

Il Diabolik si nasconde nei dettagli. Tecnologia e “modernità amorale”*

Massimiliano Panarari**

Università Telematica Universitas Mercatorum

The creation of Diabolik (1962) was marked by signs of modernity in various respects: the seriality; the graphic format; the typology of industrial production; the target audience. A genealogy that reflects the Italian modern times strongly desired by Giussani sisters. To analyze the storytelling of the comic series, this article tries to thematize the analytical key of “amoral modernity”, elaborated starting from some historicized categories of the social sciences, primarily Max Weber’s instrumental rationality and the Enlightenment critique of the Frankfurt School.

A perspective that allows to look at the indissoluble “double criminal icon” in terms of ambiguity rather than pure negativity. The article intends to test this interpretative key by analyzing an “accessory” narrative element: the real and imaginary technology.

Keywords: popular culture; instrumental rationality; cultural industry; “amoral modernity”; technology

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

** massimiliano.panarari@unimercatorum.it

Accanto a quella che Hannah Arendt ha definito la “banalità del male” (Arendt, 1963; 1964), si può fare riferimento anche a una sua razionalità? L’articolo prende le mosse da questa ipotesi per verificarla nelle storie di Diabolik e, in particolare, attraverso il tema solo in apparenza accessorio della tecnologia. Una valutazione analitica che, peraltro, come si andrà ad argomentare in conclusione, viene a essere parzialmente modificata alla luce della sua reinterpretazione relazionale e dialettica nella chiave della “doppia icona criminale” con Eva Kant.

Un’ipotesi interpretativa: la “modernità amorale”

Per l’analisi dell’universo narrativo e dell’immaginario di Diabolik si avanza qui la proposta interpretativa – meritevole di ulteriori messe a punto – della “modernità amorale”. Un concetto che si intende costruire con il ricorso a categorie storicizzate tratte da alcuni classici delle scienze sociali.

Una sua componente fondamentale va rintracciata nella nozione weberiana di razionalità, e specialmente nella sua versione di “razionalità rispetto allo scopo” o “strumentale”: “per comportamento ‘razionale rispetto allo scopo’ si deve intendere un comportamento orientato esclusivamente in base a mezzi concepiti (soggettivamente) come adeguati per scopi proposti in maniera (soggettivamente) univoca” (Weber, 1922, 1997, p. 241). L’idea di ragione specificamente occidentale che si articola nella “matematizzazione progressiva della esperienza e della conoscenza (...)” e nella “insistenza sulla necessità (...) di dimostrazioni razionali nell’organizzazione della scienza come anche nella ‘condotta di vita’” (Marcuse, 1968), e che trova il suo pieno dispiegarsi nello spirito del capitalismo e nel potere dell’organizzazione burocratica universale. Il primario mezzo di diffusione del processo di razionalizzazione coincide con la scienza moderna (Weber, 1928; 1997), che ha promosso il fenomeno del disincantamento del mondo. Weber metteva in luce la possibilità dello sviluppo di un’irresistibile tendenza alla regolazione (e razionalizzazione) di ogni campo della società, col rischio di rinchiudere lo spirito dell’individuo all’interno della famigerata “gabbia di acciaio”. La spinta potenzialmente autodistruttiva del processo di razionalizzazione (Adorno e Horkheimer, 1947; 1966) e la visione della scienza quale diretto prodotto del capitalismo furono al centro delle riflessioni della Scuola di Francoforte. La razionalità formale e strumentale, generata dall’Illuminismo dotato di una vocazione “totalitaria”, rovesciava l’aspirazione all’emancipazione e alla liberazione contenuta nella ragione e la convertiva nel suo opposto: dall’alienazione capitalistica nei rapporti di lavoro alla distruzione della soggettività, sino al ritorno alla barbarie consumatosi al massimo grado con l’Olocausto.

Sulla diabolika “modernità amorale”

“Io, un po’ provocatoriamente dico che Diabolik non è mai stato cattivo perché il vero cattivo è quello che gode a fare del male. Diabolik no: è un pragmatico” (*Robinson*, 4 marzo 2023). Così Mario Gomboli – primattore di questa epopea fumettistica (soggettista, sceneggiatore, direttore generale della Astorina) – ha descritto icasticamente il “Re del Terrore” nato nel 1962, in pieno boom economico, una tappa di rilievo e accelerata di quella fase della modernità in Italia che alcuni settori della letteratura scientifica hanno reputato come anomala e contraddistinta da una transizione estremamente più rapida e irregolare se comparata con le altre democrazie rappresentative occidentali, tanto da avere condotto il Paese lungo un percorso piuttosto accidentato. Si tratta della proposta interpretativa della “eccezione italiana” (in negativo) e della “modernizzazione mancata” (Gallino, 2016) – o anche, su linee di lettura parzialmente differenti, del filone della “modernizzazione senza sviluppo” (Sapelli, 2005; Berta, 2016) – alla luce delle quali si può leggere l’itinerario storico che ha portato il Paese senza soluzione di continuità dallo stadio della premodernità a quello della postmodernità in certi ambiti delle dinamiche collettive e sociopolitiche, come nel caso di talune manifestazioni di lunga durata dell’esercizio statale del potere classificabili in termini “di antico regime” (Cassese, 2019).

Per contro, la genesi di *Diabolik* appare moderna nell’accezione di un anticipo sul tempo presente, essendo stata contrassegnata da una precisa scelta di mercato editoriale (un prodotto di cultura popolare), dalla definizione di un target di pubblico di massa (i lavoratori pendolari che affollavano le stazioni ferroviarie metropolitane), e da operazioni “efficientistiche” tanto di marketing (il formato maneggevole) che di format narrativo (la serialità, ispirata al *feuilleton* e al romanzo d’appendice francese, fondata su storie brevi da esaurire nell’arco di un viaggio). Una genealogia, dunque, specchio esemplare dei tempi moderni all’italiana (Del Buono, 2014), fortemente voluta dalle imprenditrici sorelle Giussani, creatrici di un fenomeno di straordinario successo dell’industria culturale (Colombo, 1998). Ovvero Angela (1922-1987), moglie dell’editore Gino Sansoni – dal quale deriva, con l’immane aggiunta di una “k”, il nome di Ginko (Tesauro, 2019) – e la sorella Luciana (1928-2001).

La modernità di *Diabolik* si configura così già da subito sotto il profilo industriale e produttivo, poiché rappresenta in Italia il primo degli albi seriali mensili dal formato a quaderno, frutto dell’intuizione e della creatività di Angela Giussani che, con spiccato spirito di osservazione, nota i molti pendolari assorti nella lettura di gialli tascabili presso la stazione Nord di piazzale Cadorna. Di qui, per l’appunto, l’intuizione del “formato Diabolik”, molto semplice, con 2 (e in seguito 3) vignette per pagina, da leggere in verticale anziché in orizzontale (come da consuetudine). E la modernità pervade la sua narrazione, a vari livelli. Negli anni Sessanta *Diabolik* diviene il primo esempio della “[...] straordinaria opera sincretica di fusione dell’immaginario italiano e di quello internazionale che si determina in quel decennio” (Frezza, 2008, p. 89), e marca in maniera decisa il passaggio del fumetto a uno stadio di maturità, con la conquista di un pubblico composto da persone adulte

(Affuso, 2014). L'immaginario che vi compare coincide tipicamente con quello dei consumi degli anni Sessanta (la Jaguar nera *coupé*, la Citroën Pallas di Ginko, le pettinature di Eva), e, al medesimo tempo, in quanto capostipite della stagione del fumetto nero – “come il carbone” (Tesauro, 2019) – *Diabolik* si presenta alla stregua di un elemento del processo socioculturale che prepara e accompagna il “Sessantotto diffuso” (Casilio e Guerrieri, 2009).

La sua “modernità amorale” riflette la scommessa sulla modernizzazione senza troppe fisime o delicatezze, e la contestuale ricerca dello sviluppo – per nulla armonioso ed egualitario, né men che meno etico, al di là della retorica ufficiale degli attori politici della “Repubblica dei partiti” –, da parte di una nazione che ha intrapreso in modo travolgente la strada della ricostruzione postbellica. E aiuta nell'individuazione di quelle sfumature – determinate anche dalla monogamica relazione passionale con Eva – che non consentono di guardare a quello che nelle nuvolette delle sue storie viene insistentemente definito come il “genio del male” nei termini di un campione della pura immoralità. Bensì, più propriamente di amoralità, giustappunto, all'insegna di un'ambiguità costitutiva della sua psicologia e delle sue azioni. Dunque, un antieroe che si pone in antitesi al perbenismo e alla morale dominante (Barbieri, 2014) e un eroe negativo ma non troppo – e, naturalmente, non un giustiziere come la maggior parte dei protagonisti dei comics coevi –, mosso, per citare Gomboli, da una forma amorale di pragmatismo.

L'ambiguità della “modernità amorale” racchiude la revisione – in linea con la sensibilità culturale del Vecchio continente – che *Diabolik* opera nei confronti dello storytelling e della mitologia (classicamente angloamericana) del supereroe. Umberto Eco – seppure non dedicando particolari approfondimenti al personaggio nel suo libro sul tema di fine anni Settanta – guarda a *Diabolik* come a una declinazione fumettistica della volontà di potenza del superuomo nietzscheano (Eco, 1978), strutturalmente portatrice di una “spruzzata” di fascismo. Un giudizio che, con l'aggiunta di un'inclinazione un po' spregiativa rispetto alla loro qualità complessiva, appare simile a quello di Enzo Tortora, il quale, in un libro pubblicato nel '67 da Bietti e intitolato *Le forche caudine*, riuniva tutte le figure dei comics italiani contraddistinte dall'“abuso del 'k'”, liquidandole alla stregua di “deprimenti eredi del superuomo Andrea Sperelli” (Tortora in Tesauro, 2019, p. 9). Molte letture seguenti ne restituiscono, invece, l'idealtipo di quello che si potrebbe etichettare come un superuomo anarchico, in qualche modo anche in questo, oltre che narratologicamente, in continuità con i ladri e i criminali francesi del *feuilleton* e con la letteratura nera di fine XIX secolo. Un personaggio “antisistema” (al pari di Lady Kant, la quale dal “sistema” non si è mai sentita accettata fino in fondo), che rifiuta l'insensatezza di una vita borghese proiettata esclusivamente sul fare soldi, come asserito dalle sorelle Giussani (Raffaelli, 2009). Anarchico anche nel punire l'accumulazione della ricchezza (la più elementare e sontuosa, identificata nelle grandi quantità di denaro e di gioielli) attraverso quella che si presenta come una espropriazione. Così, se “i supereroi, per quanto siano essi stessi fuori dal normale, sono continuamente impegnati a far rispettare la normalità, a ristabilire l'ordine” (Jedlowski, 2003, p. 108), la finalità dell'anarchico *Diabolik* è invece quella di sovvertirlo, seguendo però uno schema meno manicheo e più complesso. *Diabolik*, infatti,

“(...) diffonde nel consumo culturale di massa una dialettica narrativa-simbolica fra ordine, disordine e legge; fra identità normali e “border line”; fra uguaglianza e disuguaglianza delle classi; fra poveri e ricchi” (Frezza, 2008, p. 89).

A questo proposito si ripresenta, così, l’ambiguità costitutiva della sua «modernità amorale», aderente sotto molti profili alla cifra analitica francofortese, quella del cambiamento di segno in senso disgregatore del processo di razionalizzazione giunto alle sue estreme conseguenze. Diabolik incarna tale potenziale autodistruttivo della società borghese e del modello capitalistico dal momento che la battaglia contro il sistema viene combattuta tutta internamente, mediante la razionalità e la tecnica, con il ripetuto trionfo della sua volontà di potenza e i correlati esiti nichilistici che trasferiscono alla classe dominante alcuni dei costi sociali scaricati su quelle subalterne alla stregua di effetti collaterali inevitabili (come accaduto nell’Italia del “miracolo economico”). Anche se la componente del nichilismo può almeno parzialmente essere rivista sempre alla luce della (necessaria) dialettica con il “doppio” della sua complice e anima gemella per la vita. Come ha scritto Frezza:

Diabolik radicalizza un potenziale trasgressivo; rappresenta una diversa razionalità, corrispondente e speculare in negativo a quella dell’ordine e della legge; pratica una giustizia individuale, mortale e senza scampo, (...) parallelamente alla frequentazione di ombre che squarciano il velo della realtà fatta di soprusi e inganni. Diabolik apre e chiude, senza tregua, domande sui comportamenti morali (...) (Frezza, 2008, pp. 90-91).

Si tratta di una “razionalità seriale, standardizzata” (Frezza, 2008, p. 91), precisamente come quella che governa i dispositivi e le macchine della società industriale. Il superuomo Diabolik non è un supereroe dotato di iperpoteri o poteri paranormali, ma un “tecnico sopraffino, inventore, chimico” (Raffaelli, 2009), il quale ricorre assai sovente a un campionario di “protesi tecnologiche”. Non uno scienziato in senso proprio, ma una sorta di “smanettone” molto competente – o un “bricoleur” (Rossi, 2008) –, il quale ha acquisito numerose conoscenze nell’ambito di varie discipline tecnico-scientifiche a partire dal periodo trascorso sull’Isola di King, rifugio di un gruppo di criminali avvezzi all’uso di apparecchiature tecnologiche (*Diabolik chi sei?*, n. 107, marzo 1968). Sono quegli “aggeggi avveniristici”, di cui parlavano le stesse sorelle Giussani (Tesauro, 2019, p. 25), che gli consentono di realizzare imprese spesso straordinarie le quali “(...) non hanno nulla di misterioso o di soprannaturale, ma sono il frutto di pratiche scientifiche e tecnologiche” (Restaino, 2004, p. 289). Le trame sono disseminate di gadget, strumenti e dispositivi innovativi – in primis, di genere bellico (come la pistola a dardi di Eva) e trasportistico – che evolvono nel corso del tempo, ancorché sempre ispirati al principio di una “tecnologia semplice”, come ha sottolineato Gomboli (Gerosa, 2022). Affinché essa risultasse comprensibile al pubblico dei lettori, e perché – come sarebbe avvenuto se troppo sofisticata – non apparisse “magica” e, quindi, in contrasto con la razionalità diabolika.

La principale abilità di Diabolik consiste nella fabbricazione, mediante una sostanza artificiale estremamente simile alla pelle umana, di maschere – annoverabili, insieme alle

capsule di gas, tra le manifestazioni della diretta competenza di Diabolik in quella scienza chimica che ha costituito uno dei comparti di punta dell'Italia industriale del secondo dopoguerra –, che gli permettono di operare una simulazione dell'identità altrui (Eco, 1997) e le sostituzioni di persone e, attribuendogli una duplice identità, lo collocano anche nella categoria degli “eroi del costume” (Frezza, 1999) – oltre a palesare le sue radici culturali e letterarie (Fantômas, Rocambole e Fantax). Sempre secondo una “ferrea logica” di “evoluzione darwiniana” e progresso tecnologico – come ha affermato Gomboli (nella docufiction *Diabolik sono io* del 2019, per la regia di Giancarlo Soldi) – che in *Giù la maschera (Il grande Diabolik)*, luglio 2010) mette al centro della narrazione uno strumento per il riconoscimento fisiognomico assimilabile a un'anticipazione degli odierni software di sorveglianza facciale. Un'eccellenza, quella conseguita nella produzione di maschere e travestimenti secondo una modalità “mista” (tra la personalizzazione artigianale e il numero elevato da standardizzazione fordista), che lo stesso criminale rivendica con malcelato autocompiacimento – valga, a titolo di esempio, il balloon nel quale, rimirandosi mascherato davanti a uno specchio, afferma: “Perfetto! Nessuno può distinguermi dal vero Ollin!” (*Gioielli di sangue*, n. 20, anno III, agosto 1964).

Diabolik è, altresì, un esperto di sostanze psicotrope e, pur rivelandosi in pratica un proibizionista – come emerge chiaramente in *Schiava della droga* (n. 7, anno XXVI, luglio 1987, l'ultima storia scritta da Angela Giussani) ed *Eroina per Ginko* (n. 1, anno XXXV, gennaio 1996) –, se ne serve ampiamente, specie sotto la forma del narcotico e del “siero della verità” (il pentothal), per conseguire i suoi obiettivi (anche se, in generale, presentano sempre effetti limitati e temporanei). Come in *Omicidio alla polizia* (n. 17, anno V, agosto 1966), dove il Re del Terrore dispiega un originale sistema di condizionamento su cui continuerà a lavorare successivamente nella direzione di un dispositivo mescolante stupefacenti e ultrasuoni. Sino al proto-metaverso immaginato a metà anni Novanta in *Realtà simulata* (n. 1, anno XXXIII, gennaio 1994), dove *un visore e un guanto con sensori collegati a un computer vengono utilizzati per confondere la ricca vittima che finisce così per fornire i codici di accesso della sua camera blindata*.

Costante è la funzione svolta dai ritrovati della chimica. Come il “gas potentissimo” grazie al quale elude la sorveglianza delle guardie della villa dei baroni Corben a Nimes ne *L'ultima ora* (n. 14, anno V, luglio 1966). Nell'episodio *Ad ogni costo (Diabolik Swiisss* n. 121, giugno 2004) fa la sua comparsa, nella dimora del duca Antonio Steffen, una “sostanziosa cassaforte” con un doppio congegno difensivo, che emette gas e poi “spruzzi di acido”. In *Guerra di spie (Diabolik Swiisss* n. 161, ottobre 2007) compaiono le formule, elaborate dallo scienziato doppiogiochista Giulio Krandall, dell’“arma batteriologica più potente del mondo”, su cui si combatte lo scontro tra la “polizia segreta” di Clerville (costretta a ricorrere “al più grande criminale del mondo” Diabolik) e quella di Bowander. E centrale si rivela la meccanica, specialmente della sua automobile, dotata di trampoli e pedane azionabili a piacimento, come nel soggetto di *Nel covo di Diabolik* (n. 23, anno VI, novembre 1967). Oppure la “talpa meccanica” che compare in una delle storie più celebri della serie, *La morte di Eva* (anno VI, n. 24, novembre 1967). Fondamentale risulta pure l'elettrotecnica, con i segnalatori nascosti nei gioielli e le “avanzate” miniradio portatili della

polizia in *Ginko all'attacco!* (n. 16, anno III, aprile 1964). E, ancora, gli innumerevoli nascondigli di Diabolik, attrezzati con apparecchiature ultramoderne, dislocati intorno a Clerville (Bandirali e Cristante, 2014), che costituiscono altrettante “città invisibili” (per dirla con Italo Calvino) – messi in scena anche nel film del 1968 di Mario Bava. In definitiva, per ricorrere di nuovo alle parole di Gomboli:

Abbiamo visto di tutto: ville capaci di sollevarsi su martinetti idraulici, sommergibili dalla forma di scogli, piccioni robot in grado di volare... Ma le innovazioni più geniali sono apparse sulla mitica Jaguar E-type, di volta in volta trasformata in elicottero, hovercraft, mezzo cingolato o motoscafo, nel caso capovolgendosi in acqua. Ed è una lista riduttiva (Gerosa, 2022).

Un paradigma da problematizzare alla luce della “doppia icona criminale”

I marchingegni – alcuni dei quali appaiono formidabili esempi di quanto si potrebbe denominare “teco-modernariato vintage” – forniscono un’autentica forma di continuità narrativa lungo la moltiplicazione di trame e personaggi di questa fortunata e lunghissima serie. La tecnica, massima espressione della razionalità strumentale, può altresì essere valutata – di nuovo in una chiave di “modernità amorale” – nel contesto delle gesta di Diabolik quale fattore di contenimento della violenza. La sua progressiva diminuzione risulta, difatti, direttamente proporzionale all’efficacia assicurata dal grado di avanzamento tecnologico. E la selettività – o riparametrizzazione – del ricorso a essa è anche debitrice della dimensione di coppia a cui il già glaciale criminale si abbandona in modo straordinariamente “arrendevole”, interiorizzando una fedeltà di coppia che rovescia il paradigma di donnaiolo che il *character* diaboliko lasciava presagire alla sua comparsa. La relazione molto sentimentale con Eva (sebbene figura agli antipodi della “donna del focolare”) muta le dinamiche e le regole di ingaggio del fumetto nero, introducendo qualche tonalità di rosa, e soprattutto alterando alcuni degli ingranaggi della razionalità diabolika. Una prospettiva che riconduce l’esistenza di questa *power couple* del crimine – al pari del tentativo interpretativo della “modernità amorale” – a un’ambiguità costitutiva anziché a un’esclusiva negatività.

Ne *Il covo degli orchii* (n. 8, anno XLIX, agosto 2010) – un episodio emblematico della compresenza di rilevanza della tecnologia e cedimento della razionalità strumentale di fronte al prevalere delle ragioni del cuore suggerite dalla compagna – Diabolik sotto le mentite spoglie di Davide Milton, “ingegnere esperto in recuperi”, si serve di un “apparecchio telecomandato, dotato di telecamera, microfono e un braccio snodabile all’estremità”, di sua invenzione, per recuperare persone e oggetti dopo crolli di edifici. Un macchinario descritto come assai avanzato, azionato da remoto da Lady Kant tramite un pc, e utilizzato in realtà per cercare le immagini del caveau della banca vicina al cratere del palazzo fatto crollare dalla stessa coppia diabolika. Ma l’evento disvela anche un giro di *snuff movies* di pedofili che coinvolge uomini influenti – e sarà Eva, di fronte alla

tremenda evidenza di questo turpe traffico, a indurre istantaneamente Diabolik a reagire per punire i colpevoli, convertendolo così, per l'ennesima volta, in un involontario alleato di Ginko. Proprio perché, come esplicita lui stesso rivolgendosi all'amata, a conclusione di *Prigionieri* (n. 13, anno VI, giugno 1967; ripubblicato ne *Le origini del mito* 45, 2009, p. 133): "(...) senza di te sarei un uomo finito". Un inossidabile duo criminale, per il quale si può altresì riesumare un'altra delle categorie degli studi sulla "modernità incompiuta" dell'Italia: la *backward society* descritta – sebbene con imprecisioni e talune valutazioni impressionistiche – da Edward Banfield nel 1958 (Banfield, 1958, 2010), un ulteriore sostrato della "modernizzazione senza sviluppo" alla base della "modernità amorale". Ricordando, per inciso, che nel corso di un videointervento Alberto Abruzzese ha applicato la nozione di familismo amorale direttamente alle dinamiche comportamentali della "coppia infernale" Diabolik-Kant (Abruzzese, 1999).

Nota biografica

Massimiliano Panarari è professore associato di *Sociologia della comunicazione* all'Università Telematica "Universitas Mercatorum", dove coordina il cds L-20 di Comunicazione e multimedialità. Fa parte del comitato di direzione di *Rivista di Politica* ed è componente del comitato scientifico della collana editoriale *Culturologica* (Guerini e Associati). Inoltre, è commentatore delle testate del Gruppo editoriale Gedi e de *L'Espresso*.

Bibliografia

- Adorno, T. W. e Horkheimer, M. (1966). *Dialettica dell'illuminismo*. Torino: Einaudi (ed. or. 1947).
- Affuso, O. (2014). La memoria culturale della mafia. Il trauma mafioso e la graphic novel italiana. *Studi culturali*, 2, 275-304.
- Arendt, H. (1963). *Eichman in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: The Viking Press; *La banalità del male*, trad. it. 1964.
- Bandirali, L. e Cristante, S. (2020). Graficotopie. *Scritture Migranti*, 14, 247-273.
- Banfield, E. (2010). *Le basi morali di una società arretrata*. Bologna: Il Mulino.
- Barbieri, D. (2014). *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma: Carocci.
- Berta G. (2016). *Che fine ha fatto il capitalismo italiano?*. Bologna: Il Mulino.
- (a cura di) Brancato, S. (2008). *Il secolo del fumetto*. Latina: Edizioni Tunuè.
- Casilio, S. e Guerrieri, L., a cura di (2009). *Il '68 diffuso*. Bologna: Clueb.
- Cassese S. (2019). *Governare gli italiani. Storia dello Stato*. Bologna: Il Mulino.
- Colombo, F. (1998). *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*. Milano: Bompiani.
- (a cura di Brolli, D.) Del Buono, O. (2014). *Sul fumetto*. Bologna: Comma 22.
- Eco, U. (1978). *Il superuomo di massa*. Milano: Bompiani.

- Eco, U. (1997). *Dire il contrario*, Bonfantini M. et al. (a cura di). *Menzogna e Simulazione*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Fossati, F. (1992). *Fumetto. Dizionari illustrati Mondadori*. Milano: Arnoldo Mondadori editore.
- Frezza, G. (1999). *Fumetti, anime del visibile*. Roma: Meltemi.
- Frezza, G. (2008). *Le carte del fumetto*, Napoli: Liguori.
- Gerosa, M. (2022). Diabolik e il segreto della tecnologia semplice. *Wired*, <https://www.wired.it/article/diabolik-mario-gomboli-intervista-tecnologia/>.
- Gallino L. (2016). La modernizzazione mancata. *Quaderni di Sociologia*, 70-71, 53-69.
- Gomboli, M. (2012). *Io sono Diabolik. L'autobiografia*. Milano: Oscar Mondadori.
- Jedlowski, P. (2003). *Fogli nella valigia. Sociologia, cultura, vita quotidiana*. Bologna: Il Mulino.
- Marcuse, H. (1968). *Critica della società repressiva*. Milano: Feltrinelli.
- Raffaelli, L. (2009). *Tratti&ritratti*. Roma: Minimum Fax.
- Restaino, F. (2004). *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*. Torino: Utet.
- Rossi, S. (2008). *Tecnologia anni Sessanta*, in *Diabolik, le origini del mito 10*. Modena: Panini.
- Sapelli G. (2005). *Modernizzazione senza sviluppo*. Milano: Bruno Mondadori.
- Tesauro, A. (2019). *Neri come il carbone*. Giffoni Valle Piana (Sa): Tesauro editore.
- Valtorta, L. Eva Kant. I 60 anni di una Kattiva. *Robinson-la Repubblica*, 4 marzo 2023.
- YouTube (1999). *Il Prof. Alberto Abruzzese parla di Diabolik*; <https://www.youtube.com/watch?v=gex2wmxD-2g>.
- Weber, M. (1997). *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Torino: Einaudi (ed. or. 1922).
- Weber, M. (1997). *La scienza come professione*. Roma: Armando (ed. or. 1928).