

Saggi

LE STAGIONI DEL COMMISSARIO RICCIARDI. QUESTIONI RETORICHE E NARRATOLOGICHE TRA LETTERATURA E FUMETTO

LE STAGIONI DEL COMMISSARIO RICCIARDI. RHETORICAL AND NARRATOLOGICAL ISSUES BETWEEN LITERATURE AND COMICS

Alberto Sebastiani

 ORCID: 0000-0001-8197-2888
Università IULM (ror: 04pp4xq32)

ABSTRACT

Lo studio presenta un'analisi stilistica, retorica e narratologica dei primi quattro romanzi della serie letteraria poliziesca di Maurizio de Giovanni, dedicata al commissario Ricciardi e ambientata nella Napoli degli anni Trenta, e ai corrispettivi adattamenti a fumetti bonelliani nella serie *Le stagioni del commissario Ricciardi*. La comparazione permette di delineare come i testi derivati abbiano rielaborato un particolare stilema della serie originaria, cioè l'uso delle figure di ripetizione, con specifiche funzioni sul piano dell'intreccio, del ritmo e della visualizzazione degli eventi, nonché di commento.

Parole chiave: Letteratura italiana contemporanea; Maurizio de Giovanni; Fumetto; Retorica; Analisi del testo; Adattamento.

The study presents a stylistic, rhetorical, and narratological analysis of the first four novels in Maurizio de Giovanni's detective series, dedicated to Commissario Ricciardi and set in Naples in the 1930s, and their corresponding adaptations into Bonelli comics in the series *Le stagioni del commissario Ricciardi*. The comparison allows us to outline how the derivative texts have reworked a particular stylistic feature of the original series, namely the use of figures of repetition, with specific functions in terms of plot, rhythm, and visualization of events, as well as commentary.

Keywords: Contemporary Italian Literature; Maurizio de Giovanni; Comics; Rhetoric; Text Analysis; Adaptation.

Sebastiani, Alberto. "Le stagioni del commissario Ricciardi. Questioni retoriche e narratologiche tra letteratura e fumetto".
Enthymema, No. 39, 2026, pp. 94-112.



1. LA SERIE DEL COMMISSARIO RICCIARDI, TRA LETTERATURA, TV E FUMETTO

Il commissario Luigi Alfredo Ricciardi della squadra mobile di Napoli è il protagonista di una serie poliziesca scritta da Maurizio de Giovanni, ambientata a Napoli negli anni Trenta, durante il regime fascista, che dal 2007 a oggi conta 15 romanzi. L'immediato successo di pubblico ha portato a un'espansione transmediale tra tv e fumetto.¹ Su Rai 1 dal 2021 è in onda la serie tv *Il commissario Ricciardi*, prodotta da Rai Fiction e Clemart, diretta da Alessandro D'Alatri (st. 1) e Gianpaolo Tescari (st. 2 e st. 3), con Lino Guanciale nei panni del protagonista. I fumetti sono invece stati i primi a entrare in dialogo con i romanzi, quando nel 2010 l'editore Cagliostro E-Press pubblica *Mammarella. Una storia a fumetti del commissario Ricciardi*. Successivamente, nel 2015 Star Comics propone *I vivi e i morti. Un'indagine del commissario Ricciardi*; infine, annunciata al Napoli Comicon nel 2016, dal 2017 comincia la collaborazione tra lo scrittore e la Sergio Bonelli Editore, grazie a cui sono nati gli adattamenti delle storie del Commissario Ricciardi e il "Ricciardi magazine".

In questa sede ci occuperemo dei primi quattro romanzi e dei relativi adattamenti bonelliani. I testi letterari sono editi inizialmente da Fandango e definiscono il personaggio e le sue relazioni, l'ambientazione e le caratteristiche narrative e stilistiche della serie: *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi* (2007, di seguito SD);² *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi* (2008, CS); *Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi* (2009, PO); *Il giorno dei morti. L'autunno del commissario Ricciardi* (2010, GM).³ Ogni volume degli adattamenti a fumetti, nella serie *Le stagioni del commissario Ricciardi*, riporta solo il titolo del corrispettivo libro della serie letteraria: *Il senso del dolore* (2017, Sdf), *La condanna del sangue* (2018, CSf), *Il posto di ognuno* (2018, POf), *Il giorno dei morti* (2018, GMf).⁴

Il paratesto è qui molto significativo: la reiterazione del nome del protagonista e la sua professione rivelano una collocazione nella letteratura di genere e seriale; le indicazioni "stagionali" mostrano un percorso cronologico, ciclico e autoconclusivo, tanto che i successivi volumi aprono altri cicli narrativi interni alla serie; i titoli veri e propri evocano situazioni cupe e introducono la duplice caratterizzazione delle storie: poliziesca e fantastica.

¹ L'articolo ha un taglio analitico, di tipo retorico (per la terminologia adottata, cfr. Mortara Garavelli), e non teorico, per cui, nell'ampio dibattito critico internazionale su transmedialità e intermedialità si rimanda a Fusillo Terrosi e Backe et al. Per una ricostruzione storica del concetto, cfr. Chiurato.

² La prima edizione del romanzo è però del 2006 con il titolo *Le lacrime del pagliaccio* (Graus Editore), a sua volta nato nel 2005 dal racconto ambientato nella Napoli degli anni Trenta intitolato *I vivi e i morti* con cui de Giovanni partecipa a un concorso riservato a giallisti emergenti indetto da Porsche Italia presso il Gran Caffè Gambrinus. Successivamente la serie è stata riedita da Einaudi. De Giovanni è inoltre autore di numerosi altri romanzi, tra cui quelli di un'altra serie poliziesca di successo: *I bastardi di Pizzofalcone* (a oggi 13 volumi dal 2012), anch'essa in parte adattata per Sergio Bonelli Editore dal 2019.

³ Nell'articolo si cita dalle prime edizioni Fandango; sull'autore e la serie, cfr. Crovi 327-38; Pezzotti.

⁴ I soggetti sono di de Giovanni, mentre tutte le copertine sono di Daniele Bigliardo; le sceneggiature e i disegni sono invece rispettivamente di Claudio Falco e Bigliardo; di Sergio Brancato e Lucilla Stellato; di Paolo Terracciano e Alessandro Nespolino; di Brancato, Terracciano e Falco e di Luigi Siniscalchi.

Infatti, nella quotidianità di una Napoli rappresentata in maniera realistica, si svolgono le indagini di Ricciardi,⁵ aiutato dal brigadiere Raffaele Maione e dal medico legale Bruno Modo, che si avvale anche delle rivelazioni dei “Fatti”, come li chiama il commissario, unico a vedere sul luogo di una morte tragica (non solo per omicidio) un’immagine della vittima che continua a ripetere una frase e un movimento che hanno a che vedere con la sua fine. Tali parole possono però aiutare o depistare Ricciardi, perché hanno un senso specifico che gli viene attribuito dal defunto. Possono inoltre essere interpretate con facilità, perché referenziali, o con maggiori difficoltà, perché metaforiche o da contestualizzare.⁶

Le trame vedono dunque l’incontro tra il genere poliziesco tradizionale, con omicidi, indagini e soluzione dei casi, ed elementi propri del meraviglioso (Todorov), i Fatti. In *SD* Ricciardi cerca l’assassino del tenore Arnaldo Vezzi, voce sublime ma persona spregevole, trovato cadavere nel suo camerino al Real Teatro di San Carlo prima della rappresentazione di *Pagliacci*, accanto al suo Fatto che ripete i versi di un’aria d’opera; in *CS* la vittima è invece l’anziana Carmela Calise, cartomante e usuraia, che, defunta, ripete un proverbio napoletano, mentre Maione cerca di scoprire chi ha sfregiato la bellissima Filomena; infine in *PO* la duchessa di Camparino, dalla chiacchierata vita notturna, è uccisa in casa, e il Fatto denuncia la scomparsa di un anello, mentre in *GM* un bambino è trovato morto, sembra, per cause naturali. In quest’ultimo caso però non è la presenza, ma l’assenza del Fatto accanto al cadavere a far capire a Ricciardi che la morte non sia avvenuta per un fatale incidente, come le apparenze raccontano, ma altrove e per altri motivi.

Attraverso l’analisi comparata di romanzi e adattamenti, in questa sede intendiamo analizzare come sia stato rielaborato nei fumetti un aspetto stilistico e retorico ricorrente della serie letteraria, cioè l’uso delle figure di ripetizione, ripreso dai testi secondari con specifiche funzioni in particolare sul piano dell’intreccio, del ritmo e della visualizzazione degli eventi.

2. QUESTIONI LINGUISTICHE E RETORICHE NEI ROMANZI DI RICCIARDI

I romanzi sono quindi ambientati a Napoli, negli anni Trenta. Sul piano linguistico, in diacronia, i testi non sono particolarmente caratterizzati, se non a livello referenziale quando sono nominati oggetti, specie in descrizioni degli ambienti esterni, o figure proprie del momento storico (dagli *omnibus* e le *carrozze* per muoversi in città alla presenza di *gerarchi*), o nella denominazione di luoghi, strutture e istituzioni pre-repubblicane, come la Questura di Napoli, definita *Regia* in

⁵ Intorno alle singole indagini, che costituiscono la trama principale, lo scheletro, di ogni romanzo, si sviluppano sia altre linee narrative interne ai singoli romanzi e riguardanti i diversi personaggi, sia linee ipernarrative che si sviluppano nel corso della serie e approfondiscono sia relazioni tra personaggi (come la storia d’amore tra Ricciardi ed Enrica Colombo) e problemi personali (l’elaborazione del lutto del brigadiere Maione e di sua moglie per la morte del figlio Luca, agente caduto in servizio), sia questioni politiche (la persecuzione dell’antifascista dottor Modo).

⁶ «Aveva imparato col tempo come il Fatto potesse anche allontanarlo dalla soluzione dei delitti: una volta le ultime parole di una ragazzina assassinata riguardavano il padre e in quella direzione erano andate le indagini. Ma il padre cui si riferiva era un prete e l’assassino non era quello finito in galera. Da allora cercava di dare alle parole il peso che potevano avere, senza escludere nulla» (*SD* 160).

quanto si è in epoca monarchica. Tali espressioni hanno valore di effetti di reale, mentre in prospettiva diatopica non mancano fenomeni indicativi sul piano stilistico. Questi caratterizzano la lingua della serie letteraria, per la quale de Giovanni adotta uno stile semplice (Testa), con frasi brevi o segmentate, una sintassi prevalentemente paratattica, o con un basso grado di ipotassi, ma con diverse soluzioni per imitare il parlato (frasi scisse, dislocazioni, uso polivalente del *che*), come larga parte della produzione narrativa contemporanea. L'italiano è sostanzialmente standard per il sistema verbale (non per quello pronominale, dove *lui*, *lei* e *loro* in funzione di soggetto sono la norma), il registro è medio ma vi ricorrono espressioni diatopicamente marcate, genericamente meridionali, come l'uso dell'allocutivo *voi*, o di verbi *tenere* per 'avere', *pazziare* per 'uscire di senno', *faticare* per 'lavorare', così come sul piano morfologico sono diffuse forme apocopate o aferetiche (*dotto*, *brigadie*, *commissa*, *professo*, *'sto*, o *so* per 'sono') e su quello grafico accentazioni per imitare la fonetica (*mammà*); oppure più specificamente napoletane,⁷ specie in discorsi diretti di personaggi di bassa estrazione. Si tratta prevalentemente di inserti lessicali all'interno di frasi che mantengono l'impianto sintattico della lingua italiana («Ma che fetente è chisto!», *SD* 211; «Solo che con uno con la capa accusò tosta, ci vuole un poco di pazienza», *GM* 101), raramente tradotti, specie se comprensibili in italiano (es. *verdummaio* per 'verduraio', ma anche *cacaglio* per 'balbuziente', *strummolo* per 'trottola di legno') e di solito inseriti come colore, per caratterizzare il personaggio.

Sul piano delle varietà locali dell'italiano si riscontrano invece fenomeni sia di ambito lessicale, con espressioni idiomatiche (*portare spia* per 'riferire qualcosa a qualcuno') anche con traduzione («a volte si avvicinavano e lui offriva loro la pizza, *pe' senza niente*, senza farsi pagare», *CS* 12), sia a livello di disposizione degli elementi frastici: sono infatti numerose le posposizioni aggettivali («Ed è per questo che è chiattoncella assai», *CS* 165; «Per una volta, accettate il consiglio mio: statevi zitto», *GM* 394), e di (morfo)sintassi, perché nei costrutti sono ricorrenti l'accusativo preposizionale («qua dentro come a voi non ci sta nessuno», *PO* 65) e l'anteposizione del dimostrativo *quello/a* come tema («lo devo cucinare, quello il signorino rientra e deve mangiare!», *GM* 80; «Perché io tenevo al signorino, quella la mamma me l'ha affidato, è morta giovane», *GM* 99).⁸

Non si tratta, quindi, di sperimentazioni o fenomeni particolarmente innovativi nella lingua letteraria, ma senz'altro caratterizzano l'impasto linguistico della serie, e le voci dei personaggi più che del narratore. Quest'ultimo usa infatti un italiano più sorvegliato, meno marcato diatopicamente, sia quando racconta come narratore esterno sia quando focalizza personaggi di estrazione sociale e culturale non bassa, come il borghese, di famiglia nobile, Ricciardi. Basti un

⁷ In *CS* in napoletano è addirittura la frase che ripete il Fatto: «'O Padreterno nun è mercante ca pava 'o sabbato» (73).

⁸ Siamo consapevoli del dibattito sull'italiano dell'uso medio, neostandard, o senza aggettivi, che affronta la lingua italiana contemporanea a partire dagli anni Ottanta; per il nostro uso dei termini "standard" e "neostandard" cfr. Berruto. Sulle varietà locali dell'italiano in Campania e a Napoli, cfr. De Blasi.

esempio: in *SD* nel primo capitolo viene raccontata la scoperta dei Fatti nella sua infanzia, nel secondo viene descritto fisicamente e caratterialmente, nel terzo entra in scena nel tempo del racconto, camminando da casa alla questura, e quando arriva al lavoro si legge:

Come al solito, arrivò in questura per primo: la guardia all'ingresso scattò in un saluto militare e Ricciardi rispose con un breve cenno del capo. Non gli piaceva passare tra la folla, quando la vita di Palazzo San Giacomo era già nella fase del chiasso e del disordine, né camminare tra le invettive velenose dei fermati, i forti richiami all'ordine delle guardie, le discussioni a voce alta tra gli avvocati. Preferiva di gran lunga quelle ore del mattino, con lo scalone ancora pulito, il silenzio e l'atmosfera ottocentesca. (*SD* 19-20)

La voce narrante offre la prospettiva del commissario, non marca il passaggio in diatopia, usa un italiano sorvegliato, le frasi sono prevalentemente coordinate, con brevi elenchi nominali retti da un unico verbo (*camminare*, *preferiva*) e costituiti da un lessico medio, con eventuali tecnicismi entrati nell'uso comune (in alcuni casi addirittura ricercato: *invettive velenose dei fermati* in luogo, ad esempio, di "minacce pericolose degli arrestati") e un'organizzazione degli elementi che non riproduce quella delle varietà locali. Quando invece, poco dopo, entra in scena Maione e si presenta in ufficio al commissario, il registro cambia, si passa al discorso diretto e a una lingua assai distante dalla precedente, come risulta anche dalla risposta di Ricciardi:

Maione si era affacciato alla porta, dopo un discreto colpetto allo stipite. «Dotto', buongiorno. Ho visto aperto: già siete arrivato? Ma non riposare bene manco con questo freddo? La primavera quest'anno non si vuole presentare. Io ce l'ho detto a mia moglie, che la spesa della legna per la stufa, ancora un mese, non ce la possiamo permettere. Se continua il tempo che sta facendo, ai ragazzi verranno i geloni. Voi come state stamattina? Ve lo porto un surrogato?»
«Come al solito. No, grazie. Devo completare una montagna di rapporti. Vai, vai: nel caso ti mando a chiamare». (*SD* 21)

Le due voci sono diversificate in diastratia e in diatopia: Maione usa forme troncate ed espressioni popolari, altera l'*ordo naturalis* della frase con avverbi, aggettivi e oggetti indiretti preposti al verbo, con dislocazioni e ridondanze pronominali. Nulla di tutto ciò, pur in un registro colloquiale, nella risposta di Ricciardi. De Giovanni dimostra dunque un'effettiva attenzione linguistica ai suoi personaggi.

Gli adattamenti a fumetti non ignorano tale scelta stilistica. Sono sostanzialmente fedeli agli originali quanto alle trame e sul piano verbale riprendono invariati diversi passaggi testuali, sia mimetici sia diegetici; certi altri sono invece tagliati o sintetizzati, ma di fatto si rispetta il loro dettato, per quanto l'uso del napoletano o delle varietà locali dell'italiano, anche in inserti originali, diventi molto più evidentemente un elemento di colore, di cui è accentuato l'uso in parlanti di bassa estrazione sociale, ad esempio in frasi di mendicanti (come il Fatto che ripete: «dieci centesimi, signo'... pe' 'sti bbelli ciure» *SDf* 108). Diminuisce però la frequenza dei costrutti sintattici marcati diatopicamente («giovane come a lei», *POf* 55), mentre sono conservati, o rielaborati per invenzione autonoma, i troncamenti e le espressioni idiomatiche («Io Ricciardi lo tengo per

malaugurio», «State senza pensiero, commissa'...», *SDf* 23 e 32), magari tradotte («O padreterno nun è mercante ca pava 'o sabbato», in didascalia: «Dio non è mercante che paga il sabato», *CSf* 43; così come *strummolo* è indicato come «tradizionale trottola napoletana», *GMf* 17).

Caratterizzante della componente verbale dei fumetti è anche, come vedremo meglio, l'inserimento originale di testi di canzoni, in dialetto e in italiano, trasmesse alla radio o intonate dai personaggi, come quando Michele Nespoli in *SD* esegue *Dicitencello vuje*. Nel romanzo, la voce narrante si limita a citare il titolo del brano intonato da Michele, una canzone napoletana scritta nel 1930 da Rodolfo Falvo (musica) ed Enzo Fusco (testo),⁹ mentre nel fumetto alcuni versi del testo appaiono nei *balloon*, in vignette alternate agli eventi che accadono contestualmente all'esecuzione, che però non corrispondono a quanto narrato nel testo originario:

Nel cortile, tre piani più sotto, si era radunata una piccola folla: vedeva una decina di persone e qualche bambino che guardavano in su, a bocca aperta. Una donna anziana ascoltava rapita. La ragazza era entrata, con in mano un involto di carta di giornale, e si era guardata attorno, disorientata. Dal gruppo si era staccata la portinaia, l'aveva abbracciata e baciata. Era partito perfino, da un balcone del secondo piano, l'applauso di un uomo in canottiera; a sua memoria, Michele non aveva mai riscosso un successo così esteso. Da allora, per la gente dei quartieri era diventato 'o Cantante e lei 'a 'nnammurata d'o Cantante. (*SD* 95-96)

Nel fumetto (*SDf* 95) il commento finale è reso in due vignette da altrettante battute di Madalena, che si rivolge all'uomo: «Lo sai come ti chiamano, nel vicolo, Miche'? // 'o Cantante... e io sono diventata per tutti 'a 'nnammurata d'o Cantante!»,¹⁰ ma la scena non è corale come nel romanzo, bensì sintetizzata in un rapido scambio della ragazza nell'androne con la portinaia, estasiata, mentre Michele in casa si fa la barba e canta dei versi tratti dalle prime due strofe: «Dicitencello a 'sta cumpagna vosta ch'aggio perduto 'o suonno e 'a fantasia, // È na passione, cchiù forte 'e na catena, ca mme turmenta ll'anema e nun mme fa campa'». Quindi la citazione delle canzoni non si limita a essere un evocativo effetto di reale, ma ha funzioni narrative specifiche: sonorizza gli eventi (e il *lettering*, oltre a porre i versi in grassetto, inserisce iconotesti della scrittura musicale, che dichiarano l'esecuzione canora), ne accompagna la successione e così indica uno scorrimento del tempo.

Ciò ci conduce dal piano linguistico e stilistico a quello dell'intreccio, nella cui organizzazione risulta assai interessante la rielaborazione che i fumetti attuano di soluzioni retoriche ricorrenti nei romanzi. Se infatti de Giovanni mostra una precisa attenzione linguistica, nella costruzione del discorso si riscontra altrettanta attenzione retorica. Un primo stilema della voce narrante è ad esempio l'uso di figure di ripetizione, che hanno diverse funzioni; *in primis* l'anafora, sia all'interno di singoli paragrafi, per enfatizzare caratteristiche di singoli personaggi:

⁹ Diversamente dal romanzo, nel fumetto autori e data della canzone sono esplicitati in didascalia.

¹⁰ Qui e di seguito, come è ormai consuetudine, si trascrivono le battute di *balloon* diversi nella stessa vignetta dividendoli con singole barre diagonali, doppie se tra più vignette.

Era stata la sua bellezza a incantare Arnaldo, un uomo gretto abituato a ottenere tutto quello che voleva. Era stata la sua bellezza a far perdere la testa a due suoi spasimanti, entrambi respinti, che si erano addirittura sfidati a duello qualche anno prima. Era la sua bellezza che le impediva di mantenere una semplice amicizia con gli uomini [...]. (GM 35, corsivi nostri)

Sia per costruire dei crescendo nei discorsi, sempre enfatizzandone l'andamento:

Il giorno che non mi rattristerà più vedere un bambino così piccolo morto, e buttato via come un vestito vecchio; il giorno che non mi darà più dolore pensare che a sette, otto anni si può morire di fame o, come nel caso di questo ragazzo, per fame, riducendosi a mangiare le esche avvelenate; il giorno che non vorrò capire perché di notte e sotto la pioggia un ragazzino girava da solo, a piedi scalzi; il giorno che per me sarà normale trovare un cadavere seduto su uno scalone all'alba, vegliato soltanto da un cane, quel giorno ve lo giuro, padre, smetterò di fare questo mestiere e me ne tornerò al paese mio». (GM 198, corsivi nostri)

Spesso le figure di ripetizione sono usate anche per legare tra loro personaggi che agiscono in ambienti e luoghi diversi nel medesimo istante, permettendo così di muovere la narrazione dall'uno all'altro. In alcuni casi sono coinvolti in un'azione comune, come nel capitolo 27 di *PO*, le cui riprese nominali presentano anche variazioni:¹¹

*Sofia Capece affettava le cipolle, e pensava agli animali. Agli erbivori, per la precisione. [...]
Enrica affettava le cipolle e pensava di essere una stupida. [...]
Affettando le cipolle, Lucia Maione piangeva e sorrideva. [...]
Rosa tolse la pentola dal fuoco. La guardia che era venuta ad avvisarla che Ricciardi non avrebbe cenato a casa se n'era appena andata, toccandosi la visiera del cappello in segno di saluto. [...] Stancamente prese le cipolle, e cominciò ad affettarle per la cena dell'indomani. (PO 244-48, corsivi nostri)*

La variazione, in quest'ultimo caso, divide il sintagma, rende due le azioni e così facendo rallenta il tempo del racconto, offrendo un correlativo sintattico dei movimenti del personaggio (che agisce *stancamente*). Si tratta di interventi apparentemente poco significativi che però caratterizzano l'andamento del testo sul piano ritmico e la visualizzazione degli eventi. Sulla stessa linea dell'esempio appena indicato, inoltre, la successione anaforica può risultare funzionale a costruire una progressione che delinei una situazione collettiva, come nel capitolo 49 di *GM*, ambientato in una domenica di pioggia:

*La domenica sotto la pioggia è tutta un'altra cosa. [...]
La domenica sotto la pioggia chiude le porte. [...] La domenica sotto la pioggia sa come fare, a giocare con la speranza e la solitudine.
La domenica sotto la pioggia ti fa volere qualcos'altro [...]
Neanche le immagini del fuori ti consente, la domenica sotto la pioggia, nelle lunghe ore negate al passeggio e agli incontri.
Se sei un vecchio medico con tante ferite di guerra sull'anima, la domenica sotto la pioggia ti scoprirà già sveglio all'alba. [...]
La domenica sotto la pioggia ha le sue armi.*

¹¹ In *GM* (315-17) nel capitolo 48 una situazione analoga è costruita con la ripetizione, specie in epifora, del sintagma «ora di cena».

Se sei una ragazza innamorata non vedrai l'ora che succeda qualcosa, e invece *la domenica sotto la pioggia* sospenderà il tempo in un nulla che sembra infinito. [...]

La domenica sotto la pioggia è piena di paure. [...]

La domenica sotto la pioggia fa strani regali. [...]

La domenica sotto la pioggia restringe il campo. [...]

La domenica sotto la pioggia ha qualche speranza, nelle solitudini. (GM 321-24, corsivi nostri)

In altri casi si hanno anche riprese di sintagmi, frasi e parole chiave a distanza, come quelle di Ettore, il rampollo della famiglia Musso di Camparino, che nel capitolo 42 dice: «Mi innamoro di colleghi, compagni, ma voltavo le spalle all'amore» (PO 379); la perifrasi metaforica *voltare le spalle* è poi ripresa nel capitolo successivo, in anadiplosi tra due capoversi, che corrispondono a due focalizzazioni, prima di Enrica poi di Ricciardi, che quindi sono uniti idealmente nelle pene d'amore a Ettore, per quanto il loro sia eterosessuale e quello del giovane nobile sia omosessuale:

Eccola là, pensava Enrica. [...] Lo aspetta, lo so; e lui si fermerà a conversare, forse la bacerà come l'altra volta. E mi si spezzerà il cuore, come l'altra volta. Ma devo avere la forza di aspettare e vedere. *Non si voltano le spalle all'amore.*

Non si voltano le spalle all'amore, pensava Ricciardi mentre risaliva via Toledo: così aveva detto Ettore Musso. E così aveva detto Achille Pivani. E don Pierino aveva detto che nella vita bisogna prendere l'iniziativa, almeno una volta.

Ora che l'atlante delle passioni che avevano circondato e travolto la duchessa di Camparino era stato disegnato completamente, il commissario si ritrovava di fronte a se stesso, senza più qualcosa in cui rifugiarsi col pensiero. *Non si voltano le spalle all'amore*: bisogna prendere un'iniziativa. (PO 384-85, corsivi nostri)

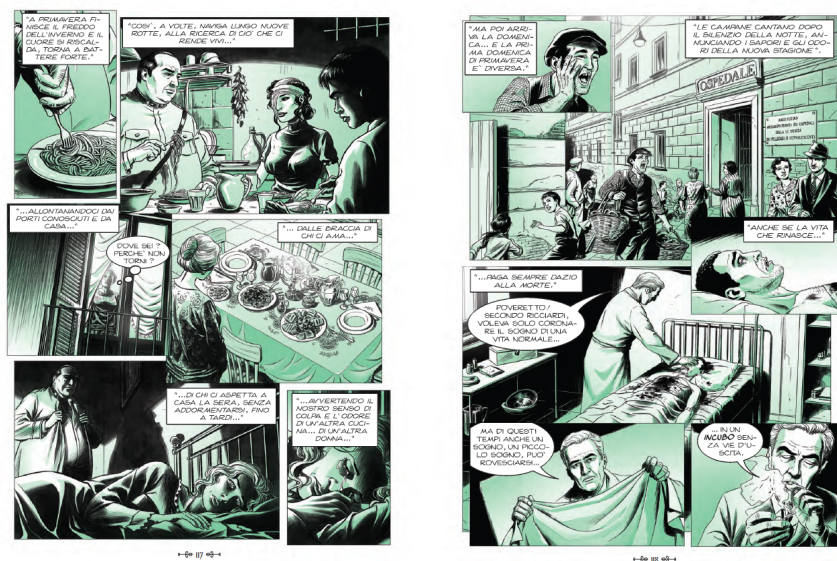
Questi sono solo alcuni degli esempi riscontrabili nei quattro romanzi, ma indicativi della ricorrenza delle figure di ripetizione e delle diverse funzioni che assolvono all'interno della scrittura di de Giovanni sul piano dell'intreccio, del ritmo della narrazione e della visualizzazione degli eventi, questioni di particolare rilevanza anche per gli adattamenti. La loro presenza all'interno dei fumetti, come adesso vedremo, mostra infatti quanto lo stilema dell'autore e della serie sia stato notato da sceneggiatori e disegnatori e non solo conservato, ma anche adattato, da un lato, attraverso soluzioni specifiche, proprie del linguaggio d'arrivo, dall'altro con funzioni originali relative allo svolgimento della trama, al ritmo e di commento.

3. LE FIGURE DI RIPETIZIONE A FUMETTI

Il fumetto, in primo luogo, riprende e rielabora lo stilema sfruttando le proprietà del linguaggio sincretico. Le tavole in sequenza, infatti, sono spesso unite da elementi che pongono in dialogo gli elementi visivi e verbali in situazione. Ad esempio in CS la parola chiave *primavera* è ricorrente, in quanto è la stagione in cui è ambientato il romanzo, ed è funzionale al narratore per legare in un'atmosfera di trasformazione e rinascita situazioni e personaggi che vivono tale

condizione o che, per contrasto, si trovano, nonostante la primavera, in situazioni tutt'altro che solari, di sconforto o forte conflitto interiore. Come Maione, che nel romanzo affronta una crisi coniugale. Nel romanzo ricorrono progressioni costruite attraverso la ripresa anaforica di *primavera* (es. nel capitolo 2, CS 15-16), che nel fumetto si riducono quantitativamente, ma la loro rielaborazione ha comunque rilevanza se consideriamo ad esempio le due tavole che giustappongono sul piano grafico nell'una la crisi coniugale di Maione e nell'altra la vitale situazione popolare (CSf 117-18), introdotte rispettivamente da didascalie con la voce narrante che, nella prima di ognuna, verbalmente, nomina appunto la stagione: «“A primavera finisce il freddo dell'inverno e il cuore si riscalda, torna a battere forte!”» e «“Ma poi arriva la domenica... e la prima domenica di primavera è diversa!”».

Si tratta di un passaggio originale del fumetto. La ripetizione, con variazione grammaticale e non iniziale ma comunque nella frase d'apertura di ciascuna tavola, permette di riflettere su una questione retorica specifica del fumetto: la disposizione degli elementi testuali verbali negli spazi appositi della tavola, come didascalie e *balloon*. Questi occupano una posizione nella successione narrativa, secondo la grammatica del fumetto e l'ordine di lettura che essa comporta, (per quello occidentale) da sinistra a destra e dall'alto in basso, in ogni vignetta come nella tavola. La ripetizione nella prima battuta di ogni tavola colloca infatti l'espressione *primavera* nella medesima posizione iniziale, perciò anaforica, nella composizione delle pagine. Inoltre, istituisce tra le due tavole una relazione di contemporaneità per la stagione, ma di variazione rispetto al giorno specifico, il che comporta, sul piano del tempo, uno spostamento del discorso sia dal generale al particolare sia cronologico. Infine, la composizione delle pagine, sul piano narrativo e retorico, nella relazione tra parole e immagini, crea un parallelismo. Infatti, entrambe le tavole ospitano 6 vignette, configurate in una diversa gabbia, ma raccontano nelle prime due una situazione analoga, positiva in sé (Maione a tavola con Filomena e suo figlio Gaetano; la gente a spasso per la città), cui ne seguono quattro in cui sono raffigurate persone che soffrono (la moglie di Maione che aspetta e il brigadiere che rientra e non riesce a parlarle; Modo che copre con un lenzuolo il cadavere di Tonino). La composizione quindi presenta un parallelismo sul piano narrativo dell'immagine, l'anafora su quello verbale, e quest'ultimo offre un ancoraggio a una narrazione altrimenti decisamente estensiva, centrifuga, tali e tante sono le vicende che intreccia.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Le costruzioni di relazioni tra tavole e scene possono quindi avvenire attraverso figure di ripetizione, anche in maniera assai articolata. Sempre in *CSf*, ad esempio, in una successione di tre pagine (52-54), nelle due iniziali l'ultima vignetta e la prima della tavola successiva sono legate, rispettivamente, dalla raffigurazione di banconote e monete e dalla ripresa con variante nelle battute di *soldi*→*lira*. Se infatti nell'ultima vediamo un primo piano di Ricciardi che osserva delle banconote macchiate di sangue che tiene in mano, e dice, riflettendo, «Soldi... Soldi e sangue...», nella prima vignetta della pagina successiva una mano sta mettendo delle monete in quella aperta di un altro, mentre il *balloon* recita «...una lira... due... e buona giornata».¹² La battuta accompagna il gesto scandendone la durata: una persona conta il denaro che sta dando a un'altra. Le due vignette costruiscono quindi una ripetizione sinonimica, per immagini e parole, ma l'altro elemento citato da Ricciardi, il sangue, riappare anche nelle ultime tre vignette della seconda tavola, graficamente e verbalmente, prima quando Tonino si taglia nell'affettare i pomodori, poi quando la moglie gli chiede «Che hai fatto? Stai pieno di sangue!», infine mentre l'uomo si osserva il dito sanguinante e commenta: «è sangue, questo?».

¹² Variazione sinonimica analoga è anche *mio marito*→*Tonino mio* in *CSf*, 119-20, dove però la voce resta la medesima.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Qui la progressione si conclude con un'epifora verbovisuale rispetto alla tavola precedente, che diventa però anche un'anadiplosi in quanto la pagina successiva si apre con Maione che osserva e commenta i soldi ritrovati con Ricciardi sulla scena del delitto: «Quanto sangue...». Sono quindi esplorate diverse possibilità delle figure di ripetizione, tra immagine e parola, che legano tra loro momenti, personaggi e luoghi diversi, perché sono tre scene in successione temporale, di cui la prima tavola è ambientata nella stanza del delitto, la seconda in pizzeria da Tonino, la terza in questura.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Se si osservano queste ripetizioni, ci si accorge che in particolare le anadiplosi sono numerose, e connettono, come nel caso precedente, voci e ambienti lontani in momenti diversi, o paralleli, superando la frammentazione del discorso. Ciò, infatti, velocizza il ritmo della narrazione e lega

tra loro gli eventi, al contempo sintatticamente sul piano della costruzione testuale e analogicamente su quello concettuale. Continuando a lavorare su *CSf*, se prendiamo ad esempio il caso di due scene in successione, con protagonisti Gaetano, il figlio di Filomena, e il dottor Modo (61-62), si riscontra però che, oltre alla connessione di momenti e luoghi diversi, la ripetizione verbale può articolarsi anche all'interno dei singoli *balloon* creando delle climax. La prima tavola, infatti, si conclude con la battuta del giovane, fidanzato di una ragazza figlia di un padre violento che ne abusa sessualmente, «Lo ammazzo, quel porco, Rituccia... Giuro che lo ammazzo!». Si crea così, all'interno del *balloon*, un'epanadiplosi funzionale a creare appunto un crescendo emotivo, e la ripresa del verbo nella battuta di Modo, all'inizio della pagina successiva, «Uno di questi giorni ti ammazzo, Ricciardi! È una promessa!», istituisce insieme un'anadiplosi per la posizione della battuta rispetto agli spazi testuali e, specificamente sul piano linguistico e retorico del discorso diretto, sia un'epifora con la frase conclusiva della tavola precedente (*ammazzo / ammazzo*), sia una ripresa con variazione sinonimica e grammaticale in posizione finale del secondo *balloon* dell'elemento iniziale della seconda frase del primo (*giuro / promessa*).¹³



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

L'uso di figure di ripetizione può quindi articolarsi in maniera complessa, costruendo anche ambiguità sul piano narrativo. Poche pagine dopo (*CSf* 56-57), ad esempio, Maione è andato a

¹³ Sempre in *CSf*, cfr. anche *mamma* (75-76, qui l'anadiplosi si fa anafora nelle prime tre vignette della seconda tavola), *incubo* (118-19), *morte* (145-46, qui tra la terza e quarta vignetta si aggiunge l'anadiplosi di *l'ultima recita*, ripetuta come epifora al termine della seconda battuta, *lo sapevo*, 147-48).

visitare Filomena all'ospedale e la sta riaccompagnando a casa. La donna, affranta, nell'ultima vignetta della prima tavola, dice: «Voi avete fatto tanto. Se era per gli altri, morivo a casa mia, sola come un cane...». La similitudine finale riappare nella didascalia coi pensieri di Ricciardi nella prima vignetta della pagina successiva, riportati sempre tra virgolette per evidenziarne l'estraneità alla voce narrante: «“Perché ammazzare quella donna come un cane? Qualcosa non quadra...”». Se sul piano della disposizione degli spazi testuali la similitudine istituisce un'anadiplosi, su quello verbale crea un'epifora, ed emerge qui, su quello narrativo, nell'interazione tra immagine e parola, un'apparente anadiplosi tra la donna che parla con Maione e quella nominata da Ricciardi, ma c'è una variazione referenziale perché «quella donna» di cui parla il commissario non è Filomena.

Le riprese lessicali, anche con variazioni, attraverso le tavole e all'interno delle relative vignette, costruendo progressioni, possono inoltre caratterizzare i personaggi, come quando l'assassino Attilio viene smascherato con una sorta di trappola che lo fa crollare, a teatro, mentre è in scena a recitare. Nella sua reazione verbale emerge il conflitto con la madre, che nomina (come *madre*, *mamma* e per nome) ossessivamente per 16 volte in 17 battute (CSf 150-53). Si tratta in questo caso di una soluzione conservativa rispetto al romanzo originario, di cui è ripreso il dettato testuale con la ripetizione ossessiva ed è anche riportato con tagli il soliloquio del personaggio nel capitolo 62 (CS 357-60 > CSf 152-53), in cui questi, una volta arrestato, ripercorre gli eventi. L'elemento visivo del fumetto, però, porta l'interpretazione del personaggio oltre a quella suggerita dalla soluzione verbale del romanzo e dell'adattamento. Rivela infatti il modello ripreso per questo capitolo. Se nella prima tavola mette in scena la trappola, nella terza, accompagnata dalle didascalie che ospitano il soliloquio di Attilio nel capitolo 62, viene raffigurata in flashback la sua vicenda, fino all'omicidio della madre, ma nella seconda appare solo lui, nel tempo presente del racconto, in sei vignette, seduto ammanettato su una sedia. È una palese citazione, confermata dalla presenza di una mosca che gli vola intorno. L'immagine, infatti, riproduce la sequenza finale del film *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, con Norman Bates arrestato e ormai dominato dalla personalità della madre, che nei suoi pensieri, che ascoltiamo dalla sua voce nella testa di Bates, decide di rimanere seduta immobile, senza scacciare neanche la mosca che la infastidisce, per dimostrare che il colpevole del delitto è il figlio, e non lei, che «non farebbe male neanche a una mosca». Il crimine raccontato da de Giovanni e da Hitchcock è il medesimo, il matricidio, e Attilio e Norman sono personaggi psicologicamente deboli, con disturbi di personalità, ma nel caso del romanzo di de Giovanni la madre non diventa la dominante. Infatti, se nella sequenza finale di *Psycho* è la voce della donna che sentiamo, qui è quella dell'uomo che leggiamo, come nel romanzo. Dalla citazione visiva, intertestuale, emerge così l'ipotesto, il modello ripreso *a contrario*, con la prospettiva del figlio. E si offre, dunque, un'interpretazione del personaggio attraverso la sua raffigurazione, con l'elemento visivo che commenta quello verbale, narrativo, il soliloquio di Attilio nelle didascalie.

La rilevanza nel fumetto dello stilema è però evidenziata ancora una volta nelle battute finali di CSf, quando Ricciardi riepiloga la vicenda, e nel farlo costruisce una catena di riprese a distanza usando le parole chiave che si sono ripetute nel corso dell'adattamento, e che abbiamo riportato negli esempi precedenti, tra cui *madre* e *sangue*: «Questa è tutta una storia di madri e figli... // Madri e figli... Sangue e maledizioni... La maledizione mia e di Antonietta è quella di vedere i morti. Ed è una cosa che impedisce di vivere!» (CSf 154).

4. CANZONI E METALESSI NEL FUMETTO

Se nel precedente capitolo abbiamo focalizzato CSf, in quanto è il caso più evidente di rielaborazione e di intensificazione dello stilema della serie secondo la specificità del linguaggio fumettistico, notiamo che le figure di ripetizione ricorrono anche negli altri volumi, seppur con minore intensità e frequenza, con caratteristiche analoghe. In GMf (159-60), ad esempio, l'anadiplosi di «amore mio... che peccato...» unisce nell'identico pensiero, ma in momenti diversi, Ricciardi prima di perdere coscienza, convinto di morire nell'incidente in automobile («Enrica... amore mio... che peccato...»), ed Enrica che attende fuori dalla sala operatoria di sapere se Modo riesce a salvare il suo amato («Amore mio... che peccato... Perché mi fai questo?»).

In questo quadro, inoltre, diventa di particolare interesse l'uso dei testi di canzone, di per sé caratterizzati dalla reiterazione di versi ed espressioni, ad esempio nei ritornelli, oltre che di suoni con rime e assonanze. Anche per essi si riconducono a una medesima unità temporale eventi distanti nello spazio, uniti anaforicamente da elementi verbali ribaditi nei diversi ambienti. Come con *Tango della gelosia* (1930) di Vittorio Mascheroni e Giuseppe Mendes, che in PO (85-86) lega anche in una medesima dimensione emotiva i personaggi che agiscono in luoghi diversi, impegnati in faccende distinte: Livia, Ricciardi, Lucia in dialogo col fruttivendolo vista da Maione. Si tratta anche in questo caso di una soluzione originale del fumetto, perché in PO la canzone viene ascoltata solo da Ricciardi, per caso, alla radio.

Alla radio adesso c'era un uomo che cantava. Una canzone di un paio d'anni prima, ne ricordava il motivo, un tango; ma alle parole non aveva mai fatto caso. L'uomo disse, un po' in falsetto:

«No, non è la gelosia

ma è la passione mia!

Quando ti guardano gli altri io fremo perché,

la tua bellezza la voglio soltanto per me!

No, non è la gelosia

So che tu sei sempre mia!

Ciò che mi strugge non so io neppure cos'è!

Ma non temere: non sono geloso di te!»

Era decisamente troppo. Si alzò di scatto dalla poltrona, spense la radio e andò a prendere la giacca.

Aveva bisogno d'aria. (PO 190)

Nel fumetto i primi sette versi della canzone citati nel romanzo sono divisi tra altrettante didascalie di una tavola, l'ottavo è invece nella prima della seguente, nella quale la canzone prosegue con la strofa successiva, uguale e assente nel romanzo, suddivisa in altre quattro vignette: «No, non è la gelosia // ma è la passione mia! // Quando ti guardano gli altri io fremo perché, // la tua bellezza la voglio soltanto per me!» L'ubicazione di questi versi aggiuntivi, sempre in grassetto e accompagnati da iconotesti musicali, è però solo nei primi tre casi nella didascalia, nell'ultimo è nel *balloon* segmentato che indica la trasmissione alla radio, disegnata nella vignetta. Inoltre, il secondo verso è ribadito anche dalla tata di Ricciardi, Rosa, che canta la canzone, come rivela il suo *balloon*, mentre la ascolta in casa, dove la sente anche il commissario, come appunto nel romanzo.

Il tema della gelosia è centrale nel romanzo e le sottotrame che lo affrontano sono riepilogate in queste due tavole, in cui, sfruttando lo schema reiterativo del testo canzone, il sintagma “No, non è la gelosia” viene ripetuto anaforicamente, a distanza, tre volte in dodici vignette. Nel caso della prima tavola, inoltre, la gabbia offre una costruzione in parallelo delle due vicende, il triangolo tra Ricciardi, Enrica Colombo (di cui è innamorato) e Livia Lucani (innamorata di lui), e tra Maione, la moglie Lucia (di cui è geloso) e di Ciruzzo Di Stasio, il fruttivendolo, vecchio compagno di scuola del brigadiere (di cui sospetta una relazione con Lucia). Tali vicende sono sintetizzate ciascuna in tre vignette, poste in sequenza lineare sopra e sotto a una grande panoramica del lungomare napoletano centrata nella pagina: nella parte alta, alla raffigurazione della finestra vuota dove dovrebbe affacciarsi Enrica seguono quella da cui guarda Ricciardi e infine Livia che fuma sul terrazzo del suo albergo; in quella bassa a Lucia e Ciruzzo che scherzano davanti al negozio seguono Maione alla finestra che li osserva e un primo piano di sua moglie che ride. Sono due sequenze costruite diversamente, entrambe prima da momento a momento, ma poi da soggetto a soggetto l'una, mentre l'altra focalizza un aspetto specifico, già apparso nella prima vignetta.¹⁴ Il *trait d'union* esplicito tra le due vicende è una ripetizione visiva: la medesima postura e la stessa espressione dei due protagonisti maschili, entrambi in posizione centrale nelle sequenze. Tanto il commissario quanto il brigadiere si affacciano infatti dalla finestra di casa e hanno lo sguardo affranto, antifrastico rispetto al verso reiterato della canzone, perché esprimono esplicitamente gelosia e il timore di perdere la donna amata.

¹⁴ Usiamo qui le categorie per la relazione tra vignetta e vignetta proposte da McCloud, 78-80.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Analogamente, in *GMf* l'anacronistica *Polvere di stelle* di Natalino Otto, versione italiana di *Stardust* (1927-1929) di Hoagy Carmichael e Mitchell Parrish, tradotta da Devilli (Alberto Curci) e incisa negli anni Quaranta, accompagna Enrica e Ricciardi in parallelo: mentre l'uno arriva a casa e trova tata Rosa, l'altra attende nel suo appartamento che il commissario rientri e la sua governante gli consegna il biglietto che lei gli ha scritto. Nel romanzo, la canzone è trasmessa alla radio quando l'uomo è già in casa e scopre la lettera, ma, come nel caso di *Tango della gelosia*, è solo nominata: «L'annunciatore declamò che un rabarbaro offriva agli ascoltatori la prossima canzone, *Polvere di stelle*: e l'orchestra attaccò una malinconica melodia» (*GM* 268). Anche qui, dunque, l'effetto di reale diventa colonna sonora evocata, ma di maggior rilievo è che il testo della canzone, riportato integralmente nel fumetto, offre alla fine un commento esplicito della situazione,¹⁵ che è invece implicito nel romanzo, dove è richiesta al lettore una competente inferenza per cooperare alla costruzione del senso della citazione. Nell'adattamento, infatti, i versi sono distribuiti su due tavole (*GMf* 91-92), rispettivamente in tre e in due *balloon* segmentati, dalla radio, e in due didascalie per pagina:

In una polvere di stelle vedo te, dolce sogno del mio cuor. // Astro d'or, fulgido sei tu, bambina dai begli occhi blu. // Tutta adorna sei di riflessi e di splendore che fanno palpitare il cuor con tanto ardor, sì, con tanto ardor. // In una¹⁶ polvere di stelle vedo te, dolce sogno del mio cuor. // Ma perché tu non sei qui con me, dal sogno fuggi dolce amor. // Io vorrei con te stare ad occhi aperti per sognar. // Ascoltami tesoro, io vivo sol per te, amor. // Io vorrei con te stare ad occhi aperti per sognar. // Ascoltami tesoro io vivo sol per te, amore!

¹⁵ Sull'articolata relazione tra narrazione e commento nel duplice codice del fumetto, visivo e verbale, cfr. Cenati.

¹⁶ L'articolo indeterminativo è assente nel verso originale, si tratta probabilmente di una svista nella trascrizione del testo per il fumetto.

La «malinconica melodia» che, nominata, offriva nel romanzo un'indicazione dello stato d'animo del personaggio, nel fumetto trova nei versi un correlativo verbale. Che la canzone nell'adattamento acquisisca una maggiore rilevanza narrativa lo dimostra però il fatto che due pagine dopo (GMf 94), in una didascalia su una romantica panoramica del golfo di Napoli, siano ripresi i versi dall'inizio fino a «sì, con tanto ardor». In questo caso la ripetizione a distanza di un'intera porzione testuale acquisisce il valore di sommario e al contempo di chiosa metatestuale della situazione, che intanto si è sviluppata: Ricciardi, dopo essere rientrato a casa nella prima tavola, ha trovato il biglietto di Enrica nella seconda e nella successiva lo ha letto, e il suo iconotesto, sebbene mostri solo parzialmente il dettato della missiva, rivela che una lettera precedentemente spedita dal commissario era stata ricevuta e gradita; nella quarta e ultima tavola della sequenza, la finestra della donna, contrariamente a *POf* e comportando così una ripresa a distanza dell'immagine, intratestuale ma interseriale, è cornice della figura di Enrica, speculare al commissario a sua volta affacciato da casa: i due si guardano in un campo e controcampo, e per questo della canzone sono qui tagliati i versi che evidenziano la distanza, nella parte finale del testo. Quelli conservati spiegano infatti che ora i due sono vicini. E si vedono, salutandosi come raccontato nella raffigurazione e nel romanzo (GM 272). Il commento originale, proprio del fumetto, è qui dunque verbale e non visivo.

5. CONCLUSIONI

Le figure di ripetizione diventano quindi un elemento centrale dell'adattamento, sia sul piano verbale che su quello visivo, sia sul piano dell'intreccio e del ritmo della narrazione, sia sul piano della coerenza e della coesione interna della serie a livello stilistico, retorico e iconico. La questione conferma in primo luogo la maturità del linguaggio del fumetto, la sua qualità nella ricerca formale anche a livello di editoria popolare, quale storicamente Sergio Bonelli rappresenta in Italia.¹⁷ In secondo luogo mostra come gli adattamenti a fumetti, pur restando nella sostanziale fedeltà al testo letterario, mai peraltro vincolante per la valutazione dell'opera derivata in sé,¹⁸ possano dialogare non solo con le trame dei testi originali, ma anche con i loro aspetti stilistici e retorici, e muoversi autonomamente rielaborando gli stilemi dell'autore, grazie alle caratteristiche e alle potenzialità proprie del linguaggio d'arrivo. Infatti, coniugando elementi visivi e verbali tanto a livello di singole vignette quanto di sequenze, di composizione di tavole e di più scene, i primi quattro episodi delle *Stagioni del commissario Ricciardi* mostrano non solo una interpretazione visiva di personaggi e ambienti originari, come è ovvio che sia nel passaggio dal raccontare al mostrare, ma anche una rielaborazione sul piano stilistico e retorico che caratterizza il testo

¹⁷ Per la storia dell'editore Bonelli cfr. Bono; Napoli Comicon; Arcieri et al. Per la sua collocazione nell'industria culturale italiana, cfr. Colombo.

¹⁸ Sulla questione, in relazione alla quale esiste una vasta bibliografia, rimandiamo a Leitch.

d'arrivo sul piano compositivo e dell'intreccio. Quest'ultimo, infatti, riprende e mette in rilievo una caratteristica dei romanzi, e la intensifica, la fa propria e per tramite di essa approfondisce, come abbiamo mostrato, relazioni tra scene e personaggi, riorganizzando la narrazione in maniera autonoma. E ciò permette anche di dare vita a momenti metatestuali attraverso immagini e parole per interpretare la psicologia dei personaggi e commentare le scene.

BIBLIOGRAFIA

- Arcieri, Michele, et al., a cura di. *I Bonelli: 50 anni di fumetti*. La Striscia, 1986.
- Backe, Hans-Joachime, et al., a cura di. "Transmediality / Intermediality / Crossmediality." *Between*, vol. 10, n. 20, 2020, <https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/156>.
- Berruto, Gaetano. "Italiano standard." *Enciclopedia dell'Italiano* diretta da Raffaele Simone, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2010, pp. 729-31.
- Bono, Gianni. *I Bonelli. Una famiglia Mille avventure*. Sergio Bonelli, 2017.
- Cenati, Giuliano. "Fumetti, una sintassi narrativa nel segno dell'ellissi." *Tempora. I tempi verbali del racconto*, vol. 1, *Atti del Seminario permanente di narratologia*, Milano, 20-22 ottobre 2021, a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, Biblion, 2023, pp. 205-18.
- Chiurato, Andrea. *Intermedialità. Narrazioni, linguaggi, pratiche*. Pàtron, 2023.
- Colombo, Fausto. *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*. Bompiani, 1998.
- Crovi, Luca. *Storia del giallo italiano*. Marsilio, 2020.
- De Blasi, Nicola. "Napoli, italiano di." *Enciclopedia dell'Italiano*, diretta da Raffaele Simone, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2011, pp. 936-38.
- De Giovanni, Maurizio. (SD). *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi*. Fandango, 2007.
- . (CS). *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi*. Fandango, 2008.
- . (PO). *Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi*. Fandango, 2009.
- . (GM). *Il giorno dei morti. L'autunno del commissario Ricciardi*. Fandango, 2010.
- . (Sdf). *Le stagioni del Commissario Ricciardi: Il senso del dolore*. Sergio Bonelli Editore, 2017.
- . (CSf). *La condanna del sangue*. Sergio Bonelli Editore, 2018.

—. (POf). *Il posto di ognuno*. Sergio Bonelli Editore, 2018.

—. (GMf). *giorno dei morti*. Sergio Bonelli Editore, 2018.

Fusillo, Massimo, e Roberto Terrosi. "Intermedialità." *Enciclopedia Italiana, IX Appendice*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2015, [treccani.it/enciclopedia/intermedialita_\(Enciclopedia-Italiana\)/#google_vignette](http://treccani.it/enciclopedia/intermedialita_(Enciclopedia-Italiana)/#google_vignette).

Leitch, Thomas, a cura di. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford University Press, 2017.

McCloud, Scott. *Capire, fare e reinventare il fumetto*. Trad. di Leonardo Favia, BAO Publishing, 2018.

Napoli Comicon, a cura di. *L'Audace Bonelli. L'avventura del fumetto italiano*. Comicon, 2010.

Mortara Garavelli, Beatrice. *Manuale di retorica*. Bompiani, 1989.

Pezzotti, Barbara. "«I am Just a Policeman»: The Case of Carlo Lucarelli's and Maurizio de Giovanni's Historical Crime Novels Set during Fascism." *Quaderni d'italianistica*, vol. 37, n. 1, 2016, pp. 89-106.

Testa, Enrico. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Einaudi, 1997.

Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*. Garzanti, 1977.