

La *Commedia* di paperi e topi. La lingua di Dante in versione disneyana

DANIELA PIETRINI

Che la *Divina Commedia* sia un caposaldo della letteratura e della lingua italiana è fuori dubbio. Meno noto è che il capolavoro dantesco sia anche alla base di un filone particolarmente fortunato dei fumetti Disney italiani: è infatti proprio con la pubblicazione a puntate, sui numeri 7-12 di *Topolino* tra l'autunno 1949 e la primavera 1950, de *L'Inferno di Topolino*, reinterpretazione parodica a fumetti della prima cantica della *Divina Commedia* ad opera dello sceneggiatore Guido Martina e del disegnatore Angelo Bioletto, che si inaugura un sottogenere tutto italiano dei fumetti disneyani, quello delle cosiddette "Grandi Parodie Disney", destinato a grande successo e a innumerevoli variazioni^[1]. Considerate da alcuni «il vertice assoluto della fantasia inventiva e della perizia grafico-letteraria della Disney Italia» (Argiolas et al. 2016²: 53), le parodie disneyane rivisitano in chiave topesca e paperesca non solo classici della letteratura italiana e mondiale, ma anche opere liriche, cinematografiche e televisive, adattandone i tratti più caratteristici ai parametri della narrazione seriale disneyana, i cui personaggi e ambientazioni mutano a propria volta in base all'ipotesto parodiato^[2].

Negli anni successivi alla pubblicazione della prima parodia gli autori disneyani attingono ripetutamente non solo alla prima cantica del poema dantesco, ma anche a singoli episodi estrapolati dalla biografia del poeta, realizzando complessivamente sei parodie di ispirazione dantesca^[3] nonché una tavola (disegnata da Marco Rota e pub-

^[1] *L'inferno di Topolino* vanta anche un altro primato, essendo la prima storia a fumetti realizzata interamente per *Topolino* nel nuovo formato tascabile a periodicità settimanale (cfr. Becattini et al. 2012: 46-50).

^[2] I limiti di questo contributo non consentono una trattazione estesa del concetto di parodia nelle sue diverse accezioni, da quelle più comuni di mera imitazione e caricatura alle ben più complesse teorie dell'interpretazione letteraria, per le quali si rimanda a Sangsue 2006. Nelle osservazioni che seguono si intende per parodia una pratica intertestuale di relazione tra un ipotesto (il testo parodiato, nel caso specifico la *Commedia* dantesca) e un ipertesto parodico (il fumetto disneyano) che si innesta sul primo trasformandolo in funzione ludica, comica o satirica. Sui rapporti tra fumetto (non soltanto disneyano) e parodia cfr. anche Pietrini 2018 (in particolare pp. 83-84).

^[3] A *L'Inferno di Topolino* seguono *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (1980), i primi tre episodi de *La Saga di Messer Papero e di Ser Paperone* (*Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, *Messer Papero e il Conte Ugolino* e *Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo*, tutte del 1983), e *L'inferno di Paperino* (1987).

blicata su *Paperino Mese* 70 del 1986) raffigurante Paperino alias Paperante Alighieri con in braccio l'«Anatrina Commedia», cui si aggiunge il recente *PaperDante*, racconto illustrato – non a fumetti – dell'infanzia di Dante, pubblicato da Disney-Giunti nel marzo 2021 in occasione delle celebrazioni del “Dantedì”. Comune alla maggior parte delle parodie disneyane di argomento dantesco – con l'eccezione di *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, vera e propria storia “in costume” – è l'esistenza di una sorta di cornice, nel senso di una contestualizzazione iniziale della storia nello spazio-tempo abituale dei personaggi disneyani (paperi o topi a seconda della singola parodia), su cui interviene un artificio narrativo (il sonno di Paperino in *L'Inferno di Paperino*, l'incantesimo di un ipnotizzatore in *L'Inferno di Topolino* ecc.) che sposta la vicenda nell'universo parallelo dell'ipotesto letterario^[4]. Mentre i meccanismi che regolano i rapporti tra serialità e intertestualità nelle parodie disneyane sono stati approfonditi in maniera significativa anche in epoca recente^[5], meno studiati risultano gli aspetti più prettamente linguistici della trasposizione parodica dell'opera letteraria (nella fattispecie quella dantesca) nel fumetto disneyano, ai quali sono dedicate le osservazioni che seguono^[6].

Le strategie linguistiche delle parodie di argomento dantesco

Perché una parodia funzioni è necessario che il destinatario non solo sia in grado di identificare l'ipotesto alla base del travestimento, ma ne abbia anche una conoscenza tale da cogliere lo scarto che lo separa dall'ipertesto parodico, individuando parallelismi e deviazioni^[7]. Se queste osservazioni valgono in termini di struttura e contenuti^[8], anche la lingua delle parodie disneyane contribuisce in maniera significativa all'identificazione e alla deformazione ludica dell'originale dantesco. Gli sceneggiatori disneya-

[4] Cannas 2020 individua tre diverse modalità di approssimazione del testo a fumetti a quello letterario: la “parodia con cornice”, in cui il racconto al presente in primo piano si apre al testo classico attraverso espedienti rituali, la “parodia in costume”, in cui i personaggi disneyani vengono calati nell'ipotesto letterario senza alcun preambolo, e la “parodia in tempo reale”, in cui è la fonte letteraria a venire traslata nella contemporaneità disneyana.

[5] Si vedano in proposito, oltre a Frezza 1987: 45-52, i recenti Argiolas et al. 2016², Cannas 2020, Distefano 2020.

[6] Per una trattazione più estesa dell'operazione di imitazione disneyana del poema dantesco si rimanda a Pietrini 2018, cui questo contributo si rifà ampiamente.

[7] Nel processo di decodifica di un testo parodico Idt 1972-73: 148 individua tre fasi, rispettivamente il riconoscimento dell'operazione stessa di travestimento parodico, l'identificazione dell'ipotesto e la misurazione dello scarto tra questo e l'ipertesto.

[8] I limiti spaziali di questo contributo non consentono un confronto sistematico tra l'ipotesto dantesco e i singoli ipertesti disneyani. Ci si limita a sottolineare come solo *L'Inferno di Topolino* riprenda almeno parzialmente la struttura in canti dell'originale dantesco, e come i dannati incontrati da Topolino o Paperino nei panni di Dante divergano in maniera più o meno forte dall'originale, deformati in scolari e maestri, piromani, burocrati, inquinatori ecc. negli ipertesti parodici. Mutano anche i motivi principali dei singoli episodi parodiati: è ad es. il denaro e non l'amore a muovere gli alter ego disneyani di Paolo e Francesca in *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*.

ni ricorrono – sia pure con maggiore o minore profondità ed esiti qualitativamente diversi nelle singole parodie – a due strategie fondamentali: la riproduzione deformante dell'italiano poetico del Trecento (soprattutto nelle due parodie dell'intera cantica dantesca, *L'Inferno di Topolino* e *L'inferno di Paperino*) e il richiamo-imitazione dello stile dantesco attraverso la ripetizione e variazione ludica di alcuni versi (o singoli sintagmi) celebri della *Commedia*.

L'imitazione dell'italiano antico



Figura 1 In questa vignetta l'imitazione parodica dell'italiano poetico del Trecento si realizza nella preferenza per la forma piana di base latina *viltade* (invece del moderno "viltà") e per l'infinito apocopato *finir*, mentre lo stile dantesco viene riprodotto attraverso la citazione semi-letterale – decontestualizzata – del celebre verso conclusivo del canto V «e caddi come corpo morto cade». *L'Inferno di Topolino* (1949-1950).

La parodia dell'italiano poetico trecentesco, che interessa tutti i livelli linguistici, dalla fonetica al lessico passando per morfologia e sintassi, è realizzata attraverso l'accentuazione di una selezione di tratti distintivi dell'italiano antico, riprodotti e distorti in senso caricaturale. A parte una generica predilezione per le forme non dittongate (*loco, core, rote* ecc.)^[9] e per le apocopi vocaliche (*fier, ciel, finir, torpor* ecc.) e sillabiche (*piè* per "piede", *ver'* per "verso" ecc.), spicca soprattutto la frequenza di forme piane di origine latina come *viltade, pietade* ecc. (provenienti da basi in *-atem* e *-utem*), preferite agli equivalenti tronchi (*viltà, pietà*) dell'italiano moderno [Fig. 1]^[10], per quanto il fumetto alterni in maniera poco coerente l'esito regolare in *-de* (per sonorizzazione dell'occlusiva dentale sorda intervocalica *t*) con le forme in *-te* (come in «ma feci per viltate il gran rifiuto», *L'Inferno di Topolino*,

in cui riecheggia il verso dantesco «che fece per viltate il gran rifiuto», canto III).

Sul piano morfologico, la lingua delle parodie disneyane dell'*Inferno* rispecchia almeno in parte il polimorfismo che caratterizza la scrittura dantesca. Ai pronomi personali *egli* e *io* («indi un ruggito udimmo risuonare / ond'io chiedevo a Pippo: 'Cosa accade?' / Ed egli confortommi: 'Non tremare...'») si affiancano le forme ridotte *ei*

[9] Si ricordi che la presenza di simili forme non dittongate nella tradizione poetica italiana va interpretata come traccia del vocalismo siciliano antico (in cui le basi latine con *Ō* e *Ĕ* toniche non producevano dittongo) e ricondotta alla mediazione della scuola siculo-toscana (cfr. Patota 2007²: 61-62).

[10] Alla base della trasformazione di parole piane quali *cittade* in parole tronche accentate sulla sillaba finale (*città*) c'è il fenomeno dell'apocope aplogica, che comporta la cancellazione della sillaba finale di una parola seguita da una preposizione di suono simile o identico (es. *cittade de...*), vd. D'Achille 2004²: 70-72 e Patota 2007²: 99-100; 105-107.

(«Ed ei rispose a me 'Sono un fiammifero'», *L'Inferno di Topolino*) e *i'* («Io cominciai: 'Poeta, che è quel ch' i' odo?»)^[11], mentre tra i dimostrativi figurano, oltre alle forme del sistema tripartito *questo / codesto / quello*, arcaismi come *desso* («O tu che vai tra la perduta gente, / – disse quel desso – senza lo fanale»), e tra gli indefiniti abbondano *niuno* e *veruno* (presenti non solo nelle didascalie in versi, ma anche nelle battute dialogiche di Archimede/Virgilio in *L'inferno di Paperino*: «E io ti condurrò, senza che te ne derivi verun danno!»). Tra i tratti più caratteristici dell'italiano pseudoantico disneyano figura inoltre l'insistenza sull'articolo definito maschile *lo*, alternato a *il* in un polimorfismo che solo apparentemente corrisponde agli usi effettivi dell'italiano trecentesco. Mentre nell'italiano antico la distribuzione prevedeva – in base alla norma Gröber – la forma *lo* a inizio frase / verso e dopo parola terminante per consonante^[12], nelle parodie disneyane l'oscillazione tra le forme dell'articolo sembra più intuitiva che improntata a una reale conoscenza della grammatica dell'italiano del Trecento, come dimostrano le incongruenze che vedono *il* anche in posizione iniziale (come in «Il verso mio di continuar rifiuta»), la ripetizione semiautomatica del sintagma dantesco *lo buon maestro*, e l'(ab)uso di *lo* come sorta di “marca anticheggiante” (*lo vento, lo mal, lo papero stranito* ecc., vd. Fig. 2).

Le realizzazioni verbali rispecchiano molte forme dell'italiano delle origini (passati remoti in *-iro*: «Mentre proseguivamo ci appariro», imperfetti indicativi in *-ea / -ia* senza labiodentale secondo l'uso del fiorentino arcaico: «Usciti fuori della selva ingrata / giungemmo ai bordi di un'immensa piana / in cui cadea un'ardente nevicata», *L'Inferno di Topolino*; «In mezzo del cammin del fiume cupo / lo letto s'immettea in antro oscuro / che all'aspetto pareva bocca di lupo», *L'inferno di Paperino*).

Quanto alla sintassi, gli sceneggiatori disneyani affidano l'imitazione dell'italiano antico soprattutto all'applicazione sistematica della legge Tobler-Mussafia^[13] insistendo in particolare sull'enclisi dei pronomi personali atoni: «Ei salutommi con il più sincero / 'Caramba' pronunciato in messicano», *L'Inferno di Topolino*; «Correa, e avea lo core in gola, / veloce come vento di tempesta, / ma a un tratto bloccollo una parola», *L'inferno di Paperino*, ecc. [Fig. 3].

[11] Proprio questa vignetta illustra bene la tecnica di deformazione comica del fumetto disneyano che, partendo da una minima deviazione dell'originale (il verso del canto III «dissi: 'Maestro, che è quel ch' i' odo?» modificato in «Io cominciai: 'Poeta, che è quel ch' i' odo?»), lo decontestualizza ricollocandolo in un contesto prosastico (Topolino/Dante e Pippo/Virgilio bucano la ruota della bici) rappresentato dal disegno e ribadito a livello testuale dal gioco linguistico di segmentazione e risegmentazione *ch' i' odo - chiodo* («Ed egli a me: 'Non vedi? È stato un chiodo...»).

[12] L'italiano moderno conserva tracce di questo uso negli avverbi *perlopiù* e *perlomeno*. Sull'articolo definito nell'italiano antico vd. D'Achille 2004²: 82 e Patota 2007¹: 131-135.

[13] L'enclisi dei pronomi atoni (appoggiati al verbo che li precede come in *gridocci*, a differenza del moderno *ci gridò*) era obbligatoria nell'italiano del Trecento dopo le congiunzioni *e* e *ma*, con il verbo coniugato in prima posizione nella frase e con il verbo preceduto da una subordinata circostanziale (vd. Salvi e Renzi 2010: 54-59; 432-436), e facoltativa negli altri casi.



Figura 2 Tra i tratti più caratterizzanti dell'italiano pseudo-antico disneyano figura l'articolo definito maschile singolare *lo*. Quanto alla riproduzione parodica dello stile dantesco, si noti la variazione del verso «e caddi come corpo morto cade», che riecheggia qui in «e fuggi come corpo in fuga fugge». *L'Inferno di Paperino* (1987).



Figura 3 Per riprodurre la sintassi dell'italiano antico, gli sceneggiatori disneyani ricorrono sistematicamente all'enclisi dei pronomi atoni (*piacciati*). Si noti inoltre la citazione deformata dei versi danteschi «O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare in questo loco» (canto X). *L'Inferno di Topolino* (1949-1950).

Le strategie adottate per la riproduzione lessicale dell'italiano trecentesco consistono da un lato nel ricorso a un lessico referenziale infarcito di arcaismi e latinismi (*solingo, lasso, desio* ecc.), caratteristica peraltro tipica del fumetto disneyano nel suo insieme (vd. Pietrini 2008: 97-115), dall'altro la sostituzione sistematica del lessico funzionale (preposizioni, avverbi, congiunzioni) dell'italiano contemporaneo con quello trecentesco. Abbondano congiunzioni subordinanti tipiche dell'italiano antico come *acciocchè, imperocchè, onde*, il costrutto concessivo *avvegna che* («e avvegnaché la fame sempre gli urga / il ventre vuoto come una bisaccia, / resta digiuno e gli si dà la purga!»), le congiunzioni temporali *tosto che* («Tosto che il fumo intorno fu svanito, / vedemmo il lupo nudo e secco secco»,

L'Inferno di Topolino) e *poscia (che)* («e poscia tristemente si rammarica / se Pippo si diglugga come un lampo / a guisa di cavallo in folle carica»). Non mancano avverbi locativi arcaici come *quivi* («Quivi non c'eran baratri né fosse»), *quinci* e *colaggiù* («quinci volgemmo le veloci rote / e in un baleno fummo colaggiù / ove s'udian le dolenti note»), *giuso* («...alzai lo sguardo e, giuso dalla vetta, / vid'io calare in corsa rotta e folle / un tal che pedalava in bicicletta»), *quaggiuso* («nel chiudere il portello del forziere / è questo degli avari il triste dramma: / quaggiuso son ridotti al miserere») ecc.^[14]

Le citazioni deformate in stile disneyan-dantesco

Se la riproduzione più o meno riuscita di un italiano pseudo-trecentesco caratterizza le due parodie dell'intero *Inferno* dantesco, il tratto distintivo comune a tutte le parodie di argomento dantesco è la citazione quasi letterale di versi scelti della *Commedia* nonché la loro deformazione ludica. Singoli versi (o anche meri sintagmi) danteschi si ripetono incessantemente nell'ambito della stessa parodia e da una parodia all'altra in un gioco intertestuale di ripetizione e variazione che li trasforma in una sorta di *topoi* "infernali". Il richiamo più sfruttato al poema dantesco è il suo celeberrimo incipit, che ritroviamo sia come allusione più o meno esplicita nelle cornici narrative delle parodie («o Beatrice, ancor non è finita quella commedia ch'era incominciata nel mezzo del cammin di nostra vita!», *L'Inferno di Topolino*; «Tsk tsk! La 'Commedia' è un poema che incomincia con i famosi versi: nel mezzo del cammin di nostra vita, mi ritrovai per una selva oscura, eccetera, eccetera...», *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*; «uhm... 'La Divina Commedia' di Dante Alighieri! / 'Nel mezzo del cammin di nostra vita...' Simpatico! È pieno di rime!», *L'inferno di Paperino*), che nel corso della vicenda parodica («e quella fu la tregua più gradita / da quando cominciammo il grande viaggio / nel mezzo del cammin di nostra vita», *L'Inferno di Topolino*; «In mezzo del cammin del fiume cupo, / lo letto s'immettea in antro oscuro / che all'aspetto pareva bocca di lupo», *L'inferno di Paperino*). Un destino analogo tocca anche a singoli sintagmi quali *selva oscura*, ripreso tanto in prosa («Quel mattino (era un venerdì) mi aggiravo ai bordi di una selva oscura e fu allora che feci l'incontro...», *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*) che in versi («Come nel primo canto v'ebbi a dire, in una selva oscura mi trovai / che nel pensier mi fa rabbrivire», o anche «viaggiando in questo modo comodissimo / noi ci addentrammo nella selva oscura / per un sentier tortuoso e ripidissimo», *L'Inferno di Topolino*); *(ri)veder le stelle* («L'unica strada per riveder le stelle è quella attraverso i gironi!», battuta dialogica di Archimede/Virgilio in *L'inferno di Paperino*, «la tua carezza fa veder le stelle!», o anche «per poco Pippo non lasciò la pelle / che fra i due litiganti il terzo gode, / e lui soltanto può veder le stelle!», e «il ciel per te s'accenda di fiammelle / splendenti a rischiararti ancor la via, / sì che tu possa riveder le stelle», tutti in *L'Inferno di Topolino*); *perduta gente* («quivi giacevan le perdute genti», *L'Inferno di Topolino*; «quivi si trova la perduta gente», *L'inferno di Paperino*) ecc.

Oltre a venire citati, i versi danteschi (e i loro frammenti) vengono decontestua-

[14] Per gli avverbi di luogo e la deissi spaziale nell'italiano antico cfr. Salvi e Renzi 2016: 1248-1263.



Figura 4 La lettera del testo dantesco («e dopo 'l pasto ha più fame che pria», canto I) viene leggermente modificata e decontestualizzata in funzione comica per adattarsi a situazioni e personaggi dell'ipertesto parodico. *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (1980).

non obbedisci, ti butto nell'olio bollente!» (*L'Inferno di Topolino*)^[15]. Impossibile dar conto in questa sede del campionario inesauribile di esempi del gioco di identificazione, deformazione e decontestualizzazione ludica della lettera del testo dantesco nelle parodie disneyane [Fig. 4].

Conclusioni

L'Inferno di Dante è l'archetipo letterario alla base della prima parodia di una fortunata serie di fumetti e funge da fonte di ispirazione a più di una parodia Disney, a ulteriore dimostrazione del ruolo fondamentale del testo dantesco nella cultura (anche popolare) contemporanea. Come osserva Sangsue (2006: 80), in ogni dissacrazione è implicito un apprezzamento: «la parodia funzionerebbe dunque come una sorta di ammirazione obliqua, un omaggio che non vuole dichiararsi tale». La piena fruizione dei fumetti disneyani ad argomento dantesco – e soprattutto de *L'Inferno di Topolino*, la più complessa e meglio riuscita delle sei parodie in esame – presuppone inoltre ben più di una conoscenza superficiale della *Commedia*. Grazie a una ricostruzione caricaturale colta dell'italiano poetico del Trecento, realizzata insistendo su alcuni tratti salienti della fonetica, della morfologia verbale e pronominale, della sintassi e del lessico arcaici, alla continua ripetizione e variazione ludica di versi (e frammenti) danteschi e alla

lizzati e deformati in senso comico, spesso anche grazie allo scarto con il linguaggio tutt'altro che aulico-letterario del testo in nuvoletta. È questo il caso di «Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere dal voler portate» (*Inf. V*), preso più volte di mira dalle parodie disneyane. Lo ritroviamo deformato in «Come colombe dal disio chiamate, vanno all'inferno spinte da pedate!» nella vignetta conclusiva di *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, e in «Quali pollastri dal disio chiamati» in una didascalia di *L'inferno di Paperino*, nonché variato in «ed ecco con le grandi ali spiegate / verso di noi venir tre messaggeri / come colombe dal desio chiamate», cui fa da contrappunto comico il registro colloquiale della battuta in nuvoletta «Per Giove! Se

[15] La deformazione caricaturale dell'italiano antico e dello stile poetico di Dante, oggetto di questo contributo, non è che uno degli aspetti della complessa operazione parodica disneyana. Sui rapporti testo-immagine e sullo scarto comico tra i diversi livelli di testo (didascalie vs. nuvolette) cfr. Pietrini 2018.

loro decontestualizzazione in funzione ludica, gli autori disneyani mettono in scena una rilettura originale del capolavoro dantesco che, sia pure attraverso la deformazione e la smitizzazione, ne sancisce l'ennesima consacrazione.

Bibliografia

- Argiolas et al. 2016² = Pier Paolo Argiolas et al., *Le Grandi Parodie Disney ovvero i classici fra le nuvole*, Battiapaglia, NPE.
- Becattini et al. 2012 = Alberto Becattini et al., *I Disney italiani*, Roma, NPE.
- Cannas 2020 = Andrea Cannas, *Il meraviglioso mondo delle Grandi Parodie Disney e l'inquietante caso del Paperin furioso*, in «Cahiers d'études romanes», 40, pp. 205-228, doi: <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.10513>.
- D'Achille 2004¹ = Paolo D'Achille, *Breve grammatica storica dell'italiano*, Roma, Carocci.
- Distefano 2010 = Giovanni Vito Distefano, *Fenomeni di ibridazione nelle parodie Disney di argomento dantesco*, in «Cahiers d'études romanes», 40, pp. 229-253.
- Frezza 1987 = Frezza, *La scrittura malinconica: sceneggiatura e serialità nel fumetto italiano*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 45-52.
- Idt 1972-73 = Geneviève Idt, *La parodie: rhétorique ou lecture?*, in *Le Discours et le sujet* (Actes des colloques animés à l'Université de Nanterre par Raphaël Molho pendant l'année 1972-1973), a cura di Raphaël Molho, 3, Université de Nanterre, pp. 128-173.
- Patota 2007¹ = Giuseppe Patota, *Nuovi lineamenti di grammatica storica dell'italiano*, Bologna, Il Mulino.
- Pietrini 2008 = Daniela Pietrini, *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Firenze, Cesati.
- Pietrini 2018 = Daniela Pietrini, *Il sommo Topolino nella selva oscura. Spunti per una lettura linguistica de L'Inferno di Topolino*, in «Dante e l'arte», 5, pp. 81-104, doi: <https://doi.org/10.5565/rev/dea.109>.
- Salvi e Renzi 2010 = Giampaolo Salvi Lorenzo Renzi (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*, Vol. I e II, Bologna, Il Mulino.
- Sangsue 2006 = Daniel Sangsue, *La parodia* (a cura di Fabio Vassarri), Roma, Armando (orig. francese 1994: *La parodie*, Paris, Hachette).

Fumetti citati

- Chierchini, Marconi 1987 = Giulio Chierchini, Massimo Marconi, *L'inferno di Paperino*, in «Topolino», 1654.
- Martina, Bioletto 1949-1950 = Guido Martina, Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, in «Topolino», 7-12.
- Martina, Carpi 1980 = Guido Martina, Giovan Battista Carpi, *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, in «Topolino», 1261.
- Martina, Carpi 1983a = Guido Martina, Giovan Battista Carpi, *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, in «Topolino», 1425.
- Martina, Carpi 1983b = Guido Martina, Giovan Battista Carpi, *Messer Papero e il Conte Ugolino*, in «Topolino», 1426.
- Martina, Carpi 1983c = Guido Martina, Giovan Battista Carpi, *Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo*, in «Topolino», 1427.
- Rota 1986 = Marco Rota, *I grandi di Paperino mese: Paperante Alighieri*, in «Paperino Mese», 70.