore con i pensieri vietati dalla morale, assolutamente egoisti, biasimabili da chiunque. *Diabolik* ha reso evidente al suo pubblico la sua parte in ombra. Quella parte senza capire la quale non si capisce l'umano.

Diabolik: un criminale *sui generis*

Dunque Diabolik rappresenta un personaggio che, attraverso il crimine, mette alla prova se stesso, le sue attitudini e competenze. E nel farlo sfida la società intera a confrontarsi con la sua parte oscura. Sfida è, d'altra parte, una parola che ricorre molto spesso nel fumetto. E che investe in maniera potentissima lo stesso mondo dei comics, che da quel momento in poi viene attraversato da nuovi generi.

In questa sfida, il comportamento di Diabolik, per quanto non sembri orientato da una furia omicida, risulta comunque definibile facendo riferimento al campo degli atteggiamenti criminali e devianti, là dove si gioca la crisi tra l'individuo e la società e dove la storia del personaggio incontra le emozioni dei lettori, immersi in una tensione sempre viva tra la modernità immaginata e desiderata e la modernità vissuta e patita.

Proprio in questo territorio, la curiosità sociologica si può spingere a mettere in relazione la figura di Diabolik con le immagini e idee di devianza e di crimine che da Cesare Lombroso in poi sono state messe in forma nelle scienze sociali. Da qui, si può arrivare a chiedersi quale sia esattamente il tipo di individuo criminale che il nostro personaggio incarna. In quale codice deviante possiamo iscriverlo? A quale immaginario del crimine le sue ideatrici hanno attinto? E più in generale, cosa diceva la sociologia della devianza, più o meno negli anni in cui *Diabolik* si affermava, tra i sessanta e i settanta del Novecento?

Ricostruendo, seppur in estrema sintesi, la lunga storia di come i linguaggi del fumetto hanno rappresentato il crimine e la devianza, possiamo distinguere almeno tre fasi (che si sono alternate non necessariamente in senso cronologico). Nella prima fase, il protagonista dei comics, maschio, bello e forte, non ha alcun tratto deviante. Rappresenta il bene, la giustizia e difende la società dal crimine, che è la piaga da contenere. Dick Tracy, con la sua mascella squadrata e imponente e i suoi delinquenti-mostruosi, è il personaggio paradigmatico di questa stagione (Barbieri 2009), in cui il fumetto assorbe lo schema del criminale-deforme-nato di Lombroso (1984).

Chiaramente, Diabolik non vi rientra. Incarna l'uomo bello (i più ritengono che i suoi tratti siano ripresi dall'attore americano Robert Taylor) e di successo; i suoi tratti fisici sono imponenti, il suo corpo è scolpito, il volto esprime un carattere volitivo. Nel tempo assume finanche responsabilità civile, divenendo simbolo di emancipazione. Ma è di fatto un criminale.

C'è poi una seconda fase, che più o meno coincide con il momento in cui le scienze sociali arrivano a problematizzare la categoria di crimine, mettendo in gioco l'idea che il deviante, per niente biologicamente tale, lo diventi perché intraprende un percorso disegnato da condizioni sociali specifiche. Un criminale è un individuo che certamente devia dalla norma, e che va assicurato alla giustizia, anche in modo esemplare, ma che al contempo va compreso, perché la vita potrebbe non essere stata generosa con lui. Il riferimento sociologico di questo sguardo può essere considerato Erving Goffman (1970), con la sua idea che la devianza è connessa ad una storia biografica e alla difficoltà di avere spazi privati in cui poter esprimere le proprie peculiarità, le proprie follie, dove poter preservare e difendere, come dietro i cancelli delle belle case, le proprie apparenze normali. Anche il fumetto intercetta questa idea, per molti versi forse la anticipa e la proietta nella storia dell'eroe. Al punto che il limite tra l'eroe e il deviante comincia a sfumare. I comics mettono in scena il conflitto tra una sfera pubblica, dove l'eroe combatte per il bene, e una sfera intima, privata, dove esprime il pathos per la sua normalità, se non per la sua stessa diversità. Il fumetto inizia a dare voce alla fragilità degli stessi protagonisti eroici. Stare dalla parte del bene responsabilizza, a tratti spaventa. Un esempio può essere considerato Batman, l'uomo macchina, simbolo dell'impatto della tecnica sulla vita umana e delle pulsioni continuamente rimosse in nome della lotta per il bene. Batman ha una identità bestiale che richiama l'immaginario medievale e si pone in contrasto con gli strumenti futuribili di cui egli stesso si serve. Con la sua omosessualità latente, la sua nascita mostruosa, il suo vampirismo rimosso (Abruzzese 1979), "epochè tra terra e cielo" (Brancato

1994), un personaggio come Batman riflette il contrasto tra naturalismo e artificio tecnologico che si staglia nella metropoli dell'epoca. Con questo tipo di eroi, comincia anche a darsi spazio alla biografia del criminale, alle sue motivazioni.

Nemmeno in questa narrazione si rintracciano, però, punti di contatto con Diabolik. Non è tormentato per la sua identità o professione, anzi la difende. E si trova spesso a ribadire con Eva, che lo vuole trascinare sul piano della difesa dei più deboli, la sua scelta criminale. Paradigmatico e famoso è lo scontro tra i due, nell'episodio "L'isola degli uomini perduti" (2005), in cui Diabolik dichiara fermamente: "sono un assassino, Eva. Quando mi serve uccido, vivendo con me non puoi comportarti da giustiziere".

Nella terza fase, iniziano a delinearsi i tratti psicologici dei personaggi del fumetto, come nel caso della Valentina di Crepax, e la devianza viene letta in riferimento al disagio interiore. Da questo momento in poi, anche i supereroi oltre oceano diventano fragili, come il cieco Daredevil, o animaleschi, come Spiderman, o brutti, come The Thing, de *I fantastici 4*. Qualche anno dopo, su questa scia, in Italia nasce un personaggio paradigmatico, come Dylan Dog, che per molti versi è il prototipo dell'idea che la normalità in fin dei conti non esiste. Il corrispettivo teorico nelle scienze sociali potrebbe essere *Outsider*, il testo in cui, con la sua bellissima ricerca sui suonatori di jazz, Howard Becker (1987) sottolinea come il limite tra normalità e devianza sia perlopiù inesistente, se non nella misura in cui è definito dalle istituzioni sociali.

Ma anche da questo tipo di rappresentazione, e forse ancora di più, Diabolik si discosta, dando l'idea di non avere significativi antesignani nel mondo dei comics. In generale la nascita di questa figura si considera per lo più ispirata da alcuni personaggi letterari, come Fantômas, o Arsenio Lupin. Ma neppure con questi Diabolik sembra avere particolari punti di contatto, esprimendo una lucida e consapevole identità ribelle e criminale che lo porta ad agire senza altra motivazione che non sia il cinismo del colpo. Se qualche antecedente illustre si può trovare, forse, è in alcuni personaggi del cinema, come il Robie di *Caccia al ladro*, nonostante egli abbia dismesso i panni del fuorilegge e Frances non sia una criminale.

In senso generale, dunque, Diabolik non ha significativi corrispettivi nei personaggi della fiction del suo tempo. In Diabolik la dimensione introspettiva è assente. Non teme la sua condizione, non è tormentato come Batman, non si redime come Robie, non si smarrirebbe senza travestimento come accadrebbe a Fantômas. Diabolik, come ha testimoniato Enzo Facciolo (in Barzi 2019), disegnatore di Diabolik dal 1963 al 1979, è un individualista, amante del bello, in fondo un borghese. Una figura del tutto inedita. La sua casa non è un luogo di pathos, dove sfogare pulsioni, ma la sede dove prepara i colpi. Sembra incarnare pienamente la razionalità dell'individuo moderno. Intelligente, logico, lucido, cura nei minimi particolari e con enorme perizia ogni atto che compie. Si diverte a sfidare i congegni di protezione, e non ruberebbe mai gioielli abbandonati su un comodino. Sembra evidente che a connotarlo sia il cinico pragmatismo dedito ai colpi e una dedizione al lavoro, seppur criminale, quasi stakanovista.

D'altro canto il fumetto nostrano è ancora troppo immaturo per affrontare temi politici con spessore. È l'Italia del boom, del benessere, del perbenismo imperante, della morale

incalzante, ma anche il paese in cui intellettuali come Pier Paolo Pasolini denunciano la crisi della cultura sotto il giogo omologante dei media. *Diabolik* non nasce per sposare una causa sociale. Semmai esprime il vortice che attraversa chi si identifica con la parte più dissonante e post-tradizionale di una società in pieno mutamento.

Neanche con le coppie criminali diventate famose negli anni a cavallo della loro nascita, e che ricalcano l'immaginario socio-estetico della devianza come frutto di una condizione sociale tormentata, *Diabolik* ed Eva hanno grandi punti di contatto. Si può pensare alla storia di Bonnie e Clyde che, trasposta al cinema nel bel film del '67 che li immortalava, diventa il paradigma di una vicenda criminale-amorosa che, sebbene efferata e spietata, risulta anche commovente per il tragico epilogo. Bonnie e Clyde, a ben guardare, sono esclusi sociali. Ma non così *Diabolik* ed Eva.

Per molti versi, dunque, sul piano del rapporto con il crimine e dei suoi significati culturali, *Diabolik* è pressoché una novità, nel senso che non si inserisce pienamente in una tradizione che lo legittima. E anche per questo nasce e si afferma con molti nemici. Primo tra tutti il codice morale di autocensura preventiva della stampa con cui deve fare i conti, e in base al quale alle opere si chiedeva di depurare ogni testo da baci lascivi, delitti sanguinari, oscene nudità, nocive per l'infanzia e la personalità dei ragazzi. I titoli dovevano alludere al trionfo della giustizia, e in nulla dovevano riferirsi alla scabrosità, alla volgarità, alla violenza (cfr. Barzi 2019).

Se *Diabolik* non entra in un genere narrativo consolidato, e fatica a trovare un vero antesignano nel cinema, o nei *comics*, si può ipotizzare però che ne fondi uno, quello con la K. È infatti unanime l'idea che fumetti come *Satanik* e *Kriminal* abbiano preso ispirazione da *Diabolik* ed Eva, fino a *Cattivik* e *Paperinik* che ne hanno segnato la parodia.

Tutto ciò testimonia come la comparsa di *Diabolik* sia dirompente. Se i crimini efferati di un protagonista primario non sono ben accetti in un contesto culturale come quello del '62, e inizialmente ha poco successo di pubblico e scarsa tolleranza istituzionale, tanto da finire sotto processo, già dal 5° numero *Diabolik* si afferma e si emancipa. Si svincola dalla censura per molti versi assecondandola. E compie una ulteriore rivoluzione: tramite il racconto metaforico del crimine, rappresenta la prima esortazione, in Italia, a sfidare le regole, divenendo una sorta di manifesto dell'innovazione culturale e dell'emancipazione.

Non è una vena politica quella espressa da *Diabolik*. Il fumetto italiano la conquisterà intorno agli anni settanta, e *Diabolik* non la conquisterà mai fino in fondo. Ma è la più incisiva messa in scena di icone e parole orientate a provocare la morale consolidata. Ed è molto interessante perché è frutto del punto di vista di chi è integrato in quella stessa morale, come le sorelle Giussani.

Proprio da qui si può arrivare a intercettare un altro sguardo sociologico attraverso cui interpretare la rappresentazione di criminale che ci consegna *Diabolik*. In particolare, la storia che Angela e Luciana Giussani raccontano ha molta assonanza con il pensiero di Robert Merton (1949) e con l'idea, da un lato, che il crimine ha una potenza di innovazione, e, dall'altro, che non è il delinquente comune ad incarnare il mandato. Piuttosto, l'innovazione viene da individui che aderiscono alla mete culturali della società ma non a

quelle istituzionali, per cui, sostituendo alle norme istituzionali norme tecniche, sono capaci di perseguirle con mezzi illeciti, appunto in maniera innovativa. Ed è questo che fa Diabolik. Con il suo temperamento ingegnoso, con i suoi strumenti di lavoro – dalle maschere alle molte lingue che conosce, ai congegni avanzatissimi – rappresenta un individuo pienamente iscritto nella società capitalistica e nelle sue logiche imprenditoriali, capace di condurre una attività criminale efficientissima, gratificante e generatrice di mutamento.

In fin dei conti le sorelle Giussani raccontano una classe, e una coppia, che si sta confrontando con il benessere e con le trasformazioni che impone, che è molto benestante ed è capace di governare il cambiamento, sintonizzandosi al passo con le sue contraddizioni. E all'interno della coppia, emerge una figura di donna che sente forte la spinta all'emancipazione e che, sebbene i tempi non siano ancora maturi, la conquista attraverso un nuovo modo di intendere le relazioni di genere. Il crimine è il pretesto immaginario per offrire un modello capace di forzare la morale tradizionale, verso la meta dell'autonomia, sulla scia dell'individualizzazione.

Eva Kant: l'amore che salva

Proprio Eva arriva a irrobustire, dunque, questa dimensione tardo moderna della soggettività occidentale individualizzata. È una donna bellissima, ricca di sé, che ha già un passato criminale e una identità forte. L'incontro, famosissimo, avviene perché Diabolik vuole derubarla del famoso diamante rosa. Ma proprio in quell'episodio si rivela immediatamente come una figura preziosissima, perché lo salva dalla ghigliottina.

Fin da subito complice e attiva, Eva supera il canonico ruolo di aiutante attribuito alle comprimarie degli eroi e acquista un posto di primo piano. Diventa il centro della vita di Diabolik e porta nella coppia i suoi valori. Da un lato, mano a mano, cerca un suo ruolo basato sull'uguaglianza. Lo acquista nei fatti, e al tempo stesso le storie ne parlano, lo mettono a tema, con lei che ribadisce continuamente "siamo pari". Dall'altro lato, più lei conquista la parità, più diventa evidente che la loro è una storia d'amore. Il fumetto nero è anche rosa. I lettori concordano che il loro amore è bellissimo. Eva e Diabolik costruiscono davvero un rapporto indistruttibile. Capita spesso che non si capiscano e litighino fortemente, ma il loro è un sentimento profondo, che resiste alla prova delle gelosie e delle incomprensioni, delle divergenze di idee. E con questi presupposti, sebbene inizialmente non previsto, *Diabolik* incontra anche il pubblico femminile, senza tuttavia indebolire il gradimento da parte del pubblico maschile.

Se, da qui, ci si muove per andare a cercare un antecedente immaginario di Eva, o della coppia, si fatica tuttavia non meno di quanto si è faticato a identificare per Diabolik un illustre antesignano letterario o cinematografico. Preceduta da figure femminili e fidanzate senza particolare spessore, poco influenti nella biografia del personaggio che affiancavano, Eva ha visto comparire, dopo di lei, un numero significativo di poliziotte, avventuriere, esploratrici seducenti, che però non hanno incontrato il favore del pubblico perché troppo disinibite e

provocatorie (Seveso 2000). Corpi di donne disegnati per andare incontro alle fantasie maschili hanno marcato una sensualità dallo scarso tenore emancipatorio, e sono risultati in netto contrasto con le sensibilità femminili e lo spirito culturale di quegli anni.

Da queste figure, Lady Kant si distingue ampiamente. Il suo ruolo è determinante sia nello svolgersi delle storie che nella vita del compagno. Il suo profilo psicologico è ben definito, caratterizzato da una forte autonomia che la porta a prendere decisioni che cambiano il corso della vicenda e che incidono profondamente sugli atteggiamenti di Diabolik, continuamente chiamato a misurarsi con le sue idee. I tratti caratteriali di Eva, spiccatamente emotivi ed empatici, contrapposti alla razionalità cinica di Diabolik, insieme alla dedizione agli altri e a un certo pathos per i più deboli, ne fanno una eroina certamente seducente e capace di passione, ma che rappresenta il punto di vista di chi compie l'azione, soggettivamente, non di chi la riceve come oggetto.

L'attenzione che le sorelle Giussani dedicano al femminile moderno è tale che Eva non è nemmeno l'unica donna tratteggiata in questi termini. *Diabolik* è infatti pieno di donne, che partecipano alle storie in vario modo, con vari tratti e sfumature, tutte molto intraprendenti e lontane dai modelli tradizionali. Tra le altre vi è anche la donna di Ginko, che rafforza l'elemento su cui si basa l'intreccio del fumetto, che è proprio la complicità di coppia.

Ma che tipo di relazione amorosa instaura Eva Kant con Diabolik? Interpretandola alla luce di alcune riflessioni avanzate nelle scienze umane e sociali, l'amore tra Eva e Diabolik può essere definito in almeno due modi.

Innanzitutto, il loro è un amore nel senso di Norman Brown, per il quale l'amore è *amors*, ovvero ciò che toglie la morte (Brown 1959). L'amore è la vita che si contrappone alla morte; laddove si manifesta l'amore, la morte cede il passo. Nel suo allontanare la morte, offre energia vitale. L'amore salva.

Ed è proprio questo che succede quando Eva irrompe sulla scena, col suo portato di valori. Da un lato, Diabolik cambia carattere, e comincia a occuparsi di cose che prima non lo riguardavano, come contrastare il commercio di organi e la mafia, battersi in difesa delle donne, colpire i corrotti. È paradigmatico il recente albo *Violenza di classe*, uscito nell'ottobre del 2019, in cui Eva, che si è trasformata in un'insegnante, si imbatte in un caso di bullismo. Ne viene talmente colpita che si infuria, e rischia in prima persona per difendere i ragazzi. E se per un verso Diabolik cerca di ribellarsi, dicendo che loro non sono dei giustizieri ma dei ladri, per l'altro verso, di fronte alla determinazione di Eva, la sostiene. E come in moltissimi altri episodi, la difende, ne sposa la causa e agisce di concerto con lei, diventandone complice. Dall'altro lato, con Eva al suo fianco Diabolik cambia anche la sua strategia criminale. Se quando era solo doveva necessariamente uccidere la persona di cui prendeva il posto, anche solo per evitare che scoprisse la maschera, ora non è più necessario. Eva gli porta la maschera, o la riprende, e a Diabolik è sufficiente tenere sedato il personaggio fino alla fine del colpo.

In secondo luogo, la storia della coppia criminale è una storia d'amore profondamente moderna, che può essere indagata nelle sue specificità, nonché quale riflesso delle idee sull'amore del tempo, guardando a sociologi come Georg Simmel, Zygmunt Bauman, Niklas

Luhmann o Ulrich Beck ed Elisabeth Beck-Gernsheim. Per Simmel (1917), ad esempio, l'amore è un uragano che sconvolge la vita dell'individuo, in cui il soggetto, che si agita tra l'appartenere e il distinguersi, mentre sente la necessità continua di vivere nella ricerca dell'amato, di unirsi a lui per sperimentare insieme il mondo, patisce e rifugge l'esperienza unificante. Per Bauman (2003), d'altro canto, l'amore, che nella società tradizionale poteva essere inteso come il collante di una relazione stabile, nella società contemporanea è sempre contingente, non duraturo, orientato alla propria soddisfazione e non a incontrare l'altro. Qualcosa che non è più in grado di produrre vere e proprie relazioni, ma stati di connessione mutevoli e reversibili (Paolo, 2017). Beck e Beck-Gernsheim mettono invece a fuoco il nesso tra l'esperienza amorosa e relazionale e la società industrializzata (1990), dove, di fronte al venire meno delle strutture tradizionali, spetta ai due amanti riempire di senso la loro unione, cercando di conservare la loro intimità nel privato, e, insieme, coordinando il rapporto di coppia con le richieste del mondo del lavoro.

Eva e Diabolik incarnano solo alcune di queste attitudini. Il loro codice amoroso consente di ridurre i problemi della vita e della professione. Non sono vittime della pulsione e non rifuggono il legame, consapevoli che solo insieme possono vincere le sfide della vita. Ogni colpo, grazie alla loro sinergia, va sempre a buon fine. E in più il loro amore ricalca il pudore e i valori borghesi dell'epoca. Fedeltà da parte di lui, cura e affetto incondizionato da parte di lei, sono i topos principali del rapporto. Inoltre, e oltre modo, i due di volta in volta si sintonizzano in maniera proattiva rispetto alle spinte emancipatorie che attraversano la società. Anche nel campo amoroso, Eva e Diabolik sono come degli innovatori *ante litteram*: non si sposano, e per molti versi nemmeno convivono; sono entrambi molto presi dalle loro attività, ma non fuggono la stabilità del legame, che fa da pilastro alle loro performance efficientissime e al loro successo lavorativo.

Se la loro è una coppia criminale, l'amore che provano non lo è affatto. Eva e Diabolik vivono il più normale degli amori moderni, anzi il più "normalizzante".

Con i suoi stilemi narrativi, la storia d'amore tra Diabolik ed Eva sembra rispondere infatti più di tutto a quanto Luhmann (1982) ha messo in evidenza, ovvero che l'amore è un sentimento che esprime non solo una dimensione individuale, come vorrebbe la psicologia, o come voleva in fin dei conti anche Simmel, o lo stesso Bauman. Per Luhmann l'amore è un codice. Quel codice necessario a intendersi e a ridurre la complessità dell'esistenza nella società contemporanea. Svincolato, è vero, dal mandato familiare, nella modernità l'amore rende liberi di muoversi autonomamente, grazie alla forza che viene dalla possibilità stessa di parlare unicamente il linguaggio specifico della relazione. Frutto di una scelta sempre rinnovata a stare insieme, sulla quale non ci sono condizionamenti sociali, nella modernità l'amore consente di esprimere la propria singolarità in una dimensione sociale in cui l'altro entra a far parte del proprio progetto mondano e permette di realizzare sé stesso.

Ed è questo che testimoniano Diabolik ed Eva. Attraverso la loro storia, le sorelle Giussani non hanno fatto altro che disegnare, incorniciare e dare una semantica al tema dell'amore di coppia nella società a loro contemporanea. Con *Diabolik* hanno offerto un insieme di figure e parole che si sono sintonizzate all'altezza dei bisogni immaginari di un

pubblico che fa esperienza continua di un sentimento che non ha altri sostegni se non le risorse interne alla coppia e relative alla volontà dei due amanti.

Arrivata dal '63 a oggi, la storia di Eva e Diabolik risuona ancora come una grande storia d'amore. Una storia in cui si è giocata a livello simbolico tanta carica della difficile conquista della parità nella relazione di coppia, da quegli anni in poi. E in cui, come su una scacchiera, nella partita che il re e la regina del fumetto nero italiano portano avanti col lettore, ancora si gioca la sfida dell'equilibrio che l'amore chiede tra la realizzazione del sé e la salvaguardia della relazione di fronte alle sfide della vita.

Nota biografica

Olimpia Affuso insegna *Comunicazione, società e pratiche digitali* e *Comunicazione pubblica e istituzionale* all'Università della Calabria, dove coordina "Ossidiana", l'Osservatorio sui processi culturali e la vita quotidiana. È direttrice (con A. Amendola ed E.G. Parini) della collana "100 e rotti" (Rogas) e (con S. Floriani) della collana "Ossidiana. Teoria, cultura e vita quotidiana" (Pellegrini). Si occupa prevalentemente di processi comunicativi, memoria collettiva e teorie della sfera pubblica.).

Bibliografia

- Abruzzese, A. (1979). *La grande scimmia*. Roma: Napoleone.
- Barbieri, D. (2009). *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma: Carocci.
- Barzi, D. (2019). *Le regine del terrore. Le ragazze della Milano bene che inventarono Diabolik*. Reggio Emilia: Editoriale Cosmo/Nona Arte.
- Bauman, Z. (2006). *Amore liquido*. Roma-Bari: Laterza.
- Beck, U., e Beck-Gernsheim, E. (2011). *L'amore a distanza. Il caos globale degli affetti*. Roma-Bari: Laterza.
- Becker, H.S. (1987). *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*. Torino: Edizioni del Gruppo Abele.
- Brancato, S. (1994). *Giuda ai comics nel sistema dei media*. Roma: Data news.
- Brown, N. (1973). *La vita contro la morte*. Milano: il Saggiatore.
- Goffman, E. (1970). *Stigma. L'identità negata*. Bologna: il Mulino.
- Jedlowski, P. (2005). *Fogli nella valigia*. Bologna: il Mulino.
- Lombroso, C. (1984). *L'uomo delinquente*. Milano: Hoepli.
- Luhmann, N. (1982). *Amore come passione*. Roma-Bari: Laterza.
- Merton, R.K. (2000). *Teoria e struttura sociale*. Bologna: il Mulino.
- Raffaelli, L. (1997). *Il fumetto*. Milano: il Saggiatore.
- Seveso, G. (2000). *Fumette. Valentina, Eva Kant, Lara Croft e le altre*. Milano: Unicopli.
- Simmel, G. (2011). *Frammento postumo sull'amore*. Sesto San Giovanni: