



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE  
Dipartimento di Scienze della Formazione  
Corso di Laurea Magistrale in  
Scienze Pedagogiche

Andrea Pazienza  
e l'educazione inconsapevole

Laureando  
Gabriele de Marco  
Matricola: 449568

Relatrice, Professoressa Francesca Borruso  
Correlatore, Professor Vincenzo Carbone

Anno Accademico 2015/2016



## INDICE

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUZIONE</b>   | <b>1</b>   |
| <b>PERCHÉ UNA TESI SU ANDREA PAZIENZA</b>                         | <b>7</b>   |
| <b>IL FENOMENO PAZIENZA</b>                                       | <b>10</b>  |
| <b>PAZ SI RACCONTA</b>  | <b>14</b>  |
| <b>IL CONTESTO</b>  | <b>25</b>  |
| <b>SOCIETÀ, POLITICA, CULTURA</b>                                 | <b>25</b>  |
| LE NUOVE GENERAZIONI E LA VOGLIA DI CAMBIAMENTO                   | 27         |
| IL SESSANTOTTO  | 28         |
| RADIO ALICE E IL MOVIMENTO DEL '77                                | 29         |
| GLI ANNI DI PIOMBO  | 30         |
| <b>I PRODOTTI CULTURALI</b>                                       | <b>32</b>  |
| IL FUMETTO IN ITALIA, GLI ESORDI                                  | 34         |
| I FUMETTI PERICOLOSI  | 39         |
| LA POSTAVANGUARDIA  | 43         |
| DALLA CANZONETTA AL ROCK  | 43         |
| IL GRANDE SCHERMO   | 45         |
| PAGINE SCRITTE  | 48         |
| I GENERI  | 53         |
| <b>CARE COMPAGNE, CARI COMPAGNI</b>                               | <b>54</b>  |
| <b>IL FENOMENO DELL'EROINA</b>                                    | <b>63</b>  |
| <b>INTERAZIONI</b>  | <b>70</b>  |
| <b>BEAT, FREACK, UNDERGROUND, GLI ALBORI DELLA CONTROCULTURA.</b> | <b>79</b>  |
| <b>EDUCARE A COSA</b>   | <b>86</b>  |
| <b>ANALISI DELL'OPERA DI PAZIENZA</b>                             | <b>91</b>  |
| <b>INTENZIONALITÀ</b>   | <b>95</b>  |
| <b>RACCONTARSI</b>  | <b>100</b> |
| <b>INNUMEREVOLI SEGNI</b>   | <b>104</b> |
| <b>IL LINGUAGGIO</b>  | <b>108</b> |
| <b>RACCONTARE LA REALTÀ</b>                                       | <b>111</b> |
| <b>CONCLUSIONI</b>  | <b>119</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>   | <b>125</b> |
| <b>SITOGRAFIA</b>   | <b>127</b> |

## Introduzione

Questo lavoro è incompleto.

Qualcosa è stato scritto, ma molto andava ancora corretto, molto probabilmente eliminato, e molto altro aggiunto.

C'è molto altro in questa tesi, solo che non è qui, tra queste pagine, ma altrove.

L'incompiutezza è dovuta a cause *naturali* che proverò ad illustrare brevemente:

La prima riguarda il tema, o meglio il personaggio che, attraverso i suoi lavori, è stato pretestuosamente scelto per illustrare il discorso che qui si vuole svolgere. Andrea Pazienza è stato uno dei più significativi esponenti del fumetto italiano degli anni Settanta e Ottanta, prematuramente scomparso a trentaquattro anni, lasciando incompiute sia la sua vita, sia alcune delle sue storie. L'opera di Pazienza recava, comunque, la caratteristica dell'incompletezza. Storie volutamente non finite, lasciate *in sospeso*, forse proprio per dare al lettore la possibilità di completarle attraverso le sue personali riflessioni. Questo è un tema centrale della mia tesi, che ha la presunzione di individuare potenzialità educative all'interno di strumenti informali, al di fuori dei classici manuali, antologie, sussidiari o romanzi di formazione. Una delle qualità che compongono la validità potenziale di questi strumenti informali è la capacità di innescare nel fruitore un significativo processo di riflessione, che abbia le caratteristiche dell'autonomia e della spontaneità. L'incompletezza delle storie a fumetti di Pazienza rappresenta una delle caratteristiche in grado di rispondere a questa necessità.

La seconda ragione che spiega (se possibile, ma non dovrei essere io a deciderlo) il carattere non esaustivo del lavoro è che ogni discorso sulla

più che ampia sfera dell'educazione non può mai ritenersi esaustivo, ma può solamente - sempre nel caso sia capace di suscitare il giusto interesse - innescare altri discorsi, che proseguano le riflessioni precedenti, precisando, migliorando o confutando le conclusioni esposte, che saranno sempre, inevitabilmente, provvisorie.

L'altrove di cui ho accennato in precedenza è riferito agli eventuali sviluppi di questo lavoro, da parte di chi ha voluto dedicare il suo tempo per leggerlo (e per questo ha già da ora i miei ringraziamenti), o da me stesso, se le circostanze mi consentiranno di dedicarmi a nuove riflessioni sui temi della pedagogia.

Precisato questo, proseguo offrendo le poche ma necessarie indicazioni per guidare alla lettura dei capitoli successivi che, attraverso l'analisi delle caratteristiche che compongono le storie di Andrea Pazienza, vuole rintracciare, come prima brevemente accennato, alcuni elementi di interesse pedagogico.

La tesi si svolge su due piani tra loro correlati, ma che, sia per esigenze testuali, sia per consentire di concentrare l'attenzione sui differenti aspetti riguardanti il discorso, sono divisi in specifici capitoli.

Nel primo, oltre a spiegare i motivi che mi hanno portato a scegliere un disegnatore di fumetti come fulcro centrale della mia tesi, viene presentata una breve biografia di Andrea Pazienza, utile ad inquadrare la persona, che a causa delle sue vicende personali, ma soprattutto della sua capacità narrativa, è considerato ancora oggi come uno dei disegnatori più prolifici ed eclettici del panorama del fumetto contemporaneo. La biografia è composta principalmente da alcuni stralci delle testimonianze personali dell'autore, contenute in testi, lettere e interviste rilasciate nel corso della sua carriera.

Nel paragrafo successivo, dal titolo "Il fenomeno Pazienza" ho cercato di spiegare quello che l'opera dell'autore ha rappresentato sia per i lettori

che per altri autori, cogliendo tra i numerosi contributi di “addetti ai lavori”, che ancora oggi, a trent’anni dalla s

comparsa, gli vengono dedicati.

E’ stato poi necessario inquadrare i lavori di Pazienza all’interno del suo contesto storico, sociale e culturale di riferimento. Contesto particolarmente effervescente, che riguarda il periodo che intercorre dall’inizio degli anni Settanta alla metà degli Ottanta, concentrando maggiormente l’attenzione sul primo decennio, che ha rappresentato, sull’onda lunga delle lotte operaie e della contestazione giovanile del Sessantotto, l’ultima fase di impegno e partecipazione sociale, prima del dirompente e anestetizzante *edonismo regaliano* che ha contraddistinto i successivi anni Ottanta. Per l’analisi del contesto sono state scelte prospettive diverse. Ho iniziato con una cronaca degli avvenimenti e delle conquiste sociali più rilevanti di quegli anni. Successivamente mi sono dedicato all’esplorazione delle manifestazioni personali e spontanee di chi ha avuto modo di lasciare una traccia dei suoi pensieri, che è giunta fino a noi, attraverso una documentazione particolarmente interessante: grazie alla Fondazione *Erri de Luca* ho ottenuto copia digitale della pubblicazione dal titolo *Care compagne, cari compagni*, una raccolta di lettere alla redazione di *Lotta Continua*, che costituivano la posta dei lettori. L’anno di riferimento è il 1977, in cui sono accadute le vicende più drammatiche delle lotte studentesche. Le lettere sono state selezionate per individuare le testimonianze più espressive dei dubbi, delle convinzioni e delle speranze di chi era particolarmente attento alle tematiche sociali.

I paragrafi successivi sono dedicati alle espressioni artistiche e culturali che più hanno contraddistinto il periodo considerato. Attraverso la musica, il cinema il teatro, la letteratura e certamente anche il fumetto, è stato possibile restituire un’immagine dei gusti e delle tendenze della

società di quegli anni. Inoltre, un paragrafo è dedicato alla dimostrazione di quanto un semplice prodotto editoriale come il fumetto poteva risultare pericolosamente diseducativo. Grazie ad un articolo del pedagogista Yuri Meda, dell'università di Macerata, suggeritomi dal puntualissimo professore Andrea Patassini, del nostro dipartimento di Scienze della Formazione di Uniroma3, sono riuscito a ricostruire l'avversità di alcuni pedagogisti dell'epoca nei confronti della narrativa e fumetti. I motivi di tali avversità hanno rappresentato importanti spunti di riflessione per la prosecuzione del discorso.

E' stato necessario ricollegare il discorso sulla relazione tra prodotto culturale e fruitore, all'interno del più ampio terreno della comunicazione di massa, che costituisce una tematica per la quale sono stati spesi, nell'arco di poco più di un secolo, numerosi studi, producendo contributi e teorie di riferimento che permettono di problematizzare il discorso, evitando il pericolo di ridurlo a semplici considerazioni ingenui. La parte del lavoro intitolata "Interazioni" rintraccia i contributi più significativi, al fine di individuare, tra gli aspetti inerenti il rapporto tra pubblico ed industria culturale, i riferimenti più utili attraverso i quali intentare l'analisi dei lavori di Andrea Pazienza.

Il capitolo "Educare a cosa" vuole definire l'idea di educazione attraverso la quale giudicare l'opera di Pazienza, e sviluppa una riflessione sul significato dell'azione educativa nel momento attuale, dove le indicazioni europee richiamano la scuola alla formazione di quelle competenze di cittadinanza, attraverso l'acquisizione e lo sviluppo di qualità personali che si appartengono più all'ambito educativo, che a quello riguardante la formazione e l'istruzione. Una breve sezione del capitolo è dedicata al confronto tra educazione formale e non formale. Chiaramente, ho pensato che non fosse necessario offrire una spiegazione didascalica sulla differenza tra le diverse accezioni (formale,

non formale o informale) ma piuttosto ho cercato di svolgere in modo razionale un moto istintivo, una sorta di pensiero spontaneo correlato al tema della formazione (educazione?) dei soggetti. Tema che - tra l'altro - ho affrontato anche nel lavoro della mia tesi triennale, incentrata sulle mie precedenti esperienze d'insegnamento nella formazione professionale.

In relazione alle riflessioni svolte, il lavoro prosegue con l'individuazione e l'analisi degli elementi - caratterizzanti le narrazioni di Pazienza - più interessanti dal punto di vista pedagogico. Queste sono state individuate in più dimensioni - che potremmo definire scelte narrative - che qui accenno brevemente:

L'auto inserimento dell'autore nella storia, o attraverso un personaggio, o come lo stesso autore che si "dichiara" all'interno della narrazione; il plurilinguismo, ossia l'impasto di linguaggi diversi; il riferimento alla realtà; l'incompletezza, relativa all'intera narrazione, o al segno grafico; la scelta dei contenuti, generalmente tesa verso la dimensione personale, attraverso la quale viene riflesso il più ampio contesto sociale.

Ho infine deciso di dedicare una breve sezione del lavoro di contestualizzazione ad uno dei fenomeni inquietanti con cui le giovani generazioni si sono confrontate negli ultimi decenni: quello dell'eroina, della sua comparsa fulminea e delle conseguenze drammatiche, individuali e sociali che ha recato. Sono due i motivi che rendono doverosa la digressione su questo tema. Il primo riguarda la dimensione personale dell'autore; personale e allo stesso tempo comune ai molti che come lui hanno, o hanno avuto, frequentazioni con la sostanza e con le molte derive che questa frequentazione comporta. Il secondo motivo coinvolge aspetti sociali, nello specifico, le vicende correlate alla sua comparsa nelle piazze e nelle vite delle giovani generazioni, interrompendo quel fermento artistico, sociale e politico che animava

gruppi e singole coscienze. Il fenomeno dell'eroina è uno degli esempi più rilevanti del forte collegamento tra dimensione personale e sfera pubblica, e di come gli stati affettivi più intimi e soggettivi possano arrivare a mutare uno scenario sociale.

Voglio concludere questa introduzione ringraziando la mia relatrice, professoressa Francesca Borruso, per la sua fiducia (spero meritata) nei miei confronti, ma soprattutto per la sua felicissima capacità di suggerire ogni azione educativa come atto fortemente emozionale; e il mio correlatore, professor Vincenzo Carbone, per la sua puntuale e inesorabile carica critica, e per i contributi offerti dalla sua visione realistica e insieme utopica della realtà sociale.



## Perché una tesi su Andrea Pazienza

Tra tutti gli argomenti scelti per questa tesi, spiegare il perché della scelta dell'argomento è il momento più difficoltoso da affrontare. Difficoltoso perché - dopo aver preso in considerazione un vastissimo panorama di possibilità diverse - sono arrivato a questa decisione attraverso un processo affettivo, più che razionale, che si è rivelato da subito il più convincente, come spesso capita con gli abbagli più madornali.

Partendo quindi da un interesse emotivo, ho dovuto individuare, verificare e costruire gli elementi di base razionali - e, per quanto possibile, dimostrabili - attraverso i quali costruire un discorso che giustificasse un interesse pedagogico verso il soggetto cardine della mia tesi. Cosa non facile, poiché l'argomento scelto - definito *educazione inconsapevole* - elegge ad esempio l'attività di un artista conosciuto come uno tra i più narcisisti, egocentrici e contraddittori che abbiano popolato la scena degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, producendo storie a fumetti scandalose, irriverenti e sicuramente amorali che hanno attirato folte schiere di lettori giovani e meno giovani.

E, ciliegina sulla torta, scomparso a soli trentadue anni, nel Giugno del 1988, per overdose da eroina, lasciando i suoi ammiratori orfani dei suoi racconti e della sua figura seducente.

Queste considerazioni, che consigliavano di abbandonare l'impresa, non sono state, però, sufficienti a far capitolare l'iniziale spinta emotiva, che sembrava (forse proprio perché emotiva) inattaccabile.

Forse perché Andrea Pazienza l'avevo conosciuto, prima come semplice lettore delle sue storie, e più tardi personalmente, durante la mia attività giovanile di fotografo, quando entrai a far parte del gruppo di *Frigidaire*, il mensile di attualità e fumetti che ebbe un notevole successo

negli anni Ottanta, per i suoi reportage giornalistici e storie a fumetti a firma di autori internazionali, apportando così nuova linfa al panorama editoriale di quei tempi. Anche per me, la frequentazione con Andrea si interruppe con la notizia della sua morte, e con la celebrazione funebre nella chiesa rinascimentale di Montepulciano. Già dal momento della cerimonia, iniziai ad avvertire una sensazione che non mi avrebbe mai abbandonato; qualcosa di sottile, presente nell'aria e rafforzata dalle espressioni dei presenti: un sentimento di incredulità, di sorpresa e di tristezza che nel tempo è rimasto dolorosamente irrisolto. Ho avuto conferma di questa sensazione attraverso le letture e le interviste che ho realizzato per la mia ricerca: In una di queste, Luca Raffaelli – autore di interessanti e puntuali contributi sull'opera di Pazienza - mi ha confessato che ancora oggi, a quasi trent'anni dalla sua scomparsa, l'idea della morte di Andrea non trova ancora un senso, una ragione utile a riappacificare l'animo.

Forse è proprio questa irrisolutezza a rendere così forte la spinta emotiva che mi ha condotto a scegliere Paz (così veniva chiamato, e così amava firmarsi) per la mia tesi. Ma i motivi che mi hanno convinto a prendere a prestito la sua figura per parlare di educazione – o meglio, di quella categoria educativa conosciuta come “non formale” – sono altri e più elaborati, e verranno presentati nel proseguo di questa trattazione.

Per il momento voglio chiudere questa breve presentazione con una promessa, principalmente a me stesso: Il fatto di aver conosciuto personalmente Andrea Pazienza, pur rappresentando il motivo iniziale della mia scelta, non vuole interferire sul lavoro di analisi e di trattazione degli argomenti proposti. L'unico momento in cui ho fatto menzione del mio rapporto personale con lui è stato questo, e questo rimarrà.



I personaggi più noti di Andrea Pazienza, in un disegno inedito:  
Massimo Zanardi, Roberto Colasanti, Sergino Petrilli

## Il fenomeno Pazienza

“Io penso che, se a ogni gesto che faccio su un foglio di carta, e se a ogni linea corrispondente al gesto, io riuscissi a dare il giusto significato, il segno verrebbe fuori dal foglio a parlare con te”

Andrea Pazienza

Nel 1977 Andrea Pazienza pubblica Penthotal, la sua prima storia a fumetti, con la voglia di raccontare di sé e della sua nuova vita di studente fuorisede, in una Bologna animata dalle nuove forme di creatività e di protesta.



Da quel momento, all'interno del panorama del fumetto italiano, Andrea Pazienza e i suoi lavori occupano un posto di tutto rilievo. Lo provano le innumerevoli pubblicazioni (ancora oggi, a quasi trent'anni dalla sua scomparsa), l'affetto dei suoi lettori e i tributi di associazioni, club del fumetto, mostre e rassegne a lui intitolate. Ma quello che sorprende maggiormente sono le testimonianze di una varietà di personaggi – scrittori, intellettuali, colleghi disegnatori ed altri esponenti del mondo della cultura e dell'intrattenimento, che riservano alla sua

figura e alle sue opere riconoscimenti e omaggi degni di un genio irripetibile. Così, per iniziare ad inquadrare il fenomeno Paziienza, è utile proporre un breve ma significativo riepilogo dei commenti che i vari esponenti della sfera mediatica hanno voluto tributargli.

Molte, e particolarmente positive, sono le qualità attribuite a Paziienza e alla sua arte, producendo un'immagine che farebbe invidia a chiunque. Ricorre spesso l'appellativo di genio, dotato di capacità e talento eccezionali. Il giornalista Michele Smargiassi, in un suo recente articolo apparso su la Repubblica, lo ricorda come "genio del fumetto, anzi no, genio del disegno italiano". Si può pensare che l'enfasi, specialmente in un articolo celebrativo, sia d'obbligo, ma continuando la ricerca, si scopre che l'opinione del giornalista non rappresenta un caso isolato; l'aggettivo ricorre periodicamente in ogni articolo che ripercorre la vita e l'attività professionale del disegnatore: Il Sole 24 Ore lo ricorda come un «genio e rockstar del fumetto». Oscar Cosulich, su l'Espresso, lo definisce «il genio che rivoluzionò l'arte del cartoon in modo trasgressivo». E ancora, lo scrittore Francesco Piccolo asserisce che «Paziienza è stato il migliore di tutti. Nel tratto, nella rapidità, nella genialità», e il suo collega Nicola Lagioia racconta cosa provò quando scoprì il disegnatore attraverso una delle sue storie: «Quest'uomo è un genio, pensò il teenager di allora, e l'adulto di oggi non ha cambiato idea». Michele Serra non esita a definirlo "uno dei più notevoli narratori italiani degli ultimi trent'anni"

Ma la genialità non è l'unica dote attribuita ad Andrea Paziienza; non mancano, infatti, i paragoni con artisti di fama mondiale: Uno tra i disegnatori più conosciuti, Milo Manara, non esita a paragonarlo al pittore Michelangelo Merisi: "Andrea Paziienza è il Caravaggio dei nostri tempi", e Omar Calabrese lo definisce uno "sperimentatore poetico dell'ibridazione volgare, come Pasolini con la sua ricerca del borgataro, come Dario Fo coi suoi grammelot". Umberto Eco, che fu uno dei suoi

insegnanti nel periodo del DAMS bolognese, in un suo breve articolo lo ricorda come "l'autore [...] dei fumetti che vorrei definire *céliniani*, che rappresentano un mondo di anime perdute". Il riferimento allo scrittore e saggista francese Louis-Ferdinand Céline non è casuale, né, tantomeno, insensato. Più avanti, infatti, sarà considerato il particolare stile narrativo adottato da Paziienza nelle sue storie, caratterizzato dal continuo amalgamarsi di argot e linguaggio erudito, che analogamente caratterizzò lo stile dello scrittore francese e lo impose come un innovatore nel panorama letterario del suo tempo.

Rientrando nel panorama del fumetto (o per usare una definizione contemporanea, della *graphic novel*), sempre Cosulich scrive che "Andrea Paziienza è un cartoonist della levatura di Winsor McCay, Carl Barks, Hugo Pratt, Moebius", e Sergio Staino, il creatore di *Bobo*: "Dovessi dire quale artista ha rappresentato l'inquietudine degli anni Settanta e Ottanta direi Andrea Paziienza, col suo Pompeo, il suo Zanardi, i più grandi personaggi da lui creati".

C'è chi gli attribuisce doti addirittura salvifiche, come ad esempio il cantautore Vasco Brondi, che riferendosi a *Pompeo*, una delle sue storie più drammatiche ed espressive, scrive: "Credo che Pompeo abbia avuto la controindicazione di salvare delle vite, e che sia stato come un talismano, che ha protetto molte persone e mi ha tenuto lontano da alcuni guai". Brondi immagina Paziienza come "quei personaggi che si vedono nei film, e a volte nella realtà, che spingono lontano uno sconosciuto e vengono investiti al posto suo, oppure si gettano in mare per soccorrere qualcuno ma poi loro, per qualche misterioso motivo, invece non si salvano".

Anche Nicola Lagioia propone, con altri termini, la stessa idea: "L'arte di Andrea Paziienza avrebbe salvato molte di noi ma non se stesso. Così a

distanza di tempo ci ritroviamo sempre qui, bloccati tra rimpianto e gratitudine”.

Questa è solo una sintesi delle lodi attribuite al talentuoso autore di storie a fumetti. Sembra evidente la necessità di operare un lavoro di taratura, per ricondurre il discorso verso dimensioni più oggettive e libere da influenze celebrative inevitabilmente presenti nelle commemorazioni dedicate a chi non è più tra i vivi.

Diventa quindi necessaria un’analisi dell’opera di Pazienza, libera da implicazioni affettive, che consenta di individuare la presenza di elementi condivisibili, eliminando eccessive enfattizzazioni.

Si devono quindi individuare, tra i contributi riservati all’autore e ai suoi lavori, alcuni elementi ricorrenti, che siano indicativi di una concordanza di opinioni, nonché delle caratteristiche stilistiche più rilevanti.

I commenti emersi dal lavoro di ricerca insistono principalmente su tre aspetti caratterizzanti l’opera di Pazienza, che riguardano i contenuti, gli stili della scrittura e del segno e l’aspetto autobiografico. Questi elementi saranno approfonditi successivamente, anche attraverso ulteriori esempi stilistici adottati da altri autori, che emergeranno nel corso del lavoro. Per ora si vuole proseguire con la descrizione del personaggio, attraverso una breve biografia.



## Paz si racconta



Tra i vari possibili modi di realizzare una biografia di Pazienza, qui è stato scelto di farla raccontare principalmente dal diretto interessato, e da chi l'ha conosciuto negli anni giovanili ed è stato in grado di produrre testimonianze personali e significative. Il materiale dal quale estrarre spunti interessanti non manca, Andrea è stato un personaggio che amava parlare di se e del suo lavoro – probabilmente grazie anche ad una buona dose di narcisismo che ha sempre accompagnato il suo raccontarsi, che si coloriva di narrazioni insolite, a volte contraddittorie, enigmatiche, ma dalle quali è possibile evincere una personalità multiforme e in continua trasformazione, anche per quanto riguarda le sue appartenenze politiche, che ai tempi costituivano un forte elemento distintivo.

Ecco quindi una sequenza di "esternazioni", più o meno spontanee, più o meno organizzate, pubblicate sotto forma di auto presentazione, o di intervista, tratte da pubblicazioni, da trasmissioni radiofoniche, o semplicemente da dialoghi spontanei, trasformati successivamente in testimonianze ufficiali.

Per iniziare, è stata scelta una breve biografia scritta dall'autore per una sua presentazione sul quotidiano Paese Sera del Gennaio 1981 (e in seguito ripubblicata sull'antologia del 1997 curata da Vincenzo Mollica):

«Mi chiamo Andrea Michele Vincenzo Ciro Pazienza, ho ventiquattr'anni, sono alto un metro e ottantasei centimetri e peso settantacinque chili. Sono nato a San Benedetto del Tronto, mio padre è pugliese, ho un fratello e una sorella di ventidue e undici anni.

Disegno da quando avevo diciotto anni, so disegnare qualsiasi cosa in qualunque modo. Da undici anni vivo solo.

Ho fatto il liceo artistico, una decina di personali, e nel '74 sono divenuto socio di una galleria d'arte a Pescara: "Convergenze", centro d'incontro e d'informazione, laboratorio, comune d'arte. Sempre nel '74 sono su Bolaffi. Dal '75 vivo a Bologna. Sono stato tesserato dal '71 al '73 ai marxisti – leninisti. Sono miope, ho un leggero strabismo, qualche molare cariato e mai curato. Fumo pochissimo. Mi rado ogni tre giorni, mi lavo spessissimo i capelli e d'inverno porto sempre i guanti.

Ho la patente da sei anni ma non ho la macchina. Quando mi serve, uso quella di mia madre, una Renault 5 verde. Dal '76 pubblico su alcune riviste. Disegno poco e controvoglia. Sono comproprietario del mensile "Frigidaire". Mio padre, anche lui svogliatissimo, è il più notevole acquarellista ch'io conosca.

Io sono il più bravo disegnatore vivente.

Amo gli animali, ma non sopporto di accudirli.

Morirò il sei gennaio 1984».<sup>1</sup>

Già da queste parole è evidente che non è possibile parlare della vita di Pazienza senza considerare la sua morte. La possibilità - o fatalità - di una scomparsa prematura ha sempre accompagnato, in Paz, la rappresentazione di sé. In questo caso particolare, la data da lui stesso prevista per la sua morte è solamente sbagliata di quattro anni; ma la previsione di una morte precoce si è rivelata esatta, anche se è stato tralasciato ogni riferimento sulla sua frequentazione con l'eroina (caratteristica significativa, che costituirà la causa della sua scomparsa, a soli 32 anni), e il mancato riferimento è dovuto probabilmente a motivi di

---

<sup>1</sup> Andrea Pazienza (cit.) in: V. Mollica (a cura di), *PAZ, scritti, disegni, fumetti*, Torino,

convenienza, vista il target del quotidiano che avrebbe ospitato la presentazione. Andrea Pazienza non si curava particolarmente di nascondere la sua tendenza all'uso di sostanze. Anzi, queste (eroina in testa) hanno fatto parte dei temi della sua narrazione, che in *Pompeo*, il suo ultimo lavoro compiuto e pubblicato, diventa vera e propria auto biografia. Non poteva essere altrimenti, vista la sua tendenza a comporre storie con i temi tipici del contesto storico in cui viveva. In una intervista rilasciata a Luca Raffaelli (che rappresenta probabilmente l'autore di riferimento più esauriente ed onesto per una rivisitazione della sua vita e delle sue opere) Pazienza si definì un *eroinomade* della satira, in riferimento ad una proposta di Vincenzo Gallo (in arte Vincino, altro autore e protagonista indiscusso del panorama dell'editoria indipendente) che voleva celebrare i *nomadi* della satira, in un momento in cui – alla fine degli anni settanta – esaurite le spinte emozionali che avevano permesso la nascita e l'esistenza di pubblicazioni come *Cannibale* e *il Male*, questa particolare forma ironica e aggressiva di critica sociale e politica stava perdendo i suoi spazi ed i suoi punti di riferimento abituali.

Mi accorgo del pericolo di "andare fuori tema". L'intenzione di mantenersi sul tracciato della biografia rischia, a ogni riga, di occupare altri spazi, relativi alla storia collettiva, più che a quella personale dell'artista; ma sembra che il rischio sia inevitabile, visto che la vita, e le stesse capacità naturali di Paz si intrecciano inevitabilmente con la dimensione sociale e culturale, nella quale – e attraverso la quale – l'artista ha prodotto i suoi lavori. Anche le sue esperienze scolastiche, e altri momenti della sua giovinezza, entreranno a far parte delle sue storie successive; come il suo periodo nel collegio dei Gesuiti, (dove tra l'altro conoscerà Tanino Liberatore, allora studente liceale, destinato anche lui a divenire uno tra i maggiori illustratori del panorama italiano degli anni

Ottanta), che ispirerà racconti come *Giallo Scolastico* e *La leggenda di Italianino Liberatore*.

Viste quindi le innumerevoli collisioni tra privato e pubblico, non si può raccontare Andrea Pazienza senza riferirsi al contesto storico sociale e culturale che ha attraversato e che, grazie ai suoi lavori e al grande riconoscimento di pubblico, ha inevitabilmente influenzato.

Alla fine di questa prima – e sicuramente non ultima - lunga digressione, è ben riprendere con ordine.

Andrea Pazienza nasce nella casa di famiglia della madre, a San benedetto del Tronto. Suo padre, Enrico Pazienza, insegna Educazione artistica e la madre Giuliana Di Cretico Educazione tecnica. La famiglia vive a San Severo, in provincia di Foggia. Giuliana ed Enrico avranno altri due figli, Michele e Mariella.

Da *Vita da Paz*, la testimonianza di Marcello d'Angelo, uno degli amici più intimi di Andrea, compagno fidato e, suo malgrado, anche lui ispiratore di tanti personaggi apparsi nelle sue storie più belle:

«La famiglia Pazienza appartiene all'élite di San Severo: colti, di solida estrazione borghese, con quel tocco di stravaganza dato dal padre artista e un certo piglio aristocratico, tengono le distanze dall'ambiente di provincia, pur partecipando alla vita sociale del paese.»<sup>2</sup>

La dote per il disegno emerge già dagli anni dell'infanzia; sicuramente alimentata dall'idea del padre di avere un degno erede delle sue capacità figurative. Ma le aspettative del padre rappresenteranno motivo di dissidio, vista la scelta di Andrea di spendere le sue doti nel fumetto, invece che nell'unica dimensione allora riconosciuta come rappresentazione artistica, vale a dire la carriera di pittore. Sono molte le

---

<sup>2</sup> Marcello D'Angelo, in: Franco Giubilei, *Vita da Paz*, Firenze, Black Velvet, 2011, p 26

testimonianze che rimandano a questa opposizione tra padre e figlio, che rappresenta un più generale discrimine tra le diverse espressioni comunicative. Ad Andrea non piaceva particolarmente l'idea di produrre tele pittoriche, il cui godimento sarebbe stato limitato alla sfera intima del proprietario:

«Prima di fare fumetti, dipingevo quadri di denuncia. Erano tempi nei quali non potevo prescindere dal fare questo o quello per questioni economiche, nel senso che non potevo scegliermi quale lavoro fare. [...] Venni a sapere che i miei quadri venivano comprati da farmacisti, commercianti, dentisti, che se li mettevano in camera da letto, alcuni anche nello studio di lavoro»<sup>3</sup>

Il fatto che la vita del quadro continuasse in ambiente limitato appariva come una contraddizione. Probabilmente la necessità di rivolgersi ad un pubblico più vasto, insieme a quella di trattare temi che non avrebbero trovato spazio all'interno dei limiti geometrici imposti da una singola tela hanno orientato le scelte espressive verso un mezzo che consentisse più ampie libertà di scelte e di timbri stilistici, nonché il completamento della narrazione attraverso la modalità testuale.

Già dai tempi del liceo artistico a Pescara, le doti di Andrea si esprimono attraverso caricature e storielle disegnate, come racconta il suo professore di disegno, Sandro Visca, importante figura di riferimento nella formazione di Pazienza:

«All'inizio faceva solo caricature, io allora gli feci capire che il disegno poteva essere utilizzato in altro modo»<sup>4</sup>.

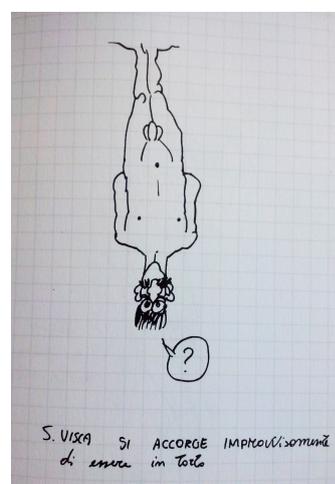
Anche il professor Visca appartiene alla lunga galleria di personaggi reali che si sono ritrovati a vivere una seconda vita nei fumetti di Paz. Andrea comincia a disegnarlo ai tempi del liceo inventando Don Viskotte

---

<sup>3</sup> Andrea Pazienza (cit.) in: V. Mollica (a cura di), *PAZ, scritti, disegni, fumetti*, Torino, Einaudi, 1997, p 34

<sup>4</sup> Sandro Visca, in: Franco Giubilei, *Vita da Paz*, Firenze, Black Velvet, 2011, p 49

della Mancia: «Ero io nudo con un elmo in testa che me ne andavo sui pattini in giro per l’Abruzzo»<sup>5</sup> – e prosegue con Pentothal, dove Visca viene ritratto nei panni di se stesso mentre impreca contro l’allievo: «Semina mie caricature dappertutto, mi sputtana, me, suo inseg...».<sup>6</sup>



Alla fine dell’esperienza liceale, Pazienza approda a Bologna, iscritto al Dams (acronimo della nuovissima facoltà che tratta le “Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo”), e che vanta insegnanti del calibro di Omar Calabrese e Umberto Eco. Sarà il periodo bolognese – che Andrea affronta con i disagi tipici dello studente meridionale fuori sede – ad influenzare sua la vita e le sue scelte artistiche e professionali.

La dimensione di studente fuori sede è descritta in una sua testimonianza successivamente raccolta e pubblicata *post mortem* in PAZ:

«Esiste una ferocia razziale inaudita nei confronti dei meridionali; il meridionale è accettato solo in due casi: o quando è perfettamente integrato e risponde nel gesto e nel comportamento a una serie di proposizioni non meridionali che non gli appartengono, oppure quando ha un enorme carisma e riesce a imporre con fatica e con intelligenza e

---

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> *Ibidem*

comunque in modo improbo (perché dovrebbe?) la propria meridionalità, sia che si tratti di autori, sia che si tratti di semplici macchine targate con sigle meridionali. La mia meridionalità e una meridionalità alla Mohammed Ali, in termini di difesa da quello che è uno sfruttamento di una serie di cose che io condanno enormemente».<sup>7</sup>

Ma non è solo la condizione di meridionale a restituire a Pazienza la sua posizione di *outsider*; anche le sue incertezze politiche - sicuramente fuori dal coro rappresentato dal movimento e dalle sue ideologie granitiche - diventano causa di disagio nei confronti dei suoi colleghi studenti, come descrive lui stesso in una tavola di *Penthotal*, la sua prima storia pubblicata sul periodico *Alter Linus*, dove, ritagliandosi la figura del protagonista, vive una serie di vicende che spaziano tra il fantastico e l'autobiografia:

«Fai l'artista, te ne freggi, ma in verità è la gente che se ne frega! Dormi una notte in Facoltà e hai fatto l'occupazione, squacqui due manifesti e sei con la coscienza a posto! L'Espresso una settimana sì e due no e Linus quando ti capita, ed ecco risolto il problema del tenersi aggiornato»<sup>8</sup>

E ancora di più a rendere l'idea del clima che condizionava i rapporti tra Pazienza e l'ambiente politico universitario, una lettera che scrive a Isabella Damiani, sua compagna storica:

«Come va? A cazzo di cane, ecco come va [...] se l'essere artista, ammesso ch'io lo sia, e nutro dubbi in proposito, deve condizionarmi, allora io non sono un artista, sono uno studentaccio volgare, scurrile, triviale meridionale e cafardo! [...] Ragazzone DAMSiste con i capelli sporchi, [...] omosessuali musicisti, maoisti pazzi e sconcertanti nelle loro

---

<sup>7</sup> Andrea Pazienza (cit.) in: V. Mollica (a cura di), *PAZ, scritti, disegni, fumetti*, Torino, Einaudi, 1997, p 21

<sup>8</sup> Andrea Pazienza, *Le straordinarie avventure di Penthotal*, in *Alter Linus*, Milano, Baldini e Castoldi, 1977

pretese, ecco con chi ho giornalmente a che fare. Sono stato a cecare di mettere un po' d'ordine nel collettivo di facoltà, posso farlo essendo rappresentante del vento rosso, e mi hanno preso per REAZIONARIO solo perché il fare sciopero per aiutare i postelegrafonici di Modena non credevo potesse servire a noi del DAMS; Manifesto, Lotta Continua, Marxisti - leninisti, Maoisti, Radicali e Comunisti qui nella rossa Bologna si scannano fra loro, invece che unirsi a combattere uniti i Parlamentini.

Sono andato a sentire Venditti e Perigeo al Palasport e mi hanno accusato di scarsa intellettualità. Chiedo loro chi era Schopenhauer e non lo sanno! [...] Se vado un giorno in facoltà con le scarpe da tennis, tutti a dire "toh, Andrea con le scarpe da tennis", lasciando facilmente intuire che una delle loro più importanti occupazioni sia il vedere e annotare con che paio di scarpe APAZ viene a scuola. Ragazze con pellicce di lupo, borse di Viton, loden da ottantamila lire, gonne di S. Laurent, e tipini in raiban a specchio, magliette Ritz in cachemire e Barrows, mi danno del provinciale se porto tutti i giorni lo stesso jeans, a tubo, e gli scarponi. Al diavolo»<sup>9</sup>

Il rapporto tra Pazienza e la realtà giovanile di quegli anni è segnata dall'incertezza, come lui stesso racconta in una intervista radiofonica andata in onda sul programma Cento Lire, di Radio 3, nel 1980:

«Nel 77 l'aria a Bologna diventa stranamente vibrante, vibrante di proteste che la città contiene a stento. Un po' in tutta Italia serpeggia il fuoco della rivolta, più sotterranea, ancora inespressa. Di lì a qualche mese succederà qualcosa: quelli più giovani non ricordano nulla, quelli più vecchi non ricordano nulla, io invece ricordo molto bene tutto, anche perché in quei giorni parte un po' il mio iter di disegnatore di fumetti.

---

<sup>9</sup> Andrea Pazienza (cit.) V. Mollica (a cura di), *PAZ, scritti, disegni, fumetti*, Torino, Einaudi, 1997, p. 68

Il dilemma è: resto nella strada a vivere in prima persona ciò che accade, in pratica, a tirare anch'io il mio sampietrino dalla barricata, ad accendere anch'io con i miei amici il mio bravo cassonetto di monnezza? Oppure, viceversa, sto in casa a raccontare tutto ciò, [...] a fare d'antenna perché tutti gli altri, quelli che, viceversa, accendevano i cassonetti e/o tiravano il sampietrino, venivano a raccontarmi in modo che io potessi raccontare questo? Decido di fare l'uno e l'altro. Mi riesce poco di fare l'uno, un po' meglio di fare l'altro».<sup>10</sup>



Il rapporto con il movimento studentesco si svela in tutta la sua conflittualità nel momento stesso in cui Pazienza diventa ancor più cosciente delle diversità che lo separano dalle ideologie correnti. Prova ne è una poesia – manifesto, in cui manifesta le proprie passioni per autori e artisti non appartenenti all'area concessa dagli ideali di sinistra:

«Amo Hugo Pratt, Wolinsky e Pichard / amo Parker e Johnny Hart, amo Mell Lazarus, Smythe, Pericoli e Pirella, amo Chiappori, Toppi e Battaglia / Amo Quino, amo Mordillo, amo Fremura e Cheval, Sangio, Schultz, Bretecher, ... Breccia e Lovecraft / Maurice Barres, accademico / André

<sup>10</sup> Andrea Pazienza, in: V. Mollica (a cura di), *PAZ, scritti, disegni, fumetti*, Torino, Einaudi, 1997

Breton, Tatlin e il costruttivismo, Dino Catalongo / Lacerba e Giovanni Papini, amo Georges Mathieu / Amo Ezra Pound, fascista /Amo Richter e Georges Ribemont, Dessaignes e Balla, Boccioni / e Segantini, Severini, Carrà e Marinetti Filippo Tommaso, fascisti / e Sironi / li amo»<sup>11</sup>

Se oggi l'apprezzamento per artisti considerati politicamente scorretti appare più che normale, si deve pensare che negli anni settanta, quando l'unico strumento di dialogo tra compagni e camerati era la spranga, le dichiarazioni d'amore per gli autori vicini alla destra erano considerate tradimenti, o vere e proprie provocazioni.

Proprio su queste provocazioni, Paz costruisce la sua narrazione, il suo porsi critico e ironico nei confronti del movimento studentesco, delle sue lotte e contraddizioni, che nella successione storica della seconda metà degli anni settanta, arrivarono al loro apice, con la morte violenta di Francesco Lorusso e i successivi violentissimi scontri nelle piazze italiane; per poi dissolversi nell'individualismo che ha contraddistinto i costumi dei successivi anni ottanta. Ed è proprio attraverso le contraddizioni vissute in prima persona del periodo bolognese, che Paz matura la sua figura artistica e professionale.

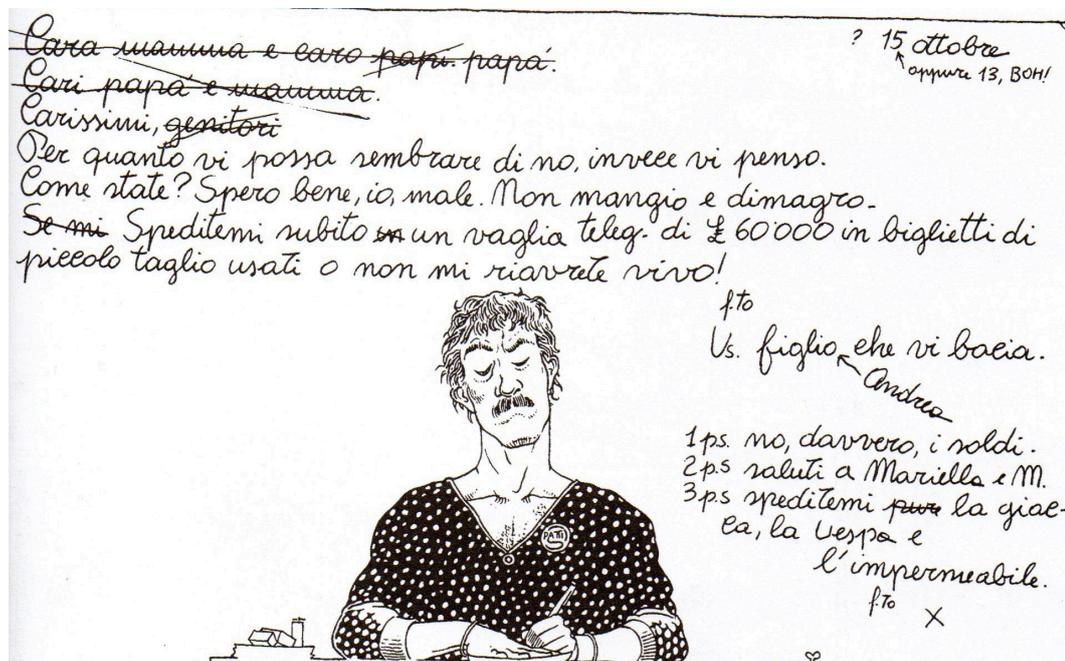
Il contesto adatto per dare sfogo alla spinta creativa lo offre dalla *Traum Fabrik*, una delle più feconde realtà artistiche dell'epoca, che aveva sede in un appartamento occupato dall'allora giovanissimo Filippo Scozzari (anche lui talentuoso e irrequieto disegnatore, che successivamente condividerà con Andrea l'esperienza dei primi periodici di satira, fino alla creazione del mensile *Frigidaire*). Proprio qui, in via Clavature, a pochi passi dalla centralissima piazza Maggiore, Andrea Pazienza ebbe la possibilità confrontarsi con il fermento artistico di quel periodo. Ma proprio nella fucina delle più significative rappresentazioni artistiche dell'epoca, in poco tempo Paz fece la conoscenza della più

---

<sup>11</sup> La poesia "Amo" è stata pubblicata in *Penthotal*, Milano, Baldini e Castoldi, 1997

terribile tra le sue frequentazioni. L'eroina penetrò senza difficoltà, senza trovare alcuna resistenza, in uno dei luoghi deputati alla creatività, alla sperimentazione, alla produzione di nuovi messaggi e di modi nuovi di interpretare la realtà, interrompendo sul nascere, e senza sforzo, l'intero processo culturale che in quel luogo stava avvenendo. Svolsse la sua missione nel modo più semplice, colpendo direttamente le persone e le loro anime.

Le implicazioni riguardanti il fenomeno dell'eroina verranno necessariamente discusse (anche se non in modo approfondito) nel proseguo di questo lavoro; per ora sembra sufficiente sostenere che per Pazienza l'incontro con la sostanza non rappresentò, fortunatamente, il crollo fisico e creativo (come invece fu per molti). Una volta conosciuta, però, questa rappresentò non solo una realtà costante, affascinante e insieme minacciosa, ma divenne – come succedeva per gli amici più intimi – parte integrante delle sue storie, elemento attraverso il quale descrivere le realtà che componevano il suo tempo, che iniziava ad essere incerto e non sempre comprensibile.



## Il Contesto

C'è ora bisogno di inquadrare l'artista e il suo lavoro all'interno del contesto storico, sociale e soprattutto culturale nel quale - e attraverso il quale - ha svolto la sua vita e la sua carriera. In questo capitolo saranno ripercorse alcune tra le vicende più interessanti degli anni Sessanta e Settanta, che costituiscono la naturale evoluzione del periodo storico precedente e dei suoi mutamenti, iniziati con il boom economico. L'intento è di raccogliere le idee e gli stati d'animo di una società in fermento che dalla metà degli anni Sessanta ha attraversato tumultuosamente tutti i Settanta, per poi frantumarsi alla comparsa dell'ultimo ventennio.

### Società, Politica, Cultura



Nel periodo storico che interessa questo studio si assiste ad una serie di importanti mutamenti che interessano l'intera struttura sociale e che trovano rilevanti correlazioni nelle rappresentazioni culturali, nelle concezioni e negli stili di vita dei soggetti, sia individuali che collettivi.

Gli anni Sessanta iniziano all'insegna del boom economico, in conseguenza di un'economia industriale sempre più forte che conduce a rilevanti mutamenti nel settore dell'occupazione. Si assiste ad una crescita vertiginosa delle masse operaie e degli addetti al terziario, in contemporanea con il declino del settore dell'agricoltura. La trasformazione delle forme di occupazione si riflette nel profondo delle

strutture sociali. Vista la dislocazione di uffici e fabbriche nei pressi delle grandi città, si assiste ad un sempre più massiccio spopolamento delle campagne ad al conseguente fenomeno dell'inurbamento, causato dal riversarsi di una massa sempre più consistente di persone alla ricerca di nuova occupazione e di condizioni di vita meno spartane. Le città si trasformano in metropoli. Nei dieci anni che precedono il 1961, la popolazione di Milano cresce del venticinque per cento e quella di Roma del trenta, mentre nella Torino della Fiat la crescita demografica arriva al quaranta per cento. Mutano anche le condizioni economiche: nei tre anni che intercorrono tra il 1959 ed il 1962, i tassi di incremento del reddito raggiungono livelli oggi impensabili, fino a sfiorare un aumento del sette per cento nel 1960. La crescita dei salari e l'incremento della produttività industriale producono una forte impennata dei consumi. Il mercato offre nuovi prodotti a prezzi più accessibili. Oltre ad una maggiore quantità di beni alimentari, nelle case italiane fanno la loro comparsa il frigorifero, l'apparecchio televisivo, e per alcuni anche la lavatrice.

Gli oggetti di consumo, a loro volta, contribuiscono al cambiamento: Con gli elettrodomestici si conquista il tempo libero, radio e televisione favoriscono la diffusione della lingua nazionale, e con le prime Fiat cinquecento a rate, e la nascente rete autostradale, la penisola diventa un po' più corta.

Ma il miracolo economico non produce solamente effetti positivi. E' utile ricordare che la maggior competitività dell'industria sul terreno internazionale è favorita anche da un massiccio sfruttamento della forza lavoro, non ancora organizzata in sindacati; inoltre, l'industrializzazione delle grandi aree settentrionali aumenta anche il divario tra Nord e Sud, con l'effetto di produrre un massiccio movimento migratorio dalle regioni meridionali, che interesserà tutti gli anni Sessanta e Settanta.

Oltre al benessere, il cambiamento crea nuove necessità, e il combinato disposto che ne deriva produce effetti interessanti.

I nuovi italiani, affrancati dalla miseria, possono finalmente occuparsi dei loro bisogni, e di trovare, attraverso nuove forme di partecipazione sociale, la via migliore per esaudirli.

### **Le nuove generazioni e la voglia di cambiamento**

E' il momento della nascita dal basso di gruppi, collettivi e movimenti, caratterizzati dall'autonomia. Luoghi d'incontro dove i singoli desideri si confrontano e si trasformano in istanze collettive. I mutamenti in atto colgono di sorpresa la classe politica di allora, rimasta sostanzialmente immobile dal periodo del dopoguerra e della ricostruzione. Viene quindi a mancare una politica di riforme capace di prevedere e di gestire al meglio i nuovi assetti sociali che si andavano configurando.

Probabilmente, il cambiamento più rilevante di quegli anni è rappresentato da un ricambio generazionale che introduce nelle università e nei posti di lavoro la generazione di giovani nati durante o subito dopo la seconda guerra mondiale.

I nuovi ventenni sono radicalmente diversi dai loro padri, sia negli ideali, sia nella visione del futuro. Vissuti diversi conducono a pensieri diversi. Per chi aveva conosciuto la guerra e la dittatura, il presente non poteva che rappresentare un tempo di pace e di benessere; ma per chi è scampato a queste esperienze, la visione della società italiana è ben diversa. Agli occhi dei ragazzi degli anni Sessanta il paese appare dominato da un sistema politico autoritario, clericale e classista che lo immobilizza. La naturale conseguenza di questa visione è la necessità di una trasformazione radicale.

L'essere giovani e animati dagli stessi ideali – anche se le vie per attuarli prenderanno velocemente le più diverse direzioni - diventa un fattore talmente aggregante da travalicare con facilità le differenze di classe, di provenienza o di cultura. La società e la classe politica devono improvvisamente confrontarsi con un soggetto nuovo e autonomo, rappresentato da una generazione giovanile molto lontana dalla cultura dei padri. Il ventenne degli anni Sessanta è molto più scolarizzato, più attento e informato.

E informandosi, si scopre che le nuove idee non sono limitate ai confini nazionali; con il passare del tempo le possibilità di confronto si moltiplicano su scala internazionale. Sarebbe lungo e complesso enumerare tutti gli avvenimenti che si succedono all'interno di un processo che potrebbe dirsi di rinforzo reciproco, ma basta ricordare le proteste dei giovani cechi nella primavera di Praga del 1968, in contemporanea con il Maggio francese, caratterizzato dalle proteste di studenti e operai contro il governo gollista, mentre negli USA si fanno sempre più massicce le proteste pacifiste contro la guerra in Vietnam.

Così, in Italia, come in altre parti del mondo, la protesta si estende ad ogni forma di autorità. La lotta si indirizza contro l'imperialismo, il modello capitalista e la relativa società dei consumi.

### **Il Sessantotto**

All'interno di questi nuovi assetti, l'intero sistema scolastico e universitario italiano costituisce un agente di cambiamento fondamentale. La maggiore richiesta di istruzione - figlia legittima del boom economico – aveva già condotto la scuola elitaria di un tempo verso un processo di trasformazione in scuola di massa; ma con i movimenti studenteschi del Sessantotto, scuole e università diventano i luoghi stessi della protesta. Dalle aule occupate si esprime con forza la richiesta di ripensare ad un sistema scolastico ancora fermo alla fascistissima riforma Gentile, e

insieme vengono denunciati i mali di un sistema repressivo e capitalista. La contestazione studentesca contribuisce sicuramente alle successive riforme, che si attuano, ad esempio, con le normative che liberalizzano l'accesso universitario, fino ad allora riservato agli studenti dei licei classici.

In parallelo alle lotte studentesche, nelle fabbriche prendono forza le unità sindacali, che organizzano masse di lavoratori in piazza per chiedere migliori condizioni lavorative. Il mondo studentesco e quello operaio si ritrovano a fianco a fianco nella rivendicazione.

### **Radio Alice e il Movimento del '77**

L'esperienza del Sessantotto costituisce per molti un richiamo alla partecipazione attiva alla politica e alla sfera sociale, e si avverte la necessità di diffondere pensieri e proposte attraverso canali di comunicazione liberi da logiche di potere. Nascono così le prime radio indipendenti, che costituiscono un fenomeno particolarmente rilevante all'interno del panorama della comunicazione mediatica. Una delle particolarità di queste nuove emittenti è costituita dall'interattività con gli ascoltatori, che possono intervenire telefonicamente nelle trasmissioni, fornendo le loro opinioni sui temi proposti, sociali e politici in primis. Tra queste si ricorda Radio Alice, fondata da un gruppo composto in parte da studenti del DAMS bolognese, perlopiù provenienti dall'area di Autonomia Operaia. La radio bolognese diventa la voce degli studenti universitari e delle azioni di protesta organizzate dal *Movimento del 77*, nato anch'esso nell'area dei gruppi della sinistra extraparlamentare, e caratterizzato dalla dichiarata contestazione al sistema dei partiti e dei sindacati, nonché dalla proposta di tematiche fino ad allora mai espresse. Lo slogan di Che Guevara "Siamo realisti, esigiamo l'impossibile" viene adottato a vessillo di una rivolta giovanile che fa dell'irriverenza l'arma di scontro politico. Gruppi come gli *Indiani Metropolitani*, che coniugano

lotta politica, espressioni artistiche e stili di vita fuori dai canoni ordinari, sono un esempio di questa particolare forma di protesta pacifica promuoveva la non violenza e “L’immaginazione al potere”.

Pur caratterizzato da una significativa presenza pacifista, il Movimento non riesce a mantenersi lontano dalla violenza di quegli anni. La morte dello studente e militante di Lotta Continua Francesco Lorusso - avvenuta a Bologna durante un’occupazione universitaria - per mano delle forze dell’ordine, dà il via a una serie di scontri di piazza, che si inseriscono nel più ampio conflitto sociale che caratterizza tutti gli anni Settanta:

«Nel '77, divampò la generalizzazione quotidiana di un conflitto politico e culturale che si ramificò in tutti i luoghi del sociale, esemplificando lo scontro che percorse tutti gli anni Settanta, uno scontro duro, forse il più duro, tra le classi e dentro la classe, che si sia mai verificato dall'unità d'Italia. Quarantamila denunciati, quindicimila arrestati, quattromila condannati a migliaia di anni di galera, e poi morti e feriti, a centinaia, da entrambe le parti».<sup>12</sup>



### **Gli anni di piombo**

Anche il clima di violenza che contraddistingue gli anni Settanta affonda le sue radici nelle vicende del Sessantotto. In quel momento si assiste alla nascita di nuove formazioni politiche - nate in seno alle proteste studentesche - che tentano di alimentare il collegamento tra

<sup>12</sup> Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro*, Milano, SugarCo, 1987

studenti e operai. Sigle come "Potere Operaio", "Lotta Continua" o "Autonomia Operaia" sono le più rappresentative di quei tempi; alcune andranno a comporre il panorama dei gruppi della sinistra extraparlamentare. La scelta di praticare un'azione politica diretta, al di fuori dell'alveo istituzionale, ha come obiettivo il coinvolgimento diretto dei soggetti sociali, a favore di una partecipazione senza deleghe né intermediari. C'è da sottolineare che la forte spinta ideologica, che rappresenta la forza trainante delle nuove rappresentanze politiche, ne costituisce anche il limite: le posizioni dogmatiche e assolutiste non riescono a raccogliere il fermento critico e creativo proveniente dai vari movimenti del Sessantotto. L'assenza di confronto tra i diversi movimenti impegnati nell'azione politica può esser vista come una possibilità mancata per quella potenziale spinta al cambiamento che andava nascendo in quegli anni. La chiusura ideologica produrrà una frammentazione sempre più marcata, che sfocerà nelle derive del terrorismo e poi nella lotta armata, che rappresenta il fenomeno più inquietante di quegli anni. La lotta contro le istituzioni si fa sempre più pesante, arrivando a concepire azioni violente e indiscriminate, anche verso la popolazione. E' il periodo degli *Anni di piombo*, iniziato nel 1969 con la strage di Piazza Fontana<sup>13</sup>, per proseguire con numerosi attentati di stampo anarchico o neofascista, come quello al treno *Italicus*, alla Questura di Milano, a Piazza della Loggia a Brescia e infine alla stazione centrale di Bologna nel Luglio del 1980. Ma gli eventi violenti che contraddistinguono questo particolare periodo sono numerosi, e dopo anni di indagine risulta ancora difficile l'individuazione dei responsabili. Si parla di *Strategia della tensione*, per definire un panorama in cui si muovono non soltanto le organizzazioni di entrambi gli schieramenti

---

<sup>13</sup> Il 12 Dicembre del 1969 è la data dell'attentato terroristico nella sede della banca nazionale dell'agricoltura a Milano, in piazza Fontana. Considerata "la madre di tutte le stragi" provocò la morte di diciassette persone.

passate alla clandestinità e alla lotta armata, ma anche elementi deviati del sistema istituzionale, come esercito e servizi segreti. Oltre agli attentati, si verificano attacchi verso obiettivi minimi - individuati in singoli cittadini, forze dell'ordine, giornalisti, funzionari dello stato - che contribuiscono a rafforzare il clima di insicurezza e pericolo che pervade la vita di tutti i soggetti.

## **I prodotti culturali**

Un altro criterio per comprendere un sistema sociale può essere quello di osservare le tendenze e i gusti in campo musicale, cinematografico, letterario e artistico, ossia l'insieme dei prodotti culturali che in un dato momento storico emergono attraverso un rapporto che si potrebbe chiamare, in modo non del tutto appropriato, di domanda - offerta. Le varie tipologie di prodotto che compongono l'offerta e la relativa richiesta culturale sono indicative dei gusti del pubblico e degli stili di vita, arrivando anche a descrivere gli aspetti morali e valoriali, e le loro mutazioni nell'arco di un determinato contesto storico.

E' sembrato quindi un buon modo (un buon modo tra i molti possibili) studiare quali sono stati, nel ventennio a cavallo tra i primi anni Sessanta e i Settanta, i consumi ed i gusti in fatto di musica, cinema, letture, editoria e arte. Dato che questo non riguarda, nello specifico, il tema principale di questo lavoro l'analisi sarà sicuramente sommaria e incompleta, ma servirà a meglio descrivere il contesto culturale in stretta relazione con quei mutamenti sociali che non solo hanno fatto da cornice alle avventure di Pazienza (sia quelle da lui raccontate, sia le sue personali), ma ne hanno permesso il successo. Come prima accennato, in quegli anni si assiste ad una notevole evoluzione degli stili e delle condizioni di vita; Probabilmente per alcuni il termine evoluzione potrebbe non essere tra i più adatti. La nostalgia del passato, del *tempo che fu*, è caratteristica

tipicamente umana, e non è certo per tutti che il raggiungimento della modernità sia da considerare cosa buona. Non è possibile però negare che molte e importanti conquiste ottenute in quegli anni - come ad esempio il miglioramento delle condizioni lavorative a volte disumane, l'incremento dei livelli generali d'istruzione, il potenziamento dei servizi di assistenza sanitaria – rappresentino segnali del miglioramento generale delle condizioni sociali, che ha toccato il suo apice con il fenomeno del boom economico dell'inizio degli anni Sessanta, quando le più favorevoli condizioni di vita hanno indotto un notevole incremento della natalità.

Le novità sono apprezzabili anche per quanto riguarda l'impianto legislativo: la, nel Dicembre 1970 viene emanata la legge sul divorzio, e nel Maggio del '78 prende il via la regolamentazione dell'aborto assistito e, quasi in contemporanea, la legge Basaglia rivede l'organizzazione dell'assistenza psichiatrica ospedaliera, proponendo un superamento della logica dei manicomi.

Questa evoluzione sociale avviene attraverso conquiste ottenute sulla base di una forte azione rivendicativa dal basso, per poi incontrare i primi ostacoli a causa della forte recessione economica all'inizio degli anni Settanta.<sup>14</sup>

Ma se il boom economico entrò in crisi, così non si può dire del boom culturale: i gusti e gli stili di vita proseguirono il loro processo di mutamento iniziato già dal primo dopoguerra, e trainato anche dai maggiori livelli d'istruzione e dal progresso tecnologico, grazie al quale i prodotti culturali venivano maggiormente veicolati e resi disponibili al grande pubblico.

---

<sup>14</sup> Una breve ma attenta analisi sul tema della cittadinanza e dello stato sociale in Italia negli anni Sessanta e Settanta è disponibile sul sito della società italiana per lo studio della storia contemporanea: <http://www.sissco.it/articoli/cittadinanza-1075/cittadinanza-e-stato-sociale-in-italia-azione-sindacale-e-politiche-di-governo-negli-anni-sessanta-e-settanta-1085/#4>

Così, attraverso gli apparecchi televisivi, i mangiadischi e le prime radio a transistor le novità musicali nazionali e internazionali arrivarono a tutti, mentre l'editoria veicolava nuovi autori, così come il teatro proponeva le nuove avanguardie. A suon di musica, cinema, teatro e letture e perché no, anche di fumetti, le nuove generazioni esprimevano la loro libertà di fare nuove scelte e scoprire nuovi orizzonti.

### **Il fumetto in Italia, gli esordi**

La storia del fumetto italiano si evolve, dagli esordi all'inizio del secolo scorso, attraverso un lento ma inesorabile progresso, rappresentato dal numero crescente delle pubblicazioni e dalla sempre più consistente massa di lettori, che continuerà fino alla fine degli anni ottanta, per poi incontrare un periodo involutivo che vede la dismissione dell'interesse, sia da parte degli editori, che dei lettori. All'interno di questi passaggi, si assiste a momenti di cambiamento degli stili narrativi e dei linguaggi, alla nascita di nuovi personaggi e nuovi contesti in cui le storie si esprimono. L'influenza di autori internazionali, maggiormente americani e francesi, inciderà significativamente sui lavori degli autori italiani. Le storie a fumetti, inoltre, assumeranno un ruolo non marginale per quanto riguarda la capacità di influenzare e dirigere i valori delle giovani generazioni.

Ripercorrere brevemente la cronologia delle storie illustrate sarà utile per meglio inquadrare il contesto mediatico in cui Paziienza ha operato.

Contrariamente a quello che si potrebbe pensare (ma si potrebbe anche pensare diversamente, rendendo questo incipit del tutto inappropriato) la nascita del fumetto in Italia ha una data ben definita, addirittura un giorno, quello della prima uscita del Corriere dei Piccoli: Il 27 dicembre 1908. Il Corrierino (così fu da subito affettuosamente denominato) va considerato la prima testata a fumetti italiana.

«Del primo numero (venduto a 10 centesimi) vengono tirate 80.000 copie, che andranno rapidamente crescendo di settimana in settimana fino a raggiungere, nei momenti più felici, quota 700.000. Si pubblicano molte serie umoristiche statunitensi ma anche, finalmente, personaggi italiani. Il primo di questi è il negretto Bilbolbul, di Attilio Mussino.

La testata del giornalino, un piccolo capolavoro grafico, viene disegnata da Antonio Rubino [uno dei precursori nell'attività di disegnatore di storie per vignette in Italia, n.d.r.] e resterà immutata per decine d'anni». <sup>15</sup>

Nelle storie delle prime edizioni, per i dialoghi non sono usate le classiche nuvolette che tutti conosciamo, ma sono riportati, in rima baciata, nel fondo della tavola, come una filastrocca, secondo il modello dei cantastorie e dei fogli volanti dell'Ottocento.

Il Corrierino si pone come obiettivo l'educazione – e probabilmente la fidelizzazione - dei giovani pargoli della borghesia italiana. Per questo mantiene nel tempo la caratteristica di alternare, alle storie disegnate, pezzi leggeri di divulgazione scientifica, articoli di letteratura, ricorrendo ai classici (come Pascoli e Carducci). Le sue pagine ospitano autori come Grazia Deledda e Alfredo Panzini.

I personaggi proposti sono innocui, le storie semplici e ingenui:

«I personaggi italiani più riusciti furono quelli surreali [...]. La fama del Signor Bonaventura, di Sergio Tofano (Sto), valicò addirittura le pagine del giornale e ancora nel dopoguerra fu protagonista di opere teatrali, fiabe sceniche e serie televisive. [...] Bisogna ricordare lo sfortunato Marmittone di Bruno Angoletta, il soldatino di buona volontà, che alla fine di ogni storia finiva sempre in prigione. E ancora il Sor Pampurio di

---

<sup>15</sup> catalogo del fumetto italiano, Fondazione Franco Fossati, Museo del fumetto e della comunicazione, <http://www.lfb.it/fff/fumetto/test/c/cdp.htm>

Carlo Bisi, sempre alla ricerca di un appartamento che non trova mai oppure, se lo trova, ne viene sfrattato». <sup>16</sup>

La sfortuna di certi personaggi ricorda quella del Donald Duck disneyano, e sembra rimandi ad un imprinting educativo finalizzato ad indurre nel lettore l'accettazione acritica della cattiva sorte, e il giusto rispetto del potere, anche nel caso fosse ingiusto. D'altronde, è rispettata l'impronta pedagogica dell'epoca, patriottica e risorgimentale, dettata dagli orientamenti politici e culturali, con il consenso dei ceti sociali dai quali provengono i giovanissimi lettori.

Il Corrierino supera indenne tutto il diciannovesimo secolo, fino al periodo tra le due guerre, quando iniziano ad arrivare i primi personaggi creati dai cartoonist americani, come Flash Gordon, Cino e Franco, Mandrake ed altri, finalmente pubblicati senza le leziose novelline rimate, su una nuova pubblicazione, L'Avventuroso.

La pubblicazione italiana, visto il momento autarchico che attraversa il paese, prevede una rivisitazione dei nomi in chiave nazionale: Flash Gordon diventa Gordon Flasce, Il Dottor Zargon s'intrivialisce in Zarro. Il 1933 saluta l'arrivo di Tim Tyler's Luck. Anche questo titolo viene italianizzato nel più noto "Cino e Franco" e pubblicato sul numero 53 di Topolino, creato in Italia da Giuseppe Nerbini, edicolante ed editore fiorentino, che vuole dedicare un intero giornale illustrato al nuovo eroe dei ragazzi. I personaggi americani gettano i semi di avventure più moderne, gli scenari mutano, le storie non si svolgono più solamente tra i luoghi familiari, appaiono altri mondi. I primi, timidi segni della ribellione iniziano a rendersi evidenti.

La rilevanza sociale delle vignette e delle forme di comunicazione costruite attraverso il disegno, e la loro capacità di incidere pedagogicamente sul lettore, iniziano ad essere sempre più chiare. Il

---

<sup>16</sup> Fonte: Archivio UBC Fumetti, <http://www.ubcfumetti.com/classic/?17925>

mondo della satira, ad esempio, che in molti casi condivide con quello del fumetto autori e prodotti editoriali, viene percepito dai regimi che si vanno affermando in Europa a cavallo tra le due guerre come una realtà da non sottovalutare. La considerazione fu tale che, in Germania, ad esempio, “appena conquistato il potere, nel gennaio 1933, Hitler e Göbbels providero a mettere sotto controllo le testate umoristiche e satiriche tedesche”<sup>17</sup>. Ma la repressione della satira non fu l’unica iniziativa ad essere messa in atto; il regime nazional socialista organizzò una vera e propria «satira di regime, controllata e diretta con la stessa minuziosa rigidità con cui erano sorvegliate le altre forme di comunicazione e propaganda».<sup>18</sup> Anche in Italia, le pratiche adottate dal fascismo furono simili. La costruzione del consenso avviene attraverso il controllo repressivo di tutte le espressioni mediatiche dell’epoca e l’organizzazione e la promozione del consenso, non solo per quanto riguarda il mondo dell’informazione, ma tutte le forme espressive, quali musica, illustrazione, letterature, arte figurativa. Il mondo del fumetto, e in particolare quello della satira, entrano pienamente all’interno del piano di formazione del consenso, e questo dimostra quanto anche un prodotto editoriale ingenuamente considerato innocuo possa svelare significative capacità di stimolo della pubblica opinione.

Negli anni immediatamente successivi al secondo dopoguerra, a parte le sempre più frequenti incursioni di autori e personaggi d’oltreoceano, la proposta editoriale non reca particolari innovazioni. Le proposte più interessanti arrivano alla fine degli anni Sessanta. Mafalda, la giovane rivoluzionaria proposta da Quino, arriva in Italia in un’antologia nel 1968. L’anno seguente, Umberto Eco firma la prefazione della prima raccolta. Dal 1970 le sue strisce escono quotidianamente su “Paese Sera”.

---

<sup>17</sup> Gianmarco Bresadola Banchelli, *La satira della sconfitta. I nemici del Reich nelle vignette di un quotidiano nazista dell'Italia occupata*. Storicamente 1 (2005)

<sup>18</sup> Ibidem

è un ottimo esempio di ironia contro il potere. Il suo autore, il disegnatore argentino Joaquín Salvador Lavado conosce la dittatura di Videla, che negli anni Settanta censura il personaggio, pur non riuscendo ad impedire il suo successo in altre parti del mondo; infine, l'immagine della ragazzina terribile sarà posta sul manifesto del Ministero degli Esteri argentino per celebrare – nel 1988 - il quinto anniversario della fine della dittatura (a dimostrare il potere mediatico a cui può arrivare un personaggio dei fumetti).

Prima di Mafalda, la Rizzoli già pubblicava le strisce dei Peanuts. Uno dei suoi personaggi, Linus, dà il nome al periodico che li ospita. Le storie di Charlie Brown non veicolano certo impegno politico, ma la caratterizzazione dei personaggi e i loro dialoghi sui temi della scuola, dell'amicizia o dei progetti futuri hanno affascinato intere generazioni.

Le prime traduzioni dei Freak Brothers risalgono invece al 1973. Le avventure dei tre fratelli divengono un esempio tipico della cultura *underground*. Sempre agli inizi degli anni Settanta esordiscono i super eroi della Marvel. L'immaginario collettivo delle generazioni più giovani si apre alle storie fantastiche di eroi dai super poteri e dai super ideali. L'Uomo Ragno, i Fantastici Quattro, e Capitan America veicolano i valori americani e la loro incessante difesa dai malvagi, chiunque essi siano.

Sempre negli anni Settanta, approdano in Italia le storie di Moebius, Bilal e Druillet. Provenienti non più da oltreoceano, ma dalla vicina Francia (vicinanza culturale, oltre che geografica, che si esprime in campi diversi, da quello cinematografico a quello musicale, e si è rivelata fertile anche per le storie a fumetti). Ospitati dalla rivista francese Metal Urlant, insieme ad altri autori come Alejandro Jodorowsky, approdano in Italia grazie ad edizioni minori, e solo molto tempo dopo, nel 1981, esce l'edizione italiana della rivista francese, mantenendo il nome originale. Il loro segno, più che i contenuti delle storie, anche questi dedicati al

fantastico, avrà una notevole influenza sui disegnatori italiani; ne è un chiaro esempio la prima storia a fumetti di Andrea Pazienza. Nelle tavole di Pentotal è possibile scorgere i tratti e le ambientazioni create dalla mano di Jean Giraud, prestata al suo alter ego Moebius per i suoi capolavori.

### **I fumetti pericolosi**

Il rapporto tra fumetto e educazione può essere raccontato anche attraverso alcune cronache dell'Italia del dopoguerra. Cronache che denunciavano la pericolosità delle storie e dei personaggi disegnati, nei confronti dei giovani lettori. Le circostanze ci riportano nei pressi di Bologna, anche se in un periodo ancora distante dagli anni che vedono Pazienza ospite, in qualità di studente, della bella città emiliana. Il fatto che scatena la polemica accesissima sul fumetto ed i suoi malefici poteri accade a Borgo Panigale, nel 1949, nel periodo storico in cui il conflitto mondiale e i regimi che lo provocarono iniziano ad assumere la forma di ricordi, e la nuova comunità sociale inizia il lavoro di ricostruzione, sia materiale che morale. Il trenta novembre di quell'anno, nel piccolo borgo emiliano accade un efferato delitto. Il sedicenne Alessandro Marani, con uno stratagemma non meglio specificato rapisce dall'asilo il piccolo Lamberto Bonora, di soli sei anni. I tentativi di divincolarsi del piccolo provocano la reazione dell'improvvisato rapitore, che cercando probabilmente di rendere inoffensivo il bambino, lo strangola, per poi gettare il corpo nelle acque di un canale. Il delitto sarà immediatamente scoperto, e l'autore individuato dalla polizia e arrestato. Il clamore suscitato da questo episodio è descritto in un articolo di Juri Meda, ricercatore del Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Macerata. Meda racconta che in una perquisizione nella casa del giovane adolescente vengono individuati e subito sequestrati «sedici giornoletti di

avventure e ventidue albi della serie IL PICCOLO SCERIFFO, in alcuni dei quali venivano riscontrate singolari affinità con le circostanze nelle quali si era svolto l'omicidio. In uno di questi albi era raffigurato un bandito con un cerotto sul volto [...] e un altro bandito che rapiva un uomo, lo legava e lo gettava in un corso d'acqua».<sup>19</sup> L'analogia con un particolare adottato dal giovane rapitore, che durante il rapimento si era coperto il volto con una fascia di garza, confermava l'idea della forte influenza che il fumetto aveva avuto sulla decisione del ragazzo, che infine fu condannato a 29 anni di reclusione. Ancora Meda: «Il delitto di Borgo Panigale ebbe larga eco sui giornali dell'epoca, i quali furono concordi nel mostrare fino a che punto i fumetti avessero esercitato una pericolosa suggestione sulla mente dell'omicida, istigandolo a delinquere e istruendo su quale tecnica utilizzare per raggiungere i propri fini criminali. EDUCAZIONE, la rivista dell'Associazione Nazionale per la Scuola Italiana, pubblicò un articolo dal titolo fortemente evocativo, **Difenderli!**, nel quale si leggeva: *“Il crimine di cui è stato vittima il bimbo di sei anni [...] ha scosso nel profondo gli animi di molti: In particolare hanno fatto impressione le circostanze che hanno maturato il delitto nella mente esaltata del giovane assassino. Alessandro Marani, di sedici anni, che è risultato essere un avido lettore di giornali a fumetti, zeppi di disgustose avventure, rapimenti, uccisioni. A casa sua ne trovarono un pacco addirittura. Su tutti gli eroi malandrini il poveretto amava Zorro, non tanto quello del cine che sa mantenersi gentiluomo, ma quello dei suoi sporchi foglietti a fumetti, personaggio truculento e misterioso che scrive lettere minatorie e spara la pistola ad ogni piè sospinto. Lo pensava, lo ammirava, lo sognava e finì con l'imitarlo”*<sup>20</sup> Dello stesso tenore un articolo della pedagoga Maria

---

<sup>19</sup> Juri Meda, *Vietato ai minori, censura e fumetto nel secondo dopoguerra*, “Schizzo” nr 72, ediz. Associazione del fumetto “A. Paziienza”, giugno 2002

<sup>20</sup> *Difenderli!*, in *Educazione*, IV, n.8, dicembre 1949, p.114, cit. in: Meda, *Vietato ai minori*

Bizzarrilli comparso sulla rivista SCUOLA NOSTRA, nel quale quantomeno si tentava un approccio scientifico al problema: *“Giornalini, albums a fumetti sono illustrati a colori vivaci, che impressionano l’occhio e fissano meglio le immagini nella fantasia: uomini mascherati, che colpiscono i loro avversari con pugnate alle spalle, altri appostati che scaricano i loro mitra sulle vittime, volti fortemente sagomati, contratti in espressioni di ferocia e odio che s’imprimono nella memoria e rimangono nel fondo oscuro del sub-cosciente, dal quale affiorano quando una passione diminuisce i poteri di controllo ed abbassa il tono della personalità, con una potenza ossessiva talvolta addirittura allucinante. Il soggetto che si trova in queste condizioni di spirito s’immedesima inconsapevolmente col personaggio romanzesco, recita come un attore la sua parte , a cui aderisce sempre più intimamente, fino a smarrire la coscienza della dualità tra se e il personaggio immaginario, che rivive compiutamente in lui. Nella coscienza del delinquente minorenne che ha ucciso a bologna, l’idea del ricatto, del rapimento, del delitto erano già familiari; esse si sono innestate in un fondo di miseria, d’ignoranza, di tare fisiche e psichiche e vi hanno operato fino ad impadronirsi dell’immaginazione e della volontà”<sup>21</sup> [...]»<sup>22</sup>*

Attraverso questo lungo contributo si riesce ad avere un quadro chiarificatore di quanto fosse avvertito il pericolo di degrado morale costituito dalla lettura di certi “giornalini”, che raccontavano di personaggi criminali, anche attraverso particolari stili raffigurativi che esaltavano le loro caratteristiche negative.

Si consenta ora un breve inciso per soffermarsi sugli aspetti pedagogici che questa cronaca presenta. E’ esemplare infatti il passo dell’articolo -

---

<sup>21</sup> Maria Bizzarrilli, *Che cosa s’intende per libertà di stampa?* In SCUOLA NOSTRA, V,n.7, 5 gennaio 1950, p. 3 cit. in: Meda, *Vietato ai minori*

<sup>22</sup> Juri Meda, *Vietato ai minori, censura e fumetto nel secondo dopoguerra*, “Schizzo” nr 72, ediz. Associazione del fumetto “A. Pazienza” , giugno 2002

citato da Juri Meda - che analizza le modalità stilistiche adottate per rappresentare i personaggi, con illustrazioni a colori vivaci, con l'effetto di *impressionare l'occhio* e fissare meglio le immagini *nella fantasia*. L'autrice mette l'accento sulle caratteristiche del segno, che produce *volti fortemente sagomati, contratti in espressioni di ferocia e odio*; anche qui con l'effetto di sedimentarsi nella memoria e manipolare la coscienza più profonda.

Qui è evidente l'accento sul rapporto tra stili figurativi e potenziale d'impatto sul lettore. Viene spontaneo immaginare le reazioni dell'autrice dell'articolo in un ipotetico incontro con i personaggi disegnati da Pazienza, al cui confronto il vecchio Zorro assume l'aspetto di un innocuo gentiluomo.

E' anche evidente che l'intero discorso, per cui la proposta di figure negative non può far altro che provocare pulsioni negative, si basa sulla considerazione della scarsa, o nulla, capacità del lettore di elaborare gli elementi della storia per trarne invece insegnamenti diversi.



### **Teatro, musica, letteratura**

Da qui si riprende l'exkursus delle espressioni artistiche e culturali più propriamente dette. Sarà considerato brevemente il panorama teatrale, e successivamente gli altri: musicale, cinematografico e letterario. Con il paragrafo "Interazioni", che presenta i contributi più rilevanti nel campo degli studi sulla comunicazione di massa, verrà conclusa questa parte del lavoro.

### **La postavanguardia**

Il fermento culturale di quegli anni si manifesta anche sui palcoscenici. Nei teatri *underground* entrano in scena personaggi come Carmelo Bene, Sylvano Bussotti, Giuseppe Bartolucci e Paolo Poli, e autori come Samuel Beckett e Jean Genet. Nascono nuove compagnie, che propongono canoni rappresentativi sperimentali e innovativi. Con il *Beat 72* (di cui l'autore e regista Simone Carella, recentemente scomparso, è sempre stato il fulcro), la *Gaia Scienza* (divisa poi in due anime: *Compagnia Barberio Corsetti* e *Compagnia Solari-Vanzi*), i *Magazzini Criminali* ed altre realtà minori si entrava nella postavanguardia, movimento che avrebbe contrassegnato anche le diverse espressioni dell'arte plastica e figurativa.

### **Dalla canzonetta al Rock**

Anche per quanto riguarda le scelte musicali, tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta si assiste ad un repentino mutamento di gusti e di tendenze. Tra i diversi prodotti culturali e d'intrattenimento, la musica (o meglio, la canzone) è quella che più si configura come prodotto di massa, e risulta quindi maggiormente indicativa di gusti generalizzati.

Attraverso le scelte di un pubblico sicuramente emancipato, nuovi stili s'impongono sul mercato discografico. Dai mitici (fin troppo mitici) *States*

si propagano le sonorità e i ritmi rock di band fino allora non solo sconosciute, ma, per orecchie ancora sintonizzate sulle melodie di Don Backy e Sergio Endrigo, addirittura impensabili. Così, ammantati dal fascino della bandiera a stelle e strisce, ecco apparire band come i Rolling Stones, i Doors, gli America, insieme a personaggi cupi ed irrequieti come Jim Morrison e Mick Jagger; freak come Frank Zappa, cantori di pace e insieme rivoluzionari, come Patty Smith e Bob Dylan; mentre dalla vicina Inghilterra, la strada verso la penisola aperta dai Beatles sarà percorsa da altri artisti del calibro di David Bowie e Elton John, e da band come i Queen. Ma la lista è ancora lunga, e fortunatamente non è compito di questo lavoro renderla esaustiva.

L'approdo in Italia delle etichette straniere conquista il mercato, fino allora monopolizzato dalla canzonetta italiana del dopoguerra. Le case discografiche nostrane, sicure - fino a quel momento - che la barca, finché va, bisogna lasciarla andare, si accorgono del bisogno di adeguarsi alle nuove tendenze imposte da oltrefrontiera, e anche gli artisti già affermati correggono il tiro, rivoluzionando i messaggi contenuti tra le note. L'esempio più significativo è rappresentato da Mina: la tigre cremonese, che fino ad allora si era presentata come una gattona, pronta a seguire l'uomo in capo al mondo senza disturbare (*portami con te, ovunque andrai domani portami con te...*)<sup>23</sup>, inizia a tirare fuori le unghie con titoli come *Parole Parole*<sup>24</sup> (*le rose e i violini questa sera raccontali a un'altra*), fino ad emettere veri e propri ruggiti con titoli come *La bacchetta magica* (*se possedessi una bacchetta magica potrei cambiarti con un gesto e farti diventare adesso un bel cuscino da salotto e non sentirti più parlare*)<sup>25</sup>. Temi finora tabù entrano prepotentemente nei testi musicali, fino ad allora ermeticamente chiusi a contenuti considerati indecenti o addirittura

---

<sup>23</sup> Amurri, Canfora, *Portami con te*, album *Sabato sera*, Studio uno, 1967

<sup>24</sup> Chiosso, Del Re, Ferrio, *Parole parole*, album: *Cinquemilaquarantatre*, PDU, 1972

<sup>25</sup> Maria Enrica Andolfi, *La bacchetta magica*, album: *Cremona*, PDU, 1996

rivoluzionari. Si è voluto mettere l'accento su una cantante come Mina Mazzini perché i testi da lei proposti rappresentano l'esempio più evidente del cambiamento delle relazioni intime tra donna e uomo, relazioni portatrici di istanze che da private si fanno sociali, a confermare lo strettissimo e irrinunciabile rapporto tra sfera privata e dimensione collettiva. Questo rapporto tra due dimensioni solo linguisticamente separate costituisce il tema preferito da molti autori per le loro proposte: nuovi gruppi musicali, come gli Area, la Premiata Forneria Marconi, Le Orme (solo per citare i più conosciuti) e cantautori come Battisti, Dalla, De Andrè, Guccini affrontarono temi sociali, raccontano di lotte e di politica, di guerra e di potere, sempre in bilico tra l'introspezione e la dimensione collettiva, suggerendo e amplificando nuove possibili visioni, sia interiori che esteriori.

Una brevissima digressione va dedicata al successivo, ulteriore cambiamento di rotta, riguardante stili e temi veicolati dalla musica, che avviene nella seconda metà degli anni Settanta. L'avvento della *disco music* e di nuovi gruppi e cantanti, con sonorità *easy listening* e testi svuotati da ogni contenuto etico o politico è un segno evidente della tendenza al disimpegno e alla dismissione di quella attenzione al sociale - che aveva contraddistinto gli anni precedenti - a favore di un individualismo imperante che senza fatica ha raggiunto la contemporaneità.

### **Il grande schermo**

Anche il cinema, all'interno del periodo storico qui considerato, subisce notevoli mutamenti. Per ricostruirne gli aspetti più significativi questo lavoro si avvalso del contributo dell'amico, autore e regista Felice Farina, che grazie alla sua esperienza di vita e professionale iniziata propri

negli anni settanta, ha rappresentato una preziosa e suggestiva fonte d'informazione.

A differenza del cambiamento radicale avvenuto nel campo musicale, i prodotti dedicati al grande schermo seguono una linea evolutiva nel segno della continuità. Probabilmente per esigenza di paradigma narrativo, al centro è sempre presente un protagonista; a mutare radicalmente è il contesto attorno al personaggio, chiamato ad affrontare nuove sfide.

Già dal dopoguerra, il neorealismo cinematografico raccontava la situazione economica e morale delle classi più disagiate, ponendo l'accento sulle condizioni di vita dei protagonisti, sui loro sogni e sui loro sentimenti. Fenomeno tipicamente nazionale, il genere neorealista amplia i suoi orizzonti grazie alle collaborazioni tra registi e sceneggiatori italiani e i loro omologhi francesi, iniziata già dall'incontro tra Roberto Rossellini e François Truffaut, che dà il via ad un fertile scambio culturale tra i due paesi. Anche la commedia all'italiana, inizialmente dedicata a temi ingenui e finalizzata al puro intrattenimento, verso la fine degli anni Sessanta incrementa il suo interesse verso temi sociali. Un esempio per tutti, il film *Un borghese piccolo piccolo*, tratto da un romanzo di Vincenzo Cerami e con la regia di Mario Monicelli, uno degli esponenti di maggior rilievo di questo genere cinematografico.

Il fenomeno del neorealismo, che ai suoi esordi produsse narrazioni capaci di ottenere un vasto riscontro di pubblico, perde nel tempo la sua pervasività per attestarsi come prodotto culturale elitario, lasciando spazio alla massa delle produzioni internazionali, specialmente extraeuropee.

Le produzioni statunitensi, che si erano già da tempo lasciate alle spalle il genere western per iniziare ad affrontare le nuove tematiche dell'attualità, fecero il loro esordio, e già dalla fine degli anni Sessanta

l'offerta cinematografica crebbe esponenzialmente, specialmente nella varietà di contenuti.

Sullo schermo appaiono storie come *Easy Rider*<sup>26</sup>, o *Un uomo da marciapiede*<sup>27</sup>, che raccontano stili di vita rivoluzionari e concezioni del mondo anarchiche e fuori dalla morale corrente. Oppure trame fantascientifiche e visionarie come *2001 Odissea nello spazio*<sup>28</sup> mettono in discussione il clichè del dominio dell'uomo sul mondo, e la presenza di AI, il super computer a capo della missione spaziale, inizia a paventare la possibilità della supremazia delle macchine. Ma ancor prima delle novità da oltreoceano, gli autori della *nouvelle vague* francese presentano nuove visioni del reale, dirigendo l'attenzione verso il tema dell'industrializzazione e la fuga da costrizioni, familiari o istituzionali.

Anche le produzioni nazionali, nonostante la stretta della legge sulla censura (ancora oggi è in vigore, se si escludono alcuni aggiustamenti, quella del 1962) si cimentano con narrazioni che contribuiscono a stimolare nuove e originali percezioni dell'attuale. Michelangelo Antonioni, con *Deserto rosso*, mostra le vicende familiari di una donna insoddisfatta del suo rapporto matrimoniale e sull'orlo del suicidio; Francesco Rosi, con *Le mani sulla città*, denuncia la corruzione e la speculazione edilizia dell'Italia degli anni Sessanta; Gillo Pontecorvo, con *La battaglia di Algeri* racconta i crimini dell'espansione coloniale italiana in Algeria. *Otto e mezzo*, di Federico Fellini, giudicato uno dei più grandi film della storia del cinema, racconta il disagio di Guido Snàporaz, un regista (alter ego dello stesso Fellini) in piena crisi di ispirazione. E ancora, *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, racconta il

---

<sup>26</sup> Di Dennis Hopper (regista e interprete) con Peter Fonda e Jack Nicholson. Produttore: Peter Fonda, USA, 1969

<sup>27</sup> Titolo originale: *Midnight Cowboy*, regia di John Schlesinger, con Jon Voight e Dustin Hoffman, Produzione United Artists, USA, 1969

<sup>28</sup> Titolo originale: *2001: A Space Odyssey*, regia: Stanley Kubrick, MGM, USA, GB, 1968

declino dei ceti nobiliari e l'ascesa della nuova classe sociale dei latifondisti. Elio Petri, invece, sceglie un genere a cavallo tra fantascienza e commedia per trattare il tema di un vertiginoso declino morale che spinge un'intera società del futuro ad istituire la *Grande Caccia*, una competizione a livello mondiale, una sorta di ritorno alle lotte tra gladiatori, ma trasmessa attraverso le reti televisivi e regolamentata da un computer.

Un vastissimo panorama di tematiche ed una varietà di linguaggi innovativi composti da suoni e immagini in movimento. Il mondo della celluloide accompagna il percorso del reale attraverso le vie del mutamento.

### **Pagine scritte**

Una passeggiata attraverso i boschi narrativi, su sentieri percorsi da pochi, può rivelarsi particolarmente coinvolgente. Pur interessando una porzione di pubblico sostanzialmente minore di quello attratto da altre espressioni, la letteratura rappresenta un contenitore di suggestioni con le quali arricchire il quadro d'insieme che si va realizzando. I fermenti non mancano, e sono tali da rendere necessario un più ampio panorama temporale. E' bene considerare la più lunga permanenza del prodotto letterario nello spazio d'interesse del pubblico; alcune correnti, e le narrazioni a loro collegate, mantengono il loro potere attrattivo nel corso del tempo, tanto da diventare rappresentative di momenti storici ben più lunghi di una singola stagione.

Il neorealismo, ad esempio, di cui prima si è brevemente accennato, mantiene la sua attrattività in un arco temporale che dal dopoguerra si estende fino agli anni Settanta, e risente degli influssi di testi pubblicati addirittura in epoca fascista. *Gli indifferenti*, romanzo di esordio del ventiduenne romano Alberto Moravia, viene pubblicato a spese dell'autore nel 1929. Racconta la decadenza della borghesia attraverso le

vicende personali dei protagonisti, impegnati nella ricerca ossessiva di sesso e denaro. I semi di quella prosa realistica, aderente alle cose, e delle istanze personali e sociali che quella prosa veicolava, hanno dato frutti per i decenni successivi. Nell'immediato dopoguerra, il bisogno di ricostruzione si estende alla dimensione dei valori, coinvolgendo molti intellettuali alla partecipazione e all'impegno concreto nel raccontare la realtà politica e sociale. Questo impegno si riflette in narrazioni originali e appassionate, dalle quali prenderanno vita nuovi modi di raccontare il reale e nuovi stili narrativi. Ripercorrendoli, è possibile individuare alcune scelte stilistiche analoghe a quelle adottate nei fumetti di Andrea Pazienza.

Nel romanzo di Elio Vittorini, pubblicato nel 1945 con il titolo *Uomini e no*<sup>29</sup> - probabilmente il primo sui temi della Resistenza - l'autore compie delle vere e proprie incursioni tra i capitoli del racconto, dove inserisce le sue riflessioni in prima persona, interrompendo la narrazione con i suoi commenti. Scritto tra la primavera e l'autunno del '44, in un periodo ancora attuale alle vicende descritte, è considerato il primo romanzo dedicato ai temi della *resistenza*.

Cesare Pavese, che nel dopoguerra si iscrive al Partito Comunista ed inizia a collaborare a *l'Unità*, riprende le stesse tematiche nel suo *Il compagno*<sup>30</sup>, pubblicato nel 1947. Il lavoro, che racconta il protagonista nel percorso di formazione della sua coscienza antifascista, rivela tracce di un'autobiografia che riconduce alle esperienze dell'autore nel periodo della dittatura. Anche Alberto Moravia descrive la realtà italiana durante la guerra; raccontandola attraverso le vicende di Cesira e della figlia Rosetta: *La Ciociara*<sup>31</sup>, pubblicato nel 1957, ispirerà l'omonimo film di Vittorio de Sica del 1960. Successivamente, Moravia riprenderà le

---

<sup>29</sup> Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani 1945

<sup>30</sup> Cesare Pavese, *Il compagno*, Torino, Einaudi, 1947

<sup>31</sup> Alberto Moravia, *La ciociara*, Milano, Bompiani, 1957

tematiche de *Gli indifferenti* ne *La noia*<sup>32</sup>. Anche in questo caso, la narrazione avviene attraverso il monologo del protagonista, Dino, appartenente ad una nobile famiglia romana, che misura la realtà attraverso il possesso.

Anche Italo Calvino si serve di un punto di vista particolare - quello di Pin, un bambino di dieci anni - per raccontare la guerra e la resistenza partigiana. Il suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*<sup>33</sup>, viene pubblicato nel 1947. La carriera dell'autore proseguirà con successo, offrendo al pubblico storie dal sapore fantastico, vere e proprie metafore della vita quotidiana che con la loro leggerezza e intensità hanno attratto, e attraggono ancor oggi, un pubblico più che vasto.

*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*<sup>34</sup>, di Carlo Emilio Gadda, è invece un impasto originalissimo di linguaggi diversi, con cui l'autore compone una storia di delitti e indagini che coinvolgono sia esponenti della classe borghese che personaggi della Roma popolare. La mescolanza tra le situazioni, i personaggi, e il loro linguaggio, dà luogo a un vero e proprio esempio di plurilinguismo, un virtuosismo sintattico basato sull'uso di più livelli di scrittura, di cui Pazienza farà ampio uso per i dialoghi delle sue storie a fumetti.

Insieme ai romanzi, non mancano testi che scelgono stili più diretti per comunicare al pubblico determinate realtà. È il caso di don Milani e dei ragazzi della Scuola di Barbiana, che con *Lettera a una professoressa*, pubblicato nel 1963, denunciano l'inerzia del sistema scolastico di fronte alle istanze dei ragazzi socialmente sfavoriti. Il libro rappresenterà un significativo atto di denuncia nei confronti di una visione elitaria e discriminatoria dell'istruzione.

---

<sup>32</sup> Alberto Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano, 1960

<sup>33</sup> Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947

<sup>34</sup> Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957

Impossibile da dimenticare il contributo offerto da Pier Paolo Pasolini e dalle sue opere, che segnano in modo indelebile il panorama letterario e culturale italiano. Scomparso tragicamente nel 1975, è riuscito a raccontare la marginalità con opere come *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, ritratti dei ragazzi della borgata romana, successivamente trasposti sul grande schermo con il film *Accattone*, del 1961, di cui è regista lo stesso Pasolini. Alcune delle sue opere subirono una forte censura da parte dell'autorità dell'epoca per alcuni contenuti ritenuti osceni o addirittura blasfemi. Nonostante questo, la sua lucidità intellettuale e il suo pensiero critico, anche nei confronti della sinistra di allora, ne hanno fatto un intellettuale tra i più influenti del panorama letterario e artistico di fine Novecento.

Oltre ai singoli autori, il panorama letterario della seconda metà del novecento è stato animato da gruppi letterari, uno tra i quali merita una menzione: si tratta del *Gruppo 63*, che prende il nome dall'anno della sua costituzione, ad opera di alcuni giovani intellettuali fortemente critici nei confronti delle opere letterarie ancora legate a modelli tradizionali tipici degli anni cinquanta. Il nuovo movimento si inserisce nella nascente corrente letteraria della neoavanguardia, che interessò principalmente la poesia e, in misura minore, anche la prosa.

Anche se, a causa delle differenze tra i vari scrittori, è difficile delineare il panorama ideologico del gruppo letterario, si può individuare come principio comune il rifiuto dell'ideologia neocapitalista. Tra gli esponenti del gruppo si ritrovano nomi particolarmente significativi all'interno del panorama letterario degli anni Sessanta e Settanta: Nanni Balestrini, tra i fondatori, si dedicò al racconto degli *anni di piombo*; Umberto Eco, con i suoi studi su mass media e cultura di massa, che si produssero in saggi come *Opera aperta*, ed il successivo *Apocalittici e integrati*, entrò di diritto nelle discipline votate allo studio della linguistica e della semiotica.

Alberto Arbasino, con il suo *Fratelli d'Italia*, racconta l'ambiente culturale italiano degli anni Sessanta attraverso il viaggio di due giovani omosessuali. Il suo romanzo è divenuto un tipico esempio delle tendenze narrative del Gruppo. Altri esponenti hanno rappresentato, e alcuni ancora rappresentano, figure attive in diversi ambiti della sfera pubblica; tra questi, Furio Colombo (giornalista, scrittore e senatore della repubblica) partecipò negli anni settanta alla fondazione del Dams, dove Pazienza approdò in veste di studente pochi anni dopo; Angelo Guglielmi, direttore innovativo della terza rete Rai; Oreste del Buono (di cui ritroveremo alcune testimonianze, per la sua funzione di direttore della rivista che pubblicò la prima storia a fumetti di Andrea Pazienza); il poeta Edoardo Sanguineti, il cui linguaggio poetico divenne riferimento per le sperimentazioni linguistico - poetiche degli anni Sessanta.

Oltre alle opere nazionali, è doveroso rivolgere un breve cenno ai contributi della narrativa straniera; sono diverse le case editrici che nel dopoguerra, liberate dall'autarchia culturale del periodo fascista, iniziano a rivolgere l'attenzione al panorama letterario internazionale. Dalla ricostruzione in poi, con interesse sempre maggiore, l'offerta editoriale si arricchisce di opere, autori, generi e panorami diversi.

Le scelte editoriali sono evidentemente collegate a quei mutamenti culturali in embrione che già erano percepiti dall'industria dei media. Le nuove proposte in ambito internazionale si innestano quindi su un ambiente fertile, curioso e capace di recepirle.

Nel 1959 la casa editrice Mondadori pubblica in Italia *Sulla strada*, il romanzo di Jack Kerouac, considerato il manifesto della *Beat Generation*, il movimento giovanile sviluppatosi negli Stati Uniti negli anni Cinquanta.

Sulla stessa onda, si inseriscono autori come William Burroughs con il suo paranoico *Pasto nudo*, i racconti ironici di Michail Bulgakov, come *Il Maestro e Margherita* e *Cuore di cane*.

Nel 1960, due giovanissimi Fruttero e Lucentini curano l'edizione, per conto di Einaudi, della prima antologia italiana dei racconti horror dello statunitense Howard Phillips Lovecraft, e la scrittrice e giornalista Fernanda Pivano porta in Italia le poesie di Allen Ginsberg.

Gli scaffali delle librerie italiane si arricchiscono della prosa eccelsa di Jorge Luis Borges, del sapore esotico delle avventure del Colonnello Buendia raccontate da Gabriel Garcia Marquez, delle storie autobiografiche e decadenti di Charles Bukowski e delle tragedie esistenziali di Franz Kafka.

I vissuti, gli stili di vita, i modelli culturali veicolati da luoghi lontani attraverso le narrazioni, contribuiscono all'evoluzione di nuovi immaginari, che si manifesteranno attraverso una pluralità di espressioni artistiche e culturali, arrivando ad influenzare i comportamenti di una parte delle generazioni giovanili. La *Beat Generation*, il movimento *hippie*, il fenomeno dei *Freak* e altri modelli culturali d'importazione saranno adottati come riferimenti da molti soggetti, individuali e collettivi, già mossi da una ricerca di valori e ideali diversi da quelli convenzionali.

## **I generi**

L'esplorazione sul terreno della letteratura potrebbe continuare a lungo, ma anche qui si rinuncia all'esaustività.

Prima però di concludere, un breve cenno va rivolto a quelle particolari categorie che compongono il panorama letterario, e solo successivamente si sono estese in altri campi, quale ad esempio quello cinematografico. Il romanzo giallo, o d'avventura, la fantascienza, il più

moderno fantasy e altri ancora, sono *generi letterari* che indicano le diverse forme espressive, codificate, le quali vanno a suddividere il più vasto terreno della letteratura, rendendone più semplice la classificazione e maggiormente precisa la discussione critica. Ma oltre all'attenzione propria del critico, il concetto di generi si è rivelato interessante anche per chi ha posto attenzione al fenomeno della comunicazione mediale. La Scuola di Francoforte, di cui si dirà successivamente, denunciando il potere di manipolazione dei media, individuava nella suddivisione in generi un fattore agevolante l'azione manipolatoria. Infatti, la teoria critica della Scuola, nel descrivere il pericolo di una fruizione acritica e superficiale, da parte del pubblico, privata di ogni elaborazione personale del messaggio mediatico, ne indicava le ragioni nella tipologia dei prodotti culturali veicolati dai media, preconfezionati e standardizzati in generi, in modo da consentire al pubblico di soddisfare le proprie aspettative: il lieto fine di una commedia brillante, la scoperta dell'assassino in un giallo, oppure l'ascolto disimpegnato di un motivetto di musica leggera di cui si immagina già l'evoluzione sonora. Sembra quindi che l'intento di mettere ordine, classificando le varie forme espressive, abbia dato luogo, nel tempo, ad una categorizzazione limitante, che esigendo il rispetto di precise forme stilistiche, produce una standardizzazione dell'opera, relegandola alla forma di prodotto.

### **Care compagne, cari compagni**

Per descrivere le emozioni di chi ha vissuto in quegli anni, tra le numerose, possibili fonti di riferimento ne è stata scelta una che riesce ad offrire le testimonianze dirette di chi partecipava, o semplicemente assisteva, ai cambiamenti in atto.

In un momento storico in cui comunicazione in rete e social network rappresentavano ancora una realtà inimmaginabile, la necessità di esprimersi e di condividere i propri pensieri era attuata dalle lettere ai giornali - capaci, a loro volta, di veicolare le molteplici voci verso il loro pubblico. I periodici che prevedevano la rubrica dedicata alle lettere dei lettori erano diversi. Qui si è scelto di concentrare la scelta sulla rubrica di posta di *Lotta Continua*, organo di propaganda della sinistra extraparlamentare, dove venivano pubblicate lettere di chi, tra i lettori, sentiva l'esigenza di "dire la sua", e dove le riflessioni esprimevano appieno non solamente le ideologie, ma soprattutto i dubbi, le proposte, e anche le contraddizioni di molti, tra *militanti*, semplici lettori e seguaci del Movimento rivoluzionario.

Da alcune testimonianze traspare il forte sentimento ideologico, che in alcuni casi non lascia spazio ad atteggiamenti più leggeri, ad una possibilità di relativizzare i valori che erano ritenuti fondanti dell'ideale politico (di qualunque colore esso fosse). Queste posizioni "estremiste" rappresentarono la dimensione più dileggiata dalle storie di Paziienza, che pur fu considerato da molti il cantore del Movimento del '77.

*Care compagne, cari compagni* è un libro pubblicato dal quotidiano *Lotta Continua* alla fine degli anni Settanta. Si tratta di una raccolta delle lettere alla redazione, pervenute nel corso del 1977, anno in cui si svolsero gli episodi più rilevanti e drammatici della rivolta studentesca, ai quali seguirono cruenti reazioni da parte delle forze dell'ordine. Ma non furono solamente gli episodi più eclatanti ad animare il contesto sociale e politico: i movimenti artistici, le rivendicazioni femministe, le iniziative spontanee che portarono alla nascita delle prime radio libere e delle pubblicazioni slegate dall'editoria classica, anch'esse fanno parte di un contesto che può essere evinto attraverso la lettura della corrispondenza

dei lettori verso una testata d'informazione che rappresentava le idee e i programmi della sinistra extra parlamentare.

Le lettere contenute nella raccolta rappresentano una parte minima delle migliaia spedite dalla eterogenea schiera di lettori, e chiaramente in questo lavoro se ne propongono solo alcuni stralci, utili comunque a rappresentare le idee, i desideri, le convinzioni e anche le paure di coloro che potremmo rappresentare, ma solo approssimativamente, come esponenti del Movimento.

Dall'introduzione:

«Queste non sono lettere di Lotta Continua. Appartengono a chi oggi si sente parte dell'opposizione rivoluzionaria, del dissenso, a chiunque viva in maniera talvolta drammatica ma mai rassegnata il problema della trasformazione quotidiana della vita, il problema della rivoluzione».<sup>35</sup>

Il primo stralcio riguarda una lettera che riporta il testo del discorso del fratello di Giovanni Lorusso, fratello di Francesco, lo studente ucciso durante una manifestazione studentesca nel marzo del '77. L'intestazione della lettera spiega che l'intervento di Giovanni, previsto per la successiva manifestazione bolognese, organizzata proprio in occasione della morte dello studente, non fu autorizzato dagli esponenti del PCI, organizzatori della manifestazione.

*«Quando l'autorità arriva a tali bassezze»*

«Compagne e compagni, non è facile, per me, parlare di quello che è successo in questi giorni, ma credo sia necessario. Francesco Lorusso, militante di Lotta Continua, antifascista, studente di medicina, è morto, ammazzato dai carabinieri e dalla polizia di Cossiga e Andreotti. E' importante dire con chiarezza e senza tentennamenti di chi sono le responsabilità politiche, morali, materiali di quest'omicidio. Comunione e

---

<sup>35</sup> *Care compagne, cari compagni*, Roma, *Lotta Continua*, 1977. La copia consultata per questo lavoro è stata concessa su supporto digitale dalla Fondazione Erry de Luca

Liberazione, un'organizzazione collaterale della DC, ha voluto una prova di forza, venerdì scorso, alla Università; i pochi (quattro o cinque) compagni che erano andati all'assemblea convocata da loro sono stati buttati fuori. Poi, questi cristiani di ben strano tipo, hanno chiamato, insieme al rettore, la polizia e i carabinieri per farsi proteggere dagli slogan di centinaia di studenti. Perché solo di slogan, si trattava. Sono arrivati i "difensori dell'ordine" e hanno caricato violentemente i giovani, i compagni su un marciapiede di via Zamboni; dopo le cariche, i colpi di arma da fuoco, alcuni di questi sparati a freddo vanno a segno, Francesco cade colpito a morte. La DC di Gui, incriminato per lo scandalo Lockheed, quella dei mafiosi Gioia e Ciancimino ha così costruito e sottolineato questo ennesimo omicidio reazionario, usando i suoi "figliocci" di CL. E la Dc, la stessa DC sta purtroppo su questo stesso palco; questo partito che si nutre e ingrassa sulla violenza degli sfruttatori contro gli sfruttati è quello dei mafiosi e dei sequestri di persona, dei miliardi e delle multinazionali, vorrebbe da qui presentarsi come un gruppo di galantuomini impegnati a lottare per l'ordine e la libertà! La loro spudoratezza, lasciatemelo dire, compagni e compagne, cittadini di Bologna, va oltre ogni limite. [...]»

La lettera prosegue con l'atto di accusa nei confronti del governo e delle forze dell'ordine, ponendo l'accento sul clima di violenza che in quei giorni aveva permeato l'intera città. La morte di Francesco Lorusso rappresenta l'apice della forte e marcata contrapposizione ideologica che contrapponeva i militanti dei diversi gruppi politici dell'epoca. Questa contrapposizione, probabilmente, rappresentò l'ostacolo ad ogni possibilità di dialogo e di confronto sui molti aspetti che caratterizzavano la realtà e il quotidiano delle giovani generazioni. La condizione studentesca, la prospettiva del futuro, le relazioni familiari e molti altri

temi sui quali costruire un confronto e una condivisione, erano cancellati dalla incolmabile diversità delle spinte ideologiche.

Di altro tenore, ma probabilmente scaturita da tematiche analoghe, relative al momento di passaggio - vissuto da molte giovani donne - da una condizione di inferiorità verso nuove forme di emancipazione, la testimonianza di Patrizia, una donna che lavora in un edicola di Milano e si dichiara «stufa, molto stufa di come sono costretta a lavorare - mi riferisco alla quantità di pornografia o pseudo pornografia che invade le edicole tutti i giorni. Questa mattina ho spuntato 23 testate e così all'incirca tutte le mattine mi trovo davanti una quantità di giornali che offendono la donna e mi danno fastidio, mi fanno quasi star male». Patrizia si chiede cosa può fare per evitare questo disagio. Non doveva esser facile, per una donna che inizia a scorgere nuove possibilità di emancipazione, gestire un problema del genere: «non posso rifiutare di venderli perché sono una venditrice e sono tenuta a vendere tutto quello che ricevo. Posso non esporli, ma non basta. Ho sempre la sensazione di vendere altre donne e di vivere una doppia vita, quella della femminista e quella dell'edicolante che vende per vivere».

Patrizia si stupisce che, nonostante gli scioperi del poligrafico, «quelle maledette riviste sono sempre lì a presentare "Lola dal culo magico"». Ma la cosa che più la indispette, è che questo tipo di riviste «non le compra solo il vecchio e l'uomo comune, ma le compra anche il "compagno". A volte mi sento dire: "Lotta Continua e Le Ore, per piacere, signorina." Dire che gli metterei i giornali nel culo è poco». Patrizia propone che su Lotta Continua si apra «un dibattito sulla pornografia e anche sulla "nuova pornografia" del sadismo e della violenza». Potrebbe un tema essere più attuale? La scelta politica di Patrizia, la sua condizione di "compagna" esaspera il suo disagio: «Spesso io che vendo questo tipo di riviste vengo identificata come una

donna dai facili costumi, perché è chiaro che come mi ha detto uno “se vendo puttane sono puttana anch’io”».

Il tema dell’emancipazione femminile ricorre più volte nelle lettere dei lettori; a volte presentato con orgoglio dalle dirette interessate, appartenenti a collettivi spontanei dai nomi particolarmente evocativi, come quello delle *Erinni*, (di cui alcune appartenenti raccontano un episodio di bullismo che hanno vissuto in prima persona); mentre le ragazze del collettivo *Maria la sanguinaria* ironizzano sulla decisione dell’amministrazione comunale di Firenze di porre fine alla presenza degli *Indiani metropolitani*, che usavano trattenersi nelle piazze della città, formando bivacchi spontanei malvisti da cittadini e turisti. Ma la novità rappresentata dal femminismo è affrontata anche dal genere maschile, a volte perplesso dall’ostilità che le giovani emancipate mostravano nei loro confronti. Un gruppo di studenti calabresi, ad esempio, propone una curiosa miscellanea di tematiche, compresa quella delle femministe:

«Olio e salsicce per il collocatore»

«Cari compagni di LC, noi viviamo in una località in cui la vita si svolge passivamente. Per vincere la monotonia di tutti i giorni stiamo cercando di creare un circolo proletario. Da un’analisi della nostra situazione attuale abbiamo constatato che non vi sono rapporti tra studenti e operai. A proposito di questa situazione noi compagni ci stiamo organizzando per diffondere la voce delle masse (LC) e per far sì che si stabilisca un rapporto tra noi studenti e gli operai. Muoviamo una critica al sindacato, infatti noi crediamo che non esprima i voleri degli operai (a proposito di ciò vorremmo dire due parole al fu compagno Lama facendogli sapere che in Calabria, in particolar modo a Rossano, un operaio per andare a lavorare deve portare dell’olio, salsicce e altra roba al collocatore per ottenere un lavoro di due o tre mesi). (Che cazzo ci stanno a fare i sindacati?)

A proposito delle femministe, vorremmo dire che quelle che noi conosciamo sono a circolo chiuso, infatti non si interessano delle altre donne, perché fanno discorsi tra di loro, solo perché non si conoscono o le credono meno preparate. Loro dicono di non voler essere schiave dei mariti (ma chi lo sa se hanno mai provato a lavare i piatti?). Noi ci abbiamo provato, perché crediamo che le faccende domestiche le devono fare anche gli uomini.

Questa critica vuole essere costruttiva, speriamo che le altre femministe non siano come queste che conosciamo noi.

Saluti comunisti a pugno chiuso.»

La mancanza di comprensione è un aspetto ricorrente tra le opinioni espresse dai lettori, la causa sembra risiedere in una incomunicabilità, dovuta probabilmente a modalità diverse di concepire l'impegno politico, più che ad una diversità di istanze; prova ne sono le molte lettere di operai – stilate sia da singoli, sia da gruppi spontanei, che criticano i modi violenti degli studenti. Non solo incomprendione tra generi, quindi, ma anche tra categorie sociali. Un gruppo di operai lancia un appello ai "cari universitari", in cui confessano la loro impossibilità di comprendere i loro comportamenti, ammettendo la grande diversità tra le due categorie:

«Ci siamo sforzati di capirvi. Ciò che abbiamo capito è che noi operai – anche se voi siete sensibili alla classe operaia – siamo diversi da voi. Gli avvenimenti del passato, e ci riferiamo alle varie lotte del movimento operaio, ci insegnano che una lotta si può fare anche manifestando democraticamente e con ottimi risultati. Gli studenti, o meglio dire gli estremisti, secondo noi reagendo e manifestando con atti di teppismo, distruggendo negozi o rubando prosciutti non fanno altro che dare la possibilità sia alla classe operaia che all'opinione pubblica di dire che loro "sono dei fascisti e degli assassini" e che "se la polizia spara fa bene,

perché spara contro degli assassini” [...] Noi pensiamo che se gli studenti al posto di fare atti di teppismo fossero andati in piazza a manifestare pacificamente, a parlare con le persone [...] a far capire quali sono i loro problemi, cos’è che non va, molti operai sono padri di famiglia ed è nel loro interesse aiutare a migliorare la situazione dei propri figli.

Il motivo della presente è per riuscire a capirvi con l’invito ad incontrarci e capire perché vi mettete l’elmetto (non tutti, è chiaro), usate spranghe, catene, bombe molotov come fanno i fascisti, mentre noi non lo facciamo»

In questa lettera emerge chiara la voglia e la necessità di confronto tra due categorie che rappresentavano, seppur con modalità diverse, le molteplici istanze sociali, allo scopo di ricomporre la frattura che opponeva il movimento operaio a quello studentesco, giudicato addirittura “fascista” per le sue espressioni a volte violente e antidemocratiche. Qui ritorna il concetto accennato in precedenza: il desiderio di dialogo, e la distanza ideologica tra le categorie che dovrebbero attuarlo rappresenta la contraddizione più significativa che ha contrassegnato le istanze sociali dell’epoca.

Altro aspetto interessante è rappresentato dalla commistione tra dimensione privata e valori collettivi. Molte problematiche espresse dai lettori rappresentano infatti un combinato disposto di necessità personali e sociali. Quello che scrive un anonimo “compagno sottoccupato” è particolarmente indicativo di questa situazione comune; l’autore si riferisce “alle varie cazzate” a cui assistito durante una manifestazione nella capitale:

«giustificate da chi le ha fatte perché si è repressi, incazzati, e c’è una grossa rabbia. D’accordo, anch’io sono represso (dal livello sessuale affettivo a tutti gli altri), anch’io sono incazzato perché non trovo lavoro,

per tanti altri motivi e perché un altro compagno è stato ucciso dagli assassini di stato. Chi non è incazzato e represso?»

Il combinato disposto tra pubblico e privato appare evidente; ma gli effetti della dimensione personale nell'azione pubblica emergono ancora più prepotenti attraverso il fenomeno drammatico della comparsa dell'eroina; qui raccontato attraverso un vero e proprio sfogo affidato alla posta di LC:

«Mi sono stancato di scrivere le cronache e i commenti "politici" quando qualcuno muore d'eroina. L'ultimo si chiamava Massimo, come me, e per lui l'unica alternativa a un matrimonio fallito è stato il buco. [...] Sentirsi sulla pelle questa cosa tutti i giorni quando incontri compagni giovani che conosci e che bucano, con i quali non riesci a parlare di nulla, quando cerchi l'erba e ti offrono una busta, quando ti accorgi che, nonostante la tua bella analisi sul problema non riesci a risolvere nella neanche con le persone che conosci bene perché fare il missionario non è la tua vocazione, perché non puoi dire, e non serve a nulla dire "non ti devi bucare". Per me è sempre stato difficile avere rapporti con giovani che fanno eroina. E' troppo sfasato rispetto al quotidiano il loro modo di essere da me che ho avuto la fortuna (perché a volte si tratta solo di fortuna) di non essermi mai bucato; è sempre stato difficile perché l'aridità che l'eroina riesce a creare amplifica l'incomunicabilità che è il suo miglior concime; perché nei rapporti la centralità di me e di te viene scalzata da una necessità fisica, non c'è più nulla di fronte a cui si ferma il cammino verso la busta e tutto va a puttane se non buco anch'io. Allora ho voglia di muovermi partendo da me perché voglio distruggere tutto ciò che mi fa star male»

Pubblico e privato si incontrano, fino a collidere; il fenomeno della dipendenza dalla sostanza più letale tra gli stupefacenti, più di ogni altro rivela quanto i movimenti collettivi possano essere contaminati dalle

condizioni personali, addirittura intime, che, come nel caso della dipendenza, rendono l'individuo incapace di ogni forma di partecipazione.

## **Il fenomeno dell'eroina**

Appare stupefacente (sembra il caso di dirlo) come il fenomeno dell'eroina sia dilagato in così poco tempo nelle piazze italiane e nei luoghi deputati alle espressioni culturali e politiche. Fra le molte testimonianze che raccontano della velocità sorprendente che accompagnò la comparsa della polvere bianca, qui vengono proposte quelle delle persone vicine a Pazienza, che insieme a lui frequentavano gli stessi ambienti bolognesi, durante gli anni Settanta, quando il fenomeno si rese evidente.

Oltre alla caratteristica della rapidità, i racconti di chi ha vissuto personalmente l'esperienza – in prima persona, o da semplice spettatore – descrivono la totale incoscienza nei confronti dei rischi ai quali la frequentazione con la sostanza conduceva. L'esperienza in merito era inesistente, tanto da indurre i nuovi consumatori ad ostentare la loro pratica, considerata particolarmente alla moda; ma l'argomento più inquietante riguarda il potere distruttivo dell'eroina su tutte le attività aggreganti che in quel periodo si andavano consolidando, che furono frantumate attraverso la massiccia anestesia dei soggetti che le animavano.

Il primo contributo è del musicista Sandro Raffini, che a Bologna negli anni Settanta fondò i *Gaz Nevada*, uno dei gruppo rock che rappresentavano la nuova avanguardia del panorama musicale italiano:

«L'eroina, fino ad allora, era arrivata a Bologna per iniziativa di chi si faceva, gente che andava a prendere la roba per se [...] Erano quantitativi scarsi, canali di portata modesta, ma da un certo punto in poi, nel 1977,

l'eroina arrivò come un fiume in piena: si trovava dappertutto, per la strada, in piazza, e tutti cominciarono a farsi»<sup>36</sup>

Un altro esponente dell'onda creativa dell'epoca, il regista Renato De Maria, descrive la velocità sorprendente con la quale l'eroina prende piede tra i luoghi mai ancora toccati dal fenomeno, riportando tra l'altro la dimensione dell'inconsapevolezza riguardo ai pericoli della sostanza:

«La droga ha avuto la sua parte. Fino agli anni Settanta ci sono stati i gruppi politici, che erano contrari alle droghe, una volta morti quei gruppi è arrivata l'eroina, che noi non conoscevamo, ed è arrivata improvvisamente, che può essere un caso oppure no, come ha sostenuto qualcuno. Il primo approccio è stato comunque festoso, premesso anche che la droga è sempre stata un medium per gli artisti, mentre l'effetto devastante lo leggi in *Pompeo [una sotria autobiografica di Paziienza, dove racconta la sua frequentazione con l'eroina (nda)]*. Abbiamo cominciato a veder morire la gente intorno a noi, e a vedere una dispersione di talenti. Poi c'è chi è sopravvissuto, ma ha bruciato gli anni migliori. Prima che arrivasse nessuno sapeva cosa fosse l'eroina. Prenderla era figo, così i fighi si facevano e chi non si faceva non lo era. Poi è venuto l'abbruttimento»<sup>37</sup>

Anche Roberto Freak Antoni, altro esponente delle avanguardie musicali bolognesi, ricorda con quanta disinvoltura e curiosità si aprirono le porte alla polvere bianca.

«Quello è stato un periodo molto ingenuo, molto aperto, molto sbilanciato in avanti. Ogni cosa andava sperimentata, compresa la droga, compresa l'eroina, compresa la cocaina. Ogni cosa poteva far parte di una ricchezza, di uno sperimentare. Non c'era ancora la piena

---

<sup>36</sup> Sandro Raffini (cit.) in, Franco Giubilei, *Vita da Paz, Storia e storie di Andrea Paziienza*, , 2011, Black Velvet, Firenze

<sup>37</sup> Renato De Maria (cit.) in Franco Giubilei, *Vita da Paz, Storia e storie di Andrea Paziienza*, , 2011, Black Velvet, Firenze

consapevolezza del danno dell'eroina, eravamo ancora nella fase in cui ogni cosa andava provata ed era una ricchezza, ma per una curiosità nei confronti della vita molto sincera, molto onesta e, ripeto, molto ingenua». <sup>38</sup>

Tra i tanti testimoni, Filippo Scozzari è sicuramente quello che dipinge il fenomeno a tinte più fosche. L'enfasi con cui lo descrive merita di essere riportata per intero:

«Con Patrizia alla Traumfabrik fece il suo ingresso, pompa e circostanze, l'eroina. [...] i miei ragazzi non è che fossero proprio alieni al pensiero, ma insomma, fino a qual momento avevano marciato ad afgano, o ad oppio, al massimo, quando c'era.

'Sta Patrizia faccia larga cominciò a farsi di fronte a tutti. Il primo a farsi ipnotizzare fu Gianluca. Bruciò le tappe della fattanza così in fretta che già due settimane dopo lo chiamavo *steringa*, come le siringhine da insulina di cui era diventato ghiotto. Peccato, uno dei più simpatici. Carletta era dotata di una personalità potentissima, centuplicata dagli occhi verdi pazzeschi. Era l'unica del mazzo a farsi già prima di entrare in Clavature, ma le sue storie se l'era sempre sbrigate in Piazza Maggiore. Adesso, con un bel tempismo, aveva deciso di venire in casa ad esibire le valvole dei suoi gomiti ma principalmente le sue fiale di metadone, che distribuiva ai ragazzi con imparzialità e guadagno. Ogni tanto si faceva inseguire fin dentro casa da qualche energumeno che aveva bidonato in piazza, e prendeva le sue belle randellate. [...] Con un esempio come la Carletta sotto gli occhi impossibile resistere, anch'io voglio diventare così spettacolare, perché me lo devo negare? Anch'io *debbo*. E poi, il metadone non costa poi un'enormità. C'è pure da diventarci ricchi, con un mercato che si evolve così in fretta... E poi, chissà, con la nostra

---

<sup>38</sup> Roberto Freak Antoni, dal documentario "Vita da Paz 77, regia di Stefano Mordini

siringhina che spunta dal taschino della giacca, sai quante fighette si faranno ammaliare dalla nostra aria di birilli marci e navigatissimi...

Ai miei cavalli inciampati azzoppati Carletta sparò in testa. Ele fu il secondo birillo a cadere. Cominciò a farsi e a spacciare, acquisendo potere e odiosità. Uno ad uno seguirono gli altri: Ciro, Giorgio, Giampaolo, Donden e un cretino terribile amico loro che si era aggiunto alla baracca proprio in quei giorni, Tino Rusco.

Era notissimo nel movimento perché nelle barricate di Marzo era stato acciuffato dai carabinieri in orgasmo. Con amore e con passione se l'erano rifatto nuovo coi calci dei fucili, e in barella, più di qua che di là, tenuto insieme da bende e ingessature, era stato portato prima in tribunale e poi in galera per qualche mese. Sui muri del centro c'era ancora un manifesto con lui mummia bianca sdraiato davanti al giudice. Quando uscì venne a festeggiare da noi in Clavature e incoccò in Patrizia e nelle facce estatiche degli amici. Fu sveltissimo a mettersi al passo e a superarli. Un fulmine. Ed infatti fu il primo morto di AIDS a Bologna.

Andrea si fece incantare e incannare pure lui. Davanti ai miei occhi orripilati il buon Tino gli sverginò il gomito, impartendogli in seduta unica una lezione magistrale su filtri, aghi, limoni, accendini, lacci emostatici e sulla accorta manualità che deve soprassedere a fuori vena, risucchi e richiamini. Doveva essere miele alle orecchie di Paz. Centinaia di volte l'avevo ammirato mentre esibiva la consumata destrezza con cui



confezionava canne strepitose, dritte, precise, che con una passata d'accendino perdevano il loro cappello perfettissimo».<sup>39</sup>

Questa lunga citazione di Filippo Scozzari, il disegnatore che probabilmente è stato più vicino a Paziienza, sia nel periodo bolognese, sia nelle esperienze redazionali, restituisce tutta la crudezza del fenomeno eroina. Quello che stupisce maggiormente è la rapidità con cui la sostanza dilaga nei luoghi deputati al confronto artistico e intellettuale, a Bologna come in altre città italiane. Non c'è stato bisogno, per chi avesse voluto provare la siringa, di avventurarsi alla sua ricerca. L'eroina era già lì, nei luoghi d'incontro più familiari; tra libri di testo universitari, tra dischi a 45 giri, plettri e chitarre, tra riviste di fumetti e saggi di Marcuse; oppure, come nel caso di Andrea, tra pennarelli, matite e fogli formato A4.

L'eroina penetra senza difficoltà, senza trovare alcuna resistenza, nei luoghi deputati alla creatività, alla sperimentazione, alla produzione di nuovi messaggi e di modi nuovi di interpretare la realtà, interrompendo sul nascere, e senza sforzo, l'intero processo culturale che in quei luoghi stava avvenendo. Svolge la sua missione nel modo più semplice, colpendo direttamente le persone e le loro anime.

C'è chi, recentemente, ha prodotto argomentazioni a sostegno di una tesi più volte prospettata, una possibile *teoria del complotto*, in cui viene suggerita l'idea che l'effetto dell'eroina come anestetico sociale avesse potuto far comodo ad ampi settori del sistema di potere:

«Un'intera generazione che partecipò al lungo periodo del movimento italiano, nato nell'autunno caldo del 1969, pagò il prezzo della sua resistenza e della sua virulenza finale con una drammatica lobotomizzazione che l'escluse definitivamente dalla vita politica italiana.

---

<sup>39</sup> Filippo Scozzari, *Prima pagare poi ricordare*, Roma, Coniglio, 2004, p 63

L'apogeo del 1977, periodo in cui si manifestano i primi segni di riflusso, la *longa manus* della repressione indebolisce la resistenza degli studenti e dell'operaio sociale nelle maglie del tessuto urbano tramite i suoi due principali agenti locali: la polizia e la mafia.

Per stringere questa morsa e distruggere qualsiasi velleità di rivolta il corpo diventa uno strumento importante di questa biopolitica.

Negli anni 80, in Italia e in molti altri paesi, la droga, (soprattutto eroina) viene usata come dispositivo biopolitico che agisce sui corpi per stordirli, paralizzarli, renderli dipendenti e neutralizzarli.

Questo è comunque l'obiettivo della *Operazione Blue Moon*:

Un'operazione sotto copertura messa in atto dai servizi segreti dei paesi del blocco occidentale all'inizio degli anni 70, nell'ambito della guerra fredda, finalizzata a diffondere l'uso di droghe pesanti, in particolare l'eroina, presso i giovani attivisti dei movimenti giovanili di contestazione, in modo da renderli dipendenti e distrarli dalla lotta politica». <sup>40</sup>

Anche se le implicazioni politiche e le eventuali costruzioni complottistiche non possono, in questa sede, essere ulteriormente approfondite, è sicuramente utile rilevare quanto il fenomeno del dilagare improvviso dell'eroina sia strettamente in relazione con il frantumarsi dell'attivismo politico e con l'inizio di quel disinteresse verso le problematiche sociali che ha contraddistinto non solo gli anni ottanta, ma più o meno tutti gli i decenni successivi, fino ai nostri giorni.

Per Andrea Paziienza l'incontro con la sostanza non condusse al crollo fisico e creativo, come invece fu per molti. Una volta conosciuta, però, questa rappresentò non solo una realtà costante, affascinante e insieme minacciosa, ma divenne – come succedeva per gli amici più intimi – parte

---

<sup>40</sup> Giorgio Griziotti, *Neurocapitalismo, mediazioni tecnologiche e linee di fuga*, Udine, Mimesis, 2016

integrante delle sue storie, elemento attraverso il quale descrivere le realtà che componevano il suo tempo, che iniziava ad essere incerto e non sempre comprensibile.

## Interazioni

Alla fine di questa rivisitazione di alcune tra le rappresentazioni più significative degli anni del boom economico e delle lotte sociali, diventa necessario riflettere sulle modalità attraverso le quali i diversi prodotti culturali e d'intrattenimento interagiscono con il pubblico e con la società in generale.

La riflessione sul rapporto tra opera e lettore è naturalmente compresa nel più ampio discorso sulle complesse relazioni esistenti tra media e pubblico; è necessario, quindi, capire in quali termini è possibile pensare all'influenza della comunicazione di massa, e quanto – e se - questa sia in grado di dominare i gusti del pubblico, le sue tendenze, le scelte e addirittura la sua scala di valori. Pensare semplicemente che "i media manipolano le persone", può essere pericolosamente riduttivo, dato che, pur essendo verosimile, non viene considerata una varietà di altri elementi capaci di influenzare notevolmente gli esiti del processo comunicativo; elementi - come, ad esempio, le condizioni economiche e sociali, il bagaglio culturale di una determinata collettività e le sue forme di governo - che rendono il quadro generale particolarmente ricco e complesso, tale da non permettere di pensare alla comunicazione di massa come ad una relazione costituita semplicemente da media e pubblico - in un rapporto a senso unico dove non sono considerate altre interazioni.

Diventa quindi necessario riflettere sulle dinamiche complesse che compongono il rapporto tra pubblico e media. Questo non porterà certo a fare chiarezza, viste le numerose ipotesi – anche in contraddizione tra loro – avanzate dai diversi autori che si sono cimentati nell'analisi, ma sicuramente sarà utile a dimostrare che qualsiasi discorso sulla comunicazione di massa non può essere ridotto ad elementi semplici e

indiscutibili. I contributi orientati all'interpretazione del fenomeno relativo al sistema dei media hanno subito, nel corso del tempo, un'evoluzione non sempre lineare: I pionieri degli studi sulla comunicazione di massa hanno fatto la loro comparsa agli inizi del secolo scorso, quando le prime emittenti radiofoniche raggiungono effettivamente una fruizione popolare, estesa all'intera collettività, dando luogo al fenomeno dei *mass media*. Anche se prima dell'avvento delle trasmissioni radiofoniche già il settore dell'editoria forniva quotidiani e periodici al suo pubblico, non si poteva ancora parlare di comunicazione di massa, visto che la fruizione della carta stampata era riservata ad una *élite* colta, o quantomeno alfabetizzata, che certo non rappresentava la maggioranza della popolazione. L'industria dell'editoria (sviluppatasi intorno alla fine del Settecento) contribuì notevolmente alla formazione dell'*opinione pubblica*: uno spirito critico e collettivo, che assume nel tempo un ruolo fondamentale nell'evoluzione socio – culturale, di cui si parlerà più avanti. Per ora è sufficiente definire che solo con la radio, di cui l'ascolto non era assoggettato alle conoscenze alfabetiche, si può iniziare a parlare di media, e di comunicazione di massa.

Probabilmente a causa dell'assunzione del controllo, da parte dei regimi totalitari di quel periodo che usarono le emittenti per le strategie di propaganda bellica, le prime analisi sul fenomeno si orientarono su una visione molto simile, se non identica, all'ipotesi ingenua avanzata in precedenza, vale a dire quella di un rapporto unidirezionale in cui mezzi come la radio, la stampa ed il cinema diventavano strumenti in grado di "inoculare" nell'animo delle persone qualsiasi tipologia di messaggio. La massa (e in questo caso il termine si rivela più che opportuno) veniva identificata come un vero e proprio bersaglio, totalmente passivo nell'atto di ricevere il messaggio e ancor più in quello di elaborarlo. La teoria *dell'ago ipodermico* (mai nome avrebbe potuto essere più

appropriato) rivelò nel tempo la sua visione semplicistica, che si riduceva ad una fin troppo scarna enunciazione (della quale, ad un secolo di distanza, ancora molti sono convinti): *I media manipolano le persone*.

Pur riscontando, in questa asserzione, alcuni elementi di verità, si può (fortunatamente) muovere alcune critiche a questa analisi.

La prima, quella che più interessa questo lavoro, consiste nel fatto che la teoria considerava l'insieme delle persone come una, unica e indistinta massa, per la quale non era prevista nessuna reazione indifferenziata e nessuna elaborazione autonoma dell'informazione (elaborazione generata magari da diverse estrazioni sociali, diverse esperienze personali o culturali; insomma, da diversi tipi di educazione). L'idea dominante era quella di un insieme di individui isolati, privi di legami significativi tra loro, che si ritrovavano ad affrontare "in solitaria" i messaggi mediatici; idea mutuata tra l'altro dalla nascente prospettiva teorica della psicologia comportamentista, che innalzava il meccanismo "Stimolo – Risposta" ad unico ed infallibile dispositivo di "manipolazione" dell'umano (se funzionava con i cani, perché non avrebbe dovuto con i loro migliori amici?).

Eppure, se si considera la condizione di arretratezza culturale in cui ancora versava la maggioranza della popolazione, si può facilmente ammettere la liceità della teoria.

Fortunatamente, la nascita del sistema dei media (seppur ancora non popolari), in questo caso riferito «all'insieme di libri, giornali, e riviste, ma anche alla rete della loro distribuzione e ai luoghi della lettura: locande, caffè e salotti»<sup>41</sup> decretò la nascita dell'*opinione pubblica*, quel corpus sociale capace di produrre e sostenere un confronto razionale, critico e libero da influenze e indipendente dall'autorità costituita o addirittura in opposizione a questa, su argomenti di politica e attualità (come

---

<sup>41</sup> Luciano Paccagnella, *Sociologia della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2004, p 92

mirabilmente descritto dall'analisi di Jürgen Habermas, presentata nel saggio *Storia e Critica dell'Opinione Pubblica*<sup>42</sup>).

Habermas introduce la nozione di *sfera pubblica*, un «luogo intermedio tra società civile e stato [che] costituisce il punto di partenza della società occidentale propriamente moderna; tale nozione è indissolubilmente legata alla diffusione della nuova tecnologia di comunicazione rappresentata dalla stampa.»<sup>43</sup>

Bisognerà attendere più di due secoli perché la nascente *sfera pubblica* inizi ad emergere dagli angusti spazi di una élite culturale minoritaria, per assumere un ruolo maggiormente significativo nel rapporto tra media e società.

L'influenza sempre maggiore della *pubblica opinione* induce i più moderni studi sulla comunicazione di massa a rivedere le dinamiche relazionali tra i due *attori* in funzione delle più ampie possibilità del fruitore. Non più *massa* inerte ed indifferenziata, ma *pubblico*, capace di produrre ed esprimere gusti ed opinioni personali, introducendo quindi nel rapporto Stimolo – Risposta una variabile fondamentale e difficilmente controllabile: l'autonomia di scelta, di opinione, ed una libera produzione di significati.

La discussione si arricchisce quindi di nuove riflessioni, ma soprattutto di nuovi elementi, che subentrano nelle analisi teoriche. Il modello di Lasswell, elaborato negli anni trenta del Novecento, ne individua ben cinque, costruendo il paradigma delle "cinque W", che ancor oggi, adottato in campo giornalistico, costituisce le regole base per la stesura di un buon articolo. Le cinque W stanno per:

Who (*chi* comunica); What (il *contenuto* della comunicazione); Whom (*a chi* è rivolta); Where (il luogo attraverso il quale la comunicazione è

---

<sup>42</sup> Jürgen Habermas, *Storia e critica dell'Opinione Pubblica*, Roma, Laterza, 1998

<sup>43</sup> Luciano Paccagnella, *Sociologia della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2004, p 92

veicolata); What effects (gli effetti che la comunicazione avrà sul pubblico).

Il modello, pur risentendo di alcune generalizzazioni, ha il pregio di suddividere gli elementi del processo comunicativo, mettendo l'accento su elementi specifici, le cui particolarità e diversificazioni caratterizzano gli esiti finali.

Un ulteriore elemento d'analisi viene introdotto dagli studi del sociologo statunitense Paul Lazerfeld, il quale, negli anni Quaranta, coniuga la teoria del flusso comunicativo a due stadi, e prevede la presenza di una figura "intermediaria" all'interno del processo di comunicazione. Secondo tale teoria il pubblico recepisce (e interpreta) i messaggi dei media grazie al supporto di alcune categorie di persone che occupano "posti chiave" all'interno della dimensione relazionale interpersonale. Con il termine *opinion leader* vengono quindi definite queste figure, generalmente molto attive nella partecipazione sociale e politica, e grazie al loro ruolo e all'influenza che ne deriva, sono ritenute degne di fiducia e di stima da parte delle persone comuni. Gli *opinion leader* sarebbero quindi in grado di interpretare ed elaborare le notizie per poi ridistribuire la versione così "tradotta". E' facile capire quanto queste figure potrebbero essere insidiose, se si considera la pericolosità, per un individuo, di rinunciare ad una personale e autonoma comprensione degli avvenimenti, e delegare ad altri questa possibilità. La teoria del flusso di comunicazione a due stadi è in linea con la tendenza a rivalutare gli effetti dei media, a conferma dell'importanza di altri elementi che relativizzano l'incisività dei messaggi veicolati, a favore di una molteplicità di elementi concorrenti che intervengono all'interno del flusso comunicativo.

Dal secondo dopoguerra gli studi sulla comunicazione entrano in una fase più matura, producendo formulazioni teoriche in grado di descrivere

maggiormente la complessità del fenomeno. Derivata dalla corrente dello struttural-funzionalismo ("figlia" del sociologo statunitense Talcott Parsons) la prospettiva denominata "Usi e gratificazioni" si attesta come una delle principali teorie sui mass media del ventesimo secolo. Il concetto *parsoniano* di "funzione" viene applicato ai singoli individui, immaginando che le loro necessità di usufruire dell'offerta sempre più massiccia di messaggi mediatici – derivi da fini diversi da quelli immaginati. In altre parole, ci si chiede quale realmente sia «la *natura dei bisogni* che trovano soddisfazione nella fruizione mediale». <sup>44</sup> I bisogni che trovano soddisfazione nei media, oltre al desiderio di informarsi, di intrattenersi, o di assumere specifiche informazioni, possono essere altri, a volte più difficili da individuare e addirittura da ammettere, ma forse più interessanti sociologicamente. Per fare un esempio concreto, basti pensare all'uso che molti fanno quotidianamente dell'apparecchio televisivo. Il "vedere la televisione" assume un valore ontologico, indipendente dalla programmazione offerta dalle varie emittenti. In quel caso la funzione insita nell'uso risiede nel bisogno di rilassamento, o di partecipazione ad una visione collettiva (un film trasmesso in tv è sempre più invitante dello stesso sul dvd, che resta a prendere polvere per mesi, insieme a tanti altri). Quindi finalità diverse e diverse gratificazioni diventano ulteriori variabili da considerare per arrivare agli effetti del prodotto mediatico sul fruitore. Effetti che non sempre sono così certi, visto che lo stesso concetto di *funzione* implica la possibilità che un messaggio generi delle conseguenze diverse – anche impreviste o indesiderate - da quelle per le quali era stato prodotto e veicolato. La prospettiva in chiave struttural-funzionalista introduce un ulteriore elemento di interesse, che consiste nella possibilità di rappresentare il processo comunicativo come circolare, in cui sussiste una «influenza

---

<sup>44</sup> Ibidem, p 110

reciproca tra struttura sociale, caratteristiche individuali, modelli di consumo dei media e comportamenti sociali in genere»<sup>45</sup>

Il pubblico diventa sempre più parte attiva, anche se i suoi gusti e le sue preferenze derivano anche dal condizionamento sociale.

Il gioco si fa quindi sempre più complesso, e nella squadra di giocatori entra di diritto l'insieme della struttura sociale, con i suoi sottosistemi culturale, politico, economico e così via.

Mentre la prospettiva "usi e gratificazioni" nasce in seno alla ricerca di stampo statunitense, in Europa prende forma una delle correnti più autorevoli per quanto riguarda gli studi sociali sulla comunicazione, e più in generale l'intero panorama delle scienze sociali. La Scuola di Francoforte, fondata nel 1920 con l'obiettivo di formare un centro di ricerca indipendente, e sviluppare tematiche sociali non sufficientemente trattate in altri istituti, si propone come centro di ricerca interdisciplinare, attingendo da discipline diverse i contributi più utili per le ricerche in prospettiva sociale. L'impianto teorico di riferimento è preminentemente marxista. Opportunamente riveduto e adattato alle finalità di ricerca (si parlerà infatti di *marxismo critico*, in netta opposizione con quello ortodosso, adottato da altre scuole, *in primis* quella sovietica) il pensiero di Marx diventa la chiave per comprendere le veloci mutazioni del sistema sociale dell'epoca, in cui in media giocano un ruolo sempre più significativo. La *Teoria critica* elaborata dalla Scuola di Francoforte introduce il concetto di *industria culturale*, che indica l'insieme dei mezzi di comunicazione di massa. L'uso del termine "industria", che richiama necessariamente la dimensione lavorativa e alienante della fabbrica, deriva dall'orientamento culturale (sarebbe meglio dire "politico") degli esponenti della Scuola, ricordati oggi tra gli intellettuali più prolifici del

---

<sup>45</sup> ibidem, p 114

Novecento europeo.<sup>46</sup> L'insieme dei media è visto come un sistema che richiede determinati standard e organizzazione del lavoro e deve provvedere ad esigenze economiche. Il fine è la produzione di merce altrettanto standardizzata e omologata a un consumo culturale di massa, esteso quindi a tutta la popolazione.. Chiaramente, a soprassedere all'intero processo si ritrova quel sistema capitalistico che, grazie a forme di scambio quali la pubblicità, si serve dei media per soddisfare i suoi bisogni economici e di mantenimento del potere.

L'adozione del concetto di Industria culturale risponde alla necessità di distinguere quest'ultimo dall'idea di cultura popolare, che invece rappresenta una produzione culturale dal basso, tramite dinamiche spontanee e genuine, diametralmente opposte a quelle "industriali", che oltre a rispondere ad esigenze economiche, svolge un'azione politica di legittimazione dell'ideologia dominante. C'è da dire che anche in questo caso, come nella teoria dell'ago ipodermico, torna l'idea pessimistica (ma probabilmente appropriata per il determinato contesto storico) di una massa di consumatori, indotta a consumare il più possibile, nonché manipolata nei suoi valori e nelle sue opinioni, in modo da far sembrare giuste le contraddizioni e le disparità tipiche del sistema capitalista.

Per essere lecita, la teoria stessa deve supporre una tipologia di fruizione superficiale – indotta dagli stessi prodotti dell'industria culturale – che eviti ogni possibilità di rielaborazione. L'offerta mediale è vista come sostanzialmente omogenea, riflesso dell'omogeneità e dei modi di pensare delle persone. Questo è il contesto in cui nasce la denuncia del filosofo tedesco Herbert Marcuse, che nel 1964 pubblica *L'uomo ad una dimensione*, un testo che descrive la condizione di un uomo narcotizzato, indotto a soddisfare falsi bisogni indotti dal sistema dei media che gli

---

<sup>46</sup> Tra questi, giusto per ricordare alcuni nomi: Max Horkheimer (direttore dell'Istituto), Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Erich Fromm.

impedisce di liberarsi dalla sua prigionia. Pubblicato in Italia nel 1967<sup>47</sup>, questo testo sarà d'ispirazione per le proteste studentesche del Sessantotto.

Ad offrire una visione del sistema mediatico di più ampio respiro sarà la nascita, in Inghilterra, dei *Cultural Studies*, sviluppatasi in seno all'Università di Birmingham. L'approccio, meno legato alla scientificità delle osservazioni, pone al centro dell'interesse la dimensione culturale. La cultura, in questo caso, non è vista come patrimonio immutabile e imposto dall'alto, ma come un insieme di processi derivati da condizioni storiche e sociali, attraverso i quali le persone guardano la realtà, attribuendole un significato. La cultura prende quindi forma nelle pratiche quotidiane, che diventano espressione dei significati e dei valori condivisi. L'attenzione è incentrata sul processo di negoziazione tra il potere mediatico e le classi subalterne, per le quali è prevista la possibilità di mediare, elaborare o addirittura rifiutare ciò che l'industria culturale propone loro. In questa prospettiva, la cultura e la comunicazione diventano il terreno d'incontro - e di scontro - tra il dominio dell'egemonia culturale e le varie forme di resistenza.

Un particolare contributo fornito dai Cultural studies è rappresentato dal concetto di *sottoculture*, che costituiscono uno dei temi più rilevanti verso i quali si è rivolta la ricerca. Il termine indica il panorama di gruppi sociali uniti da specifici valori o interessi: gang giovanili, gruppi di tifosi, comunità di immigrati e altre realtà rappresentative di una "specificità" sono anch'esse "consumatrici di comunicazione di massa" che «dimostrano come lo stesso prodotto mediale può essere caricato di ambiti di senso molto diversi».<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Herbert Marcuse, *L'uomo ad una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967

<sup>48</sup> Luciano Paccagnella, *Sociologia della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2004, p 120

Il consumatore viene quindi investito di una funzione *produttiva*, in quanto, tramite le sue scelte, è in grado di attribuire al prodotto il suo reale valore finale, diventando parte attiva all'interno del sistema economico. Il tema della funzione produttiva del consumo culturale è stato elaborato da Stuart Hall, uno dei principali esponenti della scuola di Birmingham. Nel suo saggio del 1980 il sociologo britannico di origini giamaicane sostiene che il processo di attribuzione di senso è da intendersi interattivo, passibile quindi di *letture* diverse; ad un determinato *ordine culturale dominante*, finalizzato ad imporre precisi codici di lettura del mondo, possono contrapporsi tre differenti modalità di decodifica: una modalità che può essere definita *conformista*, che interpreta il messaggio attraverso il codice fornito dall'emittente; o *negoziata*, capace di un'elaborazione autonoma, pur in linea con i valori a cui il messaggio rimanda; oppure *oppositiva*, che ridefinisce il contenuto sovvertendone deliberatamente i significati. Quest'ultima forma di decodifica, tipica di alcune sottoculture giovanili, che configura l'attività di consumo «come una vera produzione di significati, un consumo produttivo trasformativo o creativo, grazie al quale vengono veicolate nuove forme simboliche.»<sup>49</sup>

### **Beat, Freak, Underground, gli albori della controcultura.**

Le diverse espressioni culturali che si sviluppano a cavallo degli anni Sessanta e Settanta costituiscono un fenomeno considerevole, tanto da meritare l'attenzione delle discipline sociali e antropologiche, che coniano appositi neologismi, derivandoli dal termine cultura, inteso nel suo significato etnologico come «quell'insieme complesso che include il sapere, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume, e ogni altra

---

<sup>49</sup> Paola Parmiggiani, *Il consumo come attività produttiva e creativa*,  
in: <http://larica.uniurb.it/>

competenza e abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro della società». <sup>50</sup>

Come anticipato ne precedente paragrafo, s'inizia a parlare di *cultura di massa*, per indicare gli orientamenti più tradizionali e convenzionali, comuni ad ampie fasce sociali, potenzialmente imposti da un'industria culturale dominante; mentre con *subcultura* o *controcultura* vengono rappresentate le nuove espressioni anticonformiste che si manifestano prevalentemente in gruppi musicali o artistici, ma anche in comunità di soggetti che scelgono uno stile di vita autonomo dal sistema sociale dominante, o nei movimenti studenteschi (per arrivare a comprendere, marginalmente, nel tempo, le attività di lotta armata, meglio definite nelle forme di *devianza*).

Tra gli intellettuali che più si interessano ai nuovi fenomeni controculturali, è doveroso citare il sociologo inglese Charles Wright Mills, che nel 1960 coniò l'espressione "New Left" (nuova sinistra) per indicare una forma di pensiero che divergeva, per ideologia e intenti, dalla sinistra politica tradizionale.

Le realtà che si muovono sull'ampio terreno della controcultura, pur molto differenti tra loro, esprimono un'interessante caratteristica comune, mostrata dal netto rifiuto di conformarsi alla cultura di massa (considerata - non a torto, almeno in quel determinato momento storico - come imposta dal potere politico-economico, e funzionale all'assoggettamento degli individui). Questo anticonformismo si ramifica nelle espressioni più differenti, sia nella diversità di stili di vita e valori, sia nella divergenza - fino alla contrapposizione - di principi, di ideali politici e d'interpretazione della realtà sociale. I gruppi pacifisti e i movimenti studenteschi, la cultura hippie, la già citata *beat generation*, l'arte *underground*, gli Indiani metropolitani, gruppi musicali e gruppi armati, gruppi letterari e gruppi

---

<sup>50</sup> Edward B. Taylor, *Primitive culture*, in <https://it.wikipedia.org/wiki/Cultura>

punk, esprimono tutti, in comune, il rifiuto del paradigma dominante e l'intento di porsi in antitesi, o almeno in alternativa, alla cultura di massa.

Un altro elemento che ha caratterizzato queste realtà è la loro instabilità e mutevolezza nel tempo, come si trattasse di elementi biologici - o meglio, sub-atomici - destinati alla scomparsa in funzione del mantenimento di un sistema estremamente più vasto e complesso. Non mancano esempi, infatti, di ibridazioni, o addirittura massificazioni, in cui gli stili di una subcultura sorta in nome della trasgressione arrivano a subire un processo di mercificazione, come è successo nel tempo con i simboli della cultura punk, arrivati sotto forma di cinte e magliette tra gli scaffali dei centri commerciali. Un altro esempio lo offre il fenomeno della migrazione di parti dei movimenti extraparlamentari e studenteschi nel terrorismo e nella lotta armata, cosa che ha contribuito alla frammentazione, se non alla distruzione, del potenziale antagonista manifestato dalle varie espressioni dei movimenti giovanili e universitari, anche attraverso una rete in embrione rappresentata da iniziative editoriali indipendenti, etichette musicali e radio libere, come ad esempio, la già citata Radio Alice.

Dalle fanzine dei primi anni Sessanta, nel decennio a cavallo tra il 1967 e il 1977 il panorama delle produzioni culturali indipendenti e *non allineate* (o, come suggerì l'artista francese Marcel Duchamp, *underground*) si arricchisce di pubblicazioni come *Il Re Nudo*; *Arcibraccio*; *i quaderni del Sale*, trasformatosi successivamente nel settimanale *Il Male*, che, insieme a *Cannibale* e infine *Frigidaire*, ospiterà i lavori più trasgressivi di Paziienza. Giovanissimi ed esordienti autori di satira politica e sociale, come Pino Zac, Vincino, Angese, Forattini e altri ancora, trovano lo spazio adatto per le loro trasgressive interpretazioni della realtà sociale, amplificando le istanze espresse dalla classi sociali meno

ascoltate. La forza innovativa - e soprattutto trasgressiva - espressa dalle nuove proposte editoriali è ben descritta dal giornalista Mario Serenellini:

«I nuovi satiri politici crescono e si diffondono, come funghi velenosissimi, dapprima sulle riviste più o meno underground [...] poi sulle migliori riviste di fumetti ("Linus", con la guida di Oreste del Buono), guadagnando spazio via via sui settimanali di attualità e sui quotidiani. Negli anni Settanta sono loro a dominare il campo. Alcuni sono autori già affermati, anche commercialmente [...] altri sono disegnatori giovani e giovanissimi, spesso legati a precisi impegni di partito o movimento. Di fronte a queste matite roventi, impallidiscono gli ultimi vani esercizi reazionari di remoti sopravvissuti della vecchia generazione. [...] Cambiano le firme, cambia lo stile, grafico e morale. [...] Si propone una satira che nulla concede alla compiacenza, al gradevole, al divertimento».<sup>51</sup>

La voglia di trasgressione prodotta dal basso è così potente da arrivare sulle pagine dei giornali, e da lì in edicola, Acquisendo così, fatalmente, il corpo del *prodotto*.

Anche all'interno del panorama editoriale è possibile assistere a fenomeni di trasformazione e ibridazione tra dimensioni culturali diverse.

Lo stesso mensile *Frigidaire*, nato sotto l'egida della controcultura, diventerà, negli anni Ottanta, il simbolo delle nuove tendenze fatalmente vicine alla linea *mainstream*.

Il potenziale creativo, anticonformista e rivoluzionario espresso dal vastissimo insieme della controcultura degli anni Sessanta e Settanta, nonostante l'amplificazione mediatica, non riesce, nel periodo favorevole al suo sviluppo, a costituire un insieme coeso. La grande diversità tra le componenti del panorama controculturale non consente la nascita di un

---

<sup>51</sup> Mario Serenellini, *I diseducatori: intellettuali d'Italia da Gramsci a Pasolini*, Bari, Dedalo, 1985, p. 94

confronto, utile a individuare eventuali tematiche comuni sulle quali costruire un dialogo e una strategia condivisa. L'effetto di questa frammentazione sarà l'inevitabile dissoluzione della potenza iniziale nel vuoto ideologico dei successivi anni Ottanta. In analogia a quanto accaduto nella dimensione politica, già trattata in questo lavoro nel paragrafo dedicato al Movimento del '77, le forti contrapposizioni ideologiche, unite ad una naturale mancanza di progettualità comune, fanno parte delle cause più probabili della scomparsa della totalità dei movimenti culturali, o della loro massificazione.

C'è da dire che la condizione di frammentazione rappresenta, per tutte le forme espressive e creative, uno status irrinunciabile. E' la naturale necessità di originalità e di anticonformismo a richiedere di limitare l'apertura dell'atto creativo verso panorami più ampi o più condivisi, pena la perdita del suo elemento primario, che risiede nel potenziale destabilizzante.

Oltre alle cause endogene, è possibile supporre almeno una di altra natura, la cui responsabilità nella scomparsa di questo fenomeno culturale che si è evoluto per almeno un ventennio appare evidente: si tratta dell'incapacità, da parte di elementi significativi del sistema politico e sociale, di individuare strategie utili allo sviluppo positivo del fermento artistico, culturale e creativo di quegli anni. Probabilmente, la forte miopia che affliggeva la schiera dei decisori e dei rappresentanti dell'ordine non ha concesso una visione più ampia, permettendo solamente di cogliere l'immagine superficiale della devianza e della pericolosità sociale, che hanno rappresentato per molti gli unici elementi distinguibili. Bollati come soggetti potenzialmente eversivi, i giovani ambasciatori della cultura prodotta dal basso si ritrovano emarginati, quando non controllati, indagati o vittime di varie forme di repressione; ne è un esempio evidente l'irruzione del dodici Marzo 1977 da parte delle forze dell'ordine, nei

locali di Radio Alice, con la conseguente chiusura dell'emittente, la distruzione delle apparecchiature e il rinvio a giudizio dei ragazzi (perlopiù studenti) che l'animavano.

L'elemento più forte - e più percepito - della contestazione è la contestazione stessa nelle sue forme più eclatanti delle manifestazioni di piazza, delle cariche e degli atti di vandalismo. Le più pacate e interessanti espressioni artistiche, proprio per la loro natura, restano underground, sotterranee e invisibili, se non all'interno di spazi che mantengono le caratteristiche dell'esclusività. L'isolamento culturale non protegge dall'esposizione verso altri fenomeni che attraversano la dimensione sociale: Come già visto in precedenza, la naturale tendenza di frange consistenti del panorama underground alla sperimentazione di stupefacenti ha facilitato notevolmente il dilagare dell'eroina all'interno degli spazi creativi. Ne è un esempio l'esperienza della Traumfabrik bolognese, dove Paziienza, insieme a Filippo Scozzari, ha esercitato inizialmente la sua vena creativa; e, poco dopo, le altre sue vene hanno accolto l'arrivo della sostanza magica, che ha contribuito al decadimento dei giovani artisti e delle loro voci.

In alcuni casi, l'emersione dal sotterraneo di alcune forme espressive verso un pubblico più vasto ha innescato un processo di mercificazione in cui gli stili innovativi sono stati spogliati degli originari elementi di ribellione per esseri immersi nelle acque lacustri della cultura di massa.

Nonostante la sua dispersione, gli effetti dell'azione innovativa di quegli anni sono evidenti: le istanze collettive, innescate dal movimento del '68 e ripresi dalle contestazioni degli anni Settanta hanno contribuito a mutamenti sociali rilevanti. Come, ad esempio, i *Decreti Delegati*, emanati tra il '73 e il '74, una serie di provvedimenti che legislativi che producono una profonda riorganizzazione del sistema scolastico e dei suoi attori, che comportano una notevole apertura del sistema

d'istruzione alla partecipazione di famiglie e realtà territoriali; oltre alle riforme legislative, già accennate in precedenza, riguardanti l'aborto, il divorzio e la cura delle patologie psichiatriche.

Anche se il dibattito sull'effettiva positività, e la permanenza, di alcuni di questi cambiamenti sia ancora aperto, è innegabile l'influenza avuta dalla cultura antagonista nei processi di trasformazione.

La variegata realtà rivoluzionaria che dal Sessantotto ha attraversato gli anni Settanta brucia le tappe e se stessa, per annientarsi inevitabilmente nel disimpegno civico ed emotivo che sembra ancora permeare i tempi presenti. Tra le molte testimonianze adatte a rappresentare questo annichilimento, si preferisce quella di un contemporaneo di Pazienza (e fortunatamente anche nostro), che con lui ha condiviso molte spazi tra le pagine stampate della satira. Così chiosava Francesco Tullio Altan a proposito dell'avvento del nuovo decennio: «Dopo il gelo degli anni di piombo, godetevi il calduccio di questi anni di merda»<sup>52</sup>



<sup>52</sup> Francesco Tullio Altan (cit.), in Oscar Glioti, Tutto Pazienza nr 2, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2016, p. 149

## Educare a cosa

E' utile, periodicamente, e magari con una certa frequenza, ripensare ad obiettivi e funzioni dell'azione educativa, e ancor più adesso che il sistema scolastico è chiamato a formare sempre nuove competenze, incluse quelle sociali e civiche, che si rifanno a dimensioni così profonde e personali da suggerirne il confronto con una dimensione educativa, più che formativa. Nella categorie delle competenze di cittadinanza, le *Indicazioni europee sulle competenze chiave* includono:

«competenze personali, interpersonali e interculturali e si riferiscono a tutte le forme di comportamento che consentono alle persone di partecipare efficacemente e costruttivamente alla vita sociale e lavorativa, in modo particolare alla vita in società differenti tra loro, come anche a risolvere i conflitti dove necessario. La competenza civica fornisce alle persone degli strumenti per partecipare pienamente alla vita civile grazie alla conoscenza dei concetti e delle strutture sociopolitiche».

I termini usati per indicare gli obiettivi attesi dal sistema europeo rendono l'idea della portata dell'interrogativo, e ricordano alla scuola il dovere di rispondere a due diversi referenti: il primo rappresentato dai singoli soggetti che entrano quotidianamente in classe, l'altro dalla totalità del sempre più ampio sistema sociale, che pur relegando la scuola ai posti più bassi della scala dei finanziamenti, la incarica di formare al meglio i suoi futuri componenti.

Polemiche a parte, è importante riflettere se, per offrire ai soggetti la capacità di sviluppare queste notevoli qualità personali, sia ancora utile un orientamento educativo mirato all'adattamento e all'interiorizzazione delle norme sociali e alla mera acquisizione di competenze professionalizzanti, oppure non si renda necessario pensare a percorsi che

rendano ai soggetti la libertà e la capacità di sviluppare la propria interpretazione della realtà e, soprattutto, di testarla, arricchirla, confrontarla e renderla condivisibile attraverso la dimensione relazionale. Se, infatti, non è pensabile un sistema sociale in cui, in nome dell'autonomia e della libertà individuale, ognuno possa liberamente immaginare e praticare i suoi valori e le sue regole personali, è ancora meno praticabile l'idea che ogni individuo si conformi pedissequamente a regole e valori sociali imposti dall'alto. Se è vero che, al pari delle virtù, *in medio stat virtus*, si ravvisa l'esigenza di assicurare ai soggetti la capacità di relazionarsi ai propri tempi conciliando le due necessità naturali dell'umano: l'individuazione e la socializzazione. Se è nota l'urgenza di rimediare alla ormai dilagante tendenza all'individualismo, cercando però di risparmiare gli aspetti positivi di cui questa dimensione è portatrice - come, ad esempio, la capacità di sviluppare e sostenere le proprie opinioni, o di sviluppare un'interpretazione della realtà libera da preconcetti e da conformismi - è anche vero che non si può pensare ad un sistema sociale immutabile che assoggetta i suoi componenti al semplice rispetto delle norme e degli stili di vita dominanti.

S'intravede quindi la prospettiva del pedagogo di riferirsi alla dimensione culturale dei soggetti, che comprende qualità più vicine al concetto di *habitus* che non a quello di competenze. La dimensione culturale rimanda a valori, stili di vita, addirittura gusti, non semplicemente appresi, ma interiorizzati attraverso un processo di elaborazione autonomo, in cui queste cognizioni intellettuali vengono sviluppate in una rielaborazione personale e profonda, nella quale le nozioni vengono convertite in elementi costitutivi della personalità.

Si ritorna quindi al significato originario dell'atto educativo, che si rifà ad un *educere* finalizzato a due obiettivi: far emergere le qualità proprie di un individuo e, nel contempo, valorizzare la componente relazionale,

entro la quale attuare in confronto costruttivo tra diverse istanze, rappresentazioni e valori.

Questa prospettiva è mossa dalla fiducia e dal rispetto nei confronti del soggetto, della sua libertà di scelta, e della sua autonomia, evitando atteggiamenti manipolanti.

E' evidente che le potenzialità educative presenti in una narrazione a fumetti fanno parte della categoria dell'educazione non formale, che comprende tutti quei processi per mezzo dei quali, anche inconsapevolmente, l'individuo viene sollecitato. Questa dimensione, importante quanto – e a volte maggiormente di – quella formale, è legata alla quotidianità, e contribuisce significativamente alla costruzione della personalità sociale degli individui. Importanti agenti di questo aspetto dell'educazione sono, ad esempio, la famiglia, il gruppo dei pari, il contesto sociale e culturale e naturalmente i mass media. La dimensione dell'educazione non formale - caratterizzata dalla non volontarietà - è da considerare con particolare attenzione, tanto quanto i processi formali messi in atto dalla scuola; anzi, è possibile che un'azione educativa formale, derivante e caratterizzata da una progettazione, si riveli *prigioniera* dello stesso processo organizzativo dal quale deriva, limitata dalle sue intenzioni iniziali e dalle caratteristiche attraverso le quali l'azione stessa viene programmata e proposta. Se si considera, inoltre, che i risultati finali di qualsiasi atto educativo non sono mai totalmente prevedibili, ma risentono dell'influenza data dalla personale elaborazione dei contenuti proposti, risulta chiaro che un processo pensato per molti conduca, come accade, ad esiti diversi, a seconda della tipologia (sociale, individuale, culturale) dei soggetti verso il quale è rivolto. Si devono inoltre considerare aspetti collegati alla maggiore significatività di eventi ed episodi vissuti in prima persona in condizioni di vita reale, e non in

ambienti di apprendimento artificiali, qual è inevitabilmente quello scolastico. A questo proposito è utile riproporre una riflessione di Ivan Illich, presente in uno dei suoi saggi più provocatori:

«Molti si chiedono se sia concepibile una maniera diversa di apprendere. Le stesse persone, se sollecitate a precisare come hanno acquisito ciò che sanno e apprezzano, sono pronte ad ammettere di averlo imparato più fuori che dentro che dentro la scuola.

La loro conoscenza dei fatti, la loro idea della vita o del lavoro derivano da un'amicizia o da un amore, da ciò che hanno visto alla televisione o hanno letto, dagli esempi dei loro coetanei o dallo stimolo di un incontro casuale. Oppure possono aver imparato ciò che sanno dal tirocinio rituale per essere ammessi in una banda di strada o dal periodo di iniziazione trascorso in un ospedale, dalla cronaca di un quotidiano, nella bottega di un idraulico o in un ufficio di assicurazioni».<sup>53</sup>

Pur con la consapevolezza della necessità di relativizzare le teorie di uno dei più noti detrattori dei sistemi sociali occidentali, si può ritenere plausibile che le esperienze vissute al di fuori delle mura scolastiche sono generalmente ritenute più significative, e potenzialmente più incisive.

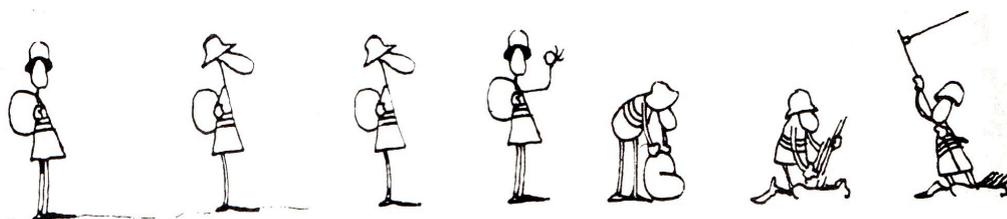
La locuzione "educazione inconsapevole" trae origine da queste considerazioni. Ogni occasione potenzialmente *istruttiva* per i soggetti coinvolti può nascere da azioni inconsapevoli delle valenze educative che queste veicolano. Anche i racconti di Andrea Pazienza, concepiti al semplice scopo di coinvolgere il lettore, possono veicolare elementi di interesse pedagogico, nonostante questo non rappresenti l'intento dell'autore.

---

<sup>53</sup> Ivan Illich, *Descolarizzare la società*, Milano, Mimesis, 2010, p 75

Non mancano eventi o situazioni che recano implicazioni educative (o diseducative) indipendentemente dalla volontà di chi li ha provocati: Educa chi sporca le strade, chi passa con il rosso o chi si ferma davanti alle strisce pedonali; chi lascia il posto ad un altro sui mezzi pubblici, o chi resta seduto. Anche le cose educano (chi, più inconsapevolmente di loro?): educa una strada sporca (o pulita), un palazzo con le finestre rotte, un autobus che non passa mai, un tramonto oppure un mare in burrasca. Educa un maestro saggio, o il più matto dei matti che possiamo incrociare per la strada. Educa un libro, una canzone, e sicuramente anche un fumetto. Certo è che la possibilità di ricavare esperienze significative da fatti e situazioni che viviamo quotidianamente dipende da noi, dalla nostra ricettività, dalla permeabilità che offriamo (che sappiamo, o possiamo permetterci di offrire) al mondo. Dipende, in poche parole, dalla nostra educazione.

In tempi ormai lontani il fine di formare all'obbedienza era raggiunto anche tramite la prescrizione di letture relative a gesta edificanti da parte di eroi mitizzati allo scopo (Da Enrico Toti alla piccola vedetta Lombarda). Oggi, le moderne necessità pedagogiche, finalizzate a fornire all'individuo le abilità necessarie ad interagire con un contesto culturale, sociale e tecnologico in continua e velocissima evoluzione, sentono la necessità di servirsi di nuovi mezzi, di nuove narrazioni, in grado di innescare un processo di riflessione autonomo ed efficace.



## **Analisi dell'opera di Paziienza**

*“In realtà, tutta l'opera di Paz – e in modo più evidente, quasi didattico, le sue storie brevi – è un concentrato di teoria esemplare della relatività dell'essere umano”<sup>54</sup>*

Ora si cercherà di raccogliere le caratteristiche salienti del variegato panorama che costituisce l'opera di Andrea Paziienza, al fine di individuare, nell'insieme delle sue narrazioni, gli elementi di interesse pedagogico.

Tra gli elementi che caratterizzano le narrazioni dell'autore, i più interessanti rimandano ai contenuti, allo stile grafico e a quello narrativo; Inoltre, questi elementi sono fortificati e veicolati da un'altra caratteristica, che collega insieme e dà rilievo a tutte le altre. Si tratta del forte potere attrattivo, che rappresenta per il lettore lo stimolo iniziale per il suo coinvolgimento nella narrazione.

C'è da dire che ogni prodotto d'intrattenimento risulta potenzialmente attrattivo, poiché la sua fruizione rappresenta una funzione di svago e deriva da una libera scelta. Si è attratti maggiormente da qualcosa che non rappresenta un dovere, ma una preferenza personale, e che rientra nella sfera dell'informale e della scelta autonoma.

Oltre a questo, c'è da considerare che l'insieme delle altre peculiarità prima descritte possa rafforzare la caratteristica dell'attrattività: la forza espressiva del segno, lo stile autobiografico, l'ironia con cui vengono rappresentati i temi dell'attuale costituiscono potenziali elementi di interesse, in grado di attirare l'attenzione di una vasta porzione di pubblico.

---

<sup>54</sup> Francesco Piccolo, Antologia Tutto Paziienza, nr 6, Roma, Biblioteca Repubblica – l'Espresso, 2016, p 10

Certamente si tratta di gusti, e si deve considerare che le particolarità descritte potrebbero anche rappresentare motivo di disaffezione o disinteresse, quando non una vera e propria avversione. Come succede con ogni opera che presenta caratteristiche stilistiche originali o addirittura uniche, che producono una rilevante polarizzazione dei gusti, , così il particolare segno di Pazienza può ricevere consensi entusiasti e critiche feroci. La mancanza di un più vasto consenso di pubblico è così compensata proprio dall'appassionato interesse di un insieme selezionato di lettori.

Un'altra importante qualità, comune ai diversi lavori che compongono l'opera del disegnatore, riguarda una particolare modalità di approccio nei confronti del pubblico, che ha contraddistinto nettamente lo stile di Paz. Alcuni elementi salienti di questo approccio sono trattati in vari contributi dedicati ai suoi lavori; ma qui, al momento, interessa individuare alcuni riferimenti teorici in prospettiva linguistico – semantica, che costituiscano solide basi per il proseguo della riflessione.

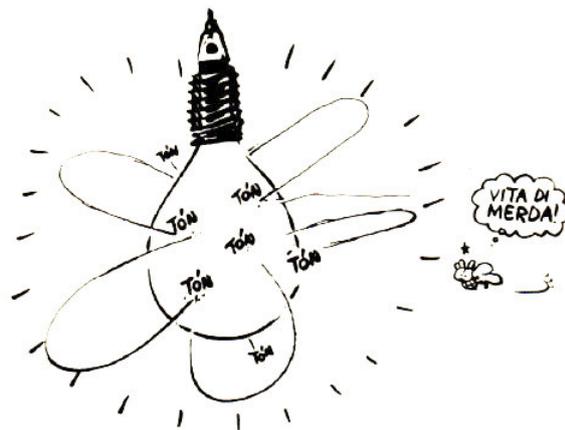
La vasta produzione di Andrea Pazienza prevedeva diverse forme espressive attraverso le quali veicolare le suggestioni che il suo animo irrequieto concepiva. La sua produzione editoriale non si limitava alle storie a fumetti, e tantomeno era legata a produzioni "seriali" – le quali rappresentano la maggioranza delle proposte fumettistiche, generalmente basate sulla costante riproposizione di un singolo personaggio, presente all'interno di un susseguirsi di avventure, più o meno correlate cronologicamente tra loro.

L'intera opera di Pazienza è invece un insieme caotico di personaggi diversi e di storie "autonome", che si realizzano e si concludono all'interno della stessa narrazione. A completare l'insieme, una folta serie di vignette singole che veicolano messaggi brevi e sintetici, modalità tipica della satira: un solo disegno, una unica "tavola", magari farcita da

più "baloon" che contengono i dialoghi tra i personaggi rappresentati, oppure la sequenza di enunciati espressi da un unico personaggio.



Non mancano esempi di tavole composte da un singolo personaggio che esprime una sola dichiarazione, solitamente attraverso giochi di parole:



Una produzione vasta ed eterogenea, un insieme di racconti brevi, storie a puntate, singole tavole, grafiche diverse, come diversi sono i generi: dal drammatico *Pompeo*, dove l'autore narra di se stesso, del suo rapporto con l'eroina, malefico e degradante, alle esilaranti avventure del tenente Stella nel deserto libico durante le spedizioni coloniali; oppure le avventure di Paz e Pert, dove si fa immaginario protagonista, insieme ad un impensabile presidente Pertini, in una serie di storie di partigiani

donchisciotteschi e irresistibili, contenute in una sola pagina, disegnata con tratti di pennarello grezzi e velocissimi, in totale contrasto con la pittura ad acquarello usata per comporre alcune avventure di Zanardi – uno dei pochi personaggi, insieme ai suoi gregari Colasanti e Petrilli, ricorrenti nelle sue storie.



Eppure, nonostante la varietà, in tutti i lavori di Paz è possibile scorgere una linea continua, che rappresenta il modo di porsi dell'autore rispetto al pubblico, che riguarda principalmente lo spazio di libertà interpretativa che viene lasciata al lettore, e comprende inoltre la scelta dell'autore di fornire o di omettere elementi utili alla comprensione della vicenda narrata.

Si può raccontare una storia lasciando libero chi ascolta (o chi legge) di trarne le conclusioni o gli insegnamenti che più ritiene idonei; oppure si racconta con l'intenzione di fornire elementi utili, non solo a comprendere l'intreccio narrativo, ma anche (e a volte soprattutto) a ricavare gli insegnamenti morali che lo stesso autore desidera veicolare attraverso la narrazione. L'una o l'altra modalità dipendono da una serie di variabili che comprendono, ad esempio, le intenzioni dell'autore, le esigenze dell'editore che pubblica e distribuisce l'opera, i gusti del pubblico e le sue richieste culturali (che chiaramente includono le più diverse tipologie di prodotti, musicali, editoriali o cinematografici) ed altre contingenze che, almeno in questo specifico contesto, appare poco utile individuare.

E' utile invece soffermarsi a definire la relazione tra la costruzione di un prodotto culturale e l'intenzione dell'autore in merito al messaggio che vuole veicolare.

### **Intenzionalità**

Si è detto che alcune caratteristiche di un prodotto culturale (che, per amor di brevità sarà indicato col termine "opera") sono determinate dalle diverse intenzioni dell'autore. Quello che qui interessa è rimarcare la differenza tra una tipologia di opere che concede allo spettatore un'ampia libertà interpretativa (in merito a insegnamenti, valori, implicazioni morali), e un'altra che, invece, tende ad indurre il fruitore verso un'interpretazione ed un'attribuzione di valore specifica, decisa dall'autore e da tutta l'industria mass mediatica che sostiene il suo prodotto. Per il discorso qui affrontato, questa differenza risulta fondamentale, visto che un'opera valida a fini pedagogici dovrebbe stimolare nel fruitore una riflessione libera da impostazioni predefinite e da un pensiero unico standardizzato. Questo perché è forte il convincimento che ogni apprendimento significativo (nozionistico, comportamentale o morale che sia) sia l'esito di un processo di elaborazione libero e autonomo.

Per sostenere questa riflessione si farà riferimento ad alcuni suggerimenti proposti da Umberto Eco nel suo saggio *Apocalittici e integrati*. In questo lavoro l'autore pone l'accento sul fenomeno della cultura di massa, sulle sue caratteristiche peculiari e sulla sua demonizzazione. Ciò che emerge dal suo studio - e che qui interessa - è la distinzione tra opera *kitsch* (con alcune analogie con i prodotti culturali di massa) e messaggio poetico; distinzione che presenta le stesse caratteristiche descritte in precedenza. Scrive Eco:

«Il Kitsch pone in evidenza le reazioni che l'opera deve provocare, ed elegge a fine della propria operazione la reazione emotiva del fruitore»

L'autore propone un parallelismo tra Kitsch e *cultura di massa*, quest'ultima definita come produttrice di effetti preconfezionati, da offrire ad un pubblico vasto e generalizzato:

«Se si evidenzia la definizione del kitsch, come comunicazione che tende alla provocazione dell'effetto, si comprende allora come sia venuto spontaneo identificare Kitsch e cultura di massa [...]. L'industria della cultura, che si rivolge a una massa di consumatori generica, è portata a vendere effetti già confezionati, a prescrivere col prodotto le condizioni d'uso, col messaggio la reazione che esso deve provocare»<sup>55</sup>.

Questa tendenza alla produzione di opere capaci di stimolare nel lettore effetti (ed affetti) già preordinati si ritrova anche in classici come il libro *Cuore*. Umberto Eco lo porta ad esempio, attingendo da un brano più che noto, per descrivere i meccanismi retorici che veicolano il messaggio affettivo – valoriale:

«Franti, il compagno cattivo, cacciato dalla scuola, torna in classe accompagnato dalla madre. Il direttore non osa respingerlo perché la donna fa pietà, affannata, coi capelli arruffati, grigi, fradicia di neve. Ma questi particolari non bastano evidentemente a provocare l'effetto voluto dal narratore; e si ricorrerà pertanto a una lunga perorazione della sventurata donna, che racconta tra grande abbondanza di punti esclamativi, e inframezzando con scoppi di pianto, una triste vicenda in cui si accenna al padre violento, a lei sull'orlo della tomba. Non del tutto sicuro che il lettore abbia afferrato la drammaticità del fatto, l'autore ci precisa che la donna esce pallida e incurvata (anche lo scialle "strascica"), con la testa tremante; la si sente ancora tossire giù dalle scale. A questo punto, come tutti sanno, il Direttore si rivolge a Franti e gli dice

---

<sup>55</sup> Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2013

*Con accento da far tremare: - Franti, tu uccidi tua madre! –*

*Tutti si voltarono a guardare Franti. E quell'infame sorriso».*<sup>56</sup>

Eco pone l'accento sull'abbondanza di punti esclamativi e sulla esasperazione delle descrizioni della donna. Il testo svela l'intenzione dell'autore, che va ben oltre la semplice necessità narrativa. Ma nel caso servisse una conferma, basta leggere alcuni stralci dalla corrispondenza di De Amicis con Emilio Treves. Questo un passaggio della lettera che l'autore invia all'amico editore per informarlo sulla sua idea di scrivere un libro dedicato ai ragazzi:

«l'affetto, la benevolenza, la bontà, studiate, cercate, volute, applicate nei differenti periodi della vita – dall'infanzia all'età matura. [...] In ogni cosa l'ispirazione e la commozione, la freschezza giovanile di un'anima schietta – il libro grosso ma breve – una semplicità estrema, un'opera per tutti, d'una sincerità irresistibile, piena di consolazioni, d'insegnamenti e di emozioni, che faccia piangere, che rassereni e dia forza – una tesi indiscutibile, da doversi subire per forza, da tutti. Oh! Come me la sento nei nervi e nel sangue».<sup>57</sup>

E successivamente, in una seconda lettera che annunciava il proseguo della stesura:

«Mio caro io sono in una corrente d'entusiasmo che mi porta via. Non ho altro pensiero, altro affetto che il mio 'Cuore': i capitoli si susseguono... lo vedranno i fabbricanti di libri scolastici come si parla ai ragazzi e come si sprema il pianto dai cuori, sacro Dio!»<sup>58</sup>

Le intenzioni sono chiare, e la volontà di provocare una commozione, capace magari di educare i giovani lettori a comportamenti leali e rispettosi, tema il marchio perpetuo dell'infamia, appare evidente.

---

<sup>56</sup> *Ibidem*

<sup>57</sup> Mini Mosso, *I tempi del cuore: vita e lettere di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves*, Milano, Mondadori, 1925

<sup>58</sup> *Ibidem*

Modalità analoghe a queste, ma mosse da ben altre intenzione, costituiscono prodotti letterari come, ad esempio, i saggi; dove l'autore è mosso dalla necessità di fornire al lettore un messaggio chiaro ed univoco, evitando possibilità di fraintendimento. In questo caso, l'autore *«introdurrà nel messaggio stesso degli elementi di rafforzamento, di reiterazione, che aiutino a stabilire senza equivoco sia i riferimenti semantici dei termini sia le relazioni sintattiche tra di essi. Il messaggio sarà dunque tanto più univoco quanto più sarà ridondante, e i significati ripetutamente ribaditi»* Succede quindi che *«il ricettore si trova dunque davanti al messaggio, impegnato in un atto di interpretazione che consiste essenzialmente in una decodificazione»*<sup>59</sup> che avviene attraverso codici già presenti nel messaggio, e unanimemente riconosciuti.

Le necessità del messaggio poetico conducono l'autore a muoversi in direzione opposta:

*«Il messaggio che definiamo come "poetico" appare invece caratterizzato da una ambiguità fondamentale: il messaggio poetico usa di proposito i termini in modo che la loro funzione referenziale venga alterata; per far questo pone i termini in relazioni sintattiche che contravvengono le regole consuete del codice, elimina le ridondanze in modo che la posizione e la funzione referenziale di un termine possa essere interpretata in più modi, elimina la possibilità di una decodificazione univoca; dà al codificatore la sensazione che il codice vigente sia violato in modo tale che esso non serva più a decodificare il messaggio. In tal senso il ricettore si trova nella situazione di un criptoanalista costretto a decodificare il messaggio di cui non si conosca il codice [...]. Così facendo ottempera al fine che gli era prescritto dal*

---

<sup>59</sup> Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2013

messaggio poetico, che si costituisce come ambiguo proprio perché propone se stesso come il primo oggetto d'attenzione».<sup>60</sup>

In questo caso, il lavoro di interpretazione implica un coinvolgimento personale da parte del lettore:

«Nell'impegno di scoprire il nuovo codice (tipico, per la prima volta, di quell'opera – e tuttavia legato al codice consueto, che in parte viola e in parte arricchisce), il ricettore si introduce per così dire nel messaggio facendo convergere su di esso tutta la serie di ipotesi consentite dalla sua particolare disposizione psicologica e intellettuale, in difetto di un codice esterno a cui rifarsi completamente, elegge a codice ipotetico il sistema di assunzioni su cui si basano la sua sensibilità e la sua intelligenza. La comprensione dell'opera nasce da questa interazione».<sup>61</sup>

Da questo deriva che «Il rapporto d'intenzionalità fruitiva muta la capacità informativa del messaggio.»

Intendendo per "intenzionalità fruitiva" l'intero panorama (culturale, cognitivo, affettivo e così via) di cui il lettore dispone, attraverso il quale legge e interpreta l'opera.

Perché ciò avvenga, questa dev'essere composta evitando ridondanze o aggettivazioni eccessive che influenzano la libertà del fruitore. La forza del messaggio, la sua pregnanza ed il suo potere attrattivo - comunque presenti - risiedono in altre dimensioni, ma non in quella dell'enfasi.

Per amor di completezza, è giusto però osservare che anche Paz, attraverso le sue storie, mirava ad ottenere un effetto sul pubblico. In una delle sue presentazioni, raccolte dopo la sua scomparsa, prova a chiarire le sue intenzioni nei confronti del lettore, utilizzando una metafora con l'arte marziale del Kendo:

---

<sup>60</sup> *Ibidem*

<sup>61</sup> *Ibidem*

«Il Kiai, secondo la disciplina del Kendo, corrisponde al plesso solare. Se devo battere qualcuno non lo batto con la testa, non gli do botte con le zampe, gliele do con il plesso solare. Se io dico tu ti devi spostare perché io ti schiavardo, ti appiccico contro il muro, lo dico con lo stomaco. E' allora che si fa paura veramente, e a me interessa far paura, tutto il resto non esiste. E da qui deriva il discorso sulla tecnica»<sup>62</sup>

Probabilmente grazie anche alle sue sporadiche frequentazioni con gli insegnamenti del Dams, Pazienza conosceva bene la relazione tra la dimensione tecnica ed effetto della rappresentazione, ed è riuscito perfettamente nell'usare l'una per ottenere l'effetto voluto: quello di scatenare una reazione. La volontà di "far paura" potrebbe essere letta, in questo caso, come un'affermazione particolarmente enfatica (tipica nelle esternazioni di Paz, ed in generale di quelle della maggioranza degli artisti), che rivela la naturale necessità, da parte dell'autore, di "far colpo" sul pubblico, così da garantirsi l'interesse. Ben altra cosa dall'intenzione di trasmettere messaggi valoriali predefiniti.

Il parallelismo tra tecnica e approccio dell'autore, appena accennato dalle parole di Pazienza, riconduce finalmente questa riflessione al suo intento iniziale, quello di descrivere le caratteristiche peculiari che compongono lo stile narrativo delle storie di Andrea Pazienza. Tra queste, la prima individuata è la forma dell'auto-narrazione.

## **Raccontarsi**

«Educare narrando, dare un impianto narrativo al percorso educativo, concepire l'educazione non solo come tempo e luogo delle spiegazioni,

---

<sup>62</sup> *Il plesso solare e la tecnica del fumetto*, in: V. Mollica (a cura di), *PAZ, scritti, disegni, fumetti*, Torino, Einaudi, 1997

della trasmissione del conoscere, ma anche come ascolto reciproco tra soggetti narranti la cui identità è anzitutto un'identità narrativa»<sup>63</sup>

Per ricordare l'importanza che la narrazione autobiografica riveste all'interno delle discipline pedagogiche, è stato scelto il contributo del professor Antonio Nanni, che pone l'accento sulla dimensione identitaria come narrazione di sé.

Anche Andrea Pazienza era ciò che raccontava, e questo suo mostrarsi gli procurò l'affetto incondizionato dei lettori. Già da *Penthotal*, la sua prima storia pubblicata, Paz racconta se stesso, e non si limita a parlare della sua vita da studente fuori sede, della sua quotidianità o delle sue frequentazioni. Andrea mostra al lettore addirittura i suoi sogni, le sue passioni amorose, i dubbi sulla sua appartenenza politica. La narrazione di sé raggiunge i livelli dell'introspezione, e tutto è riversato su carta, tramite matite e pennarelli, senza censure e con generosità. Come ricorda Francesco Piccolo, «Il mondo di Pazienza è fatto delle sue storie, delle tavole che sta creando, di lui medesimo che disegna, del mondo intorno mentre lui disegna, degli effetti che avranno le sue *Sturiellet* su coloro che le leggeranno; e persino del compenso che riceverà (o faticherà a ricevere) quando avrà consegnato ciò che in diretta sta concependo»<sup>64</sup>.

L'autore irrompe nelle sue stesse storie, in diretta, costruendo così più piani di lettura, come quando, ne *La leggenda di Italianino Liberatore*, storia in più episodi pubblicata sul mensile *Frigidaire*, inizia la seconda puntata dichiarando di aver perso le tavole già



<sup>63</sup> Antonio Nanni, *La pedagogia narrativa: da dove viene e dove va*, in: Raffaele Mantegazza, a cura di, 1996, *Per una pedagogia narrativa*, Bologna, EMI, p. 40.

<sup>64</sup> Francesco Piccolo, *Prepazione*, in *Tutto Pazienza* nr 6, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2016, p. 10

disegnate, e che quindi è stato costretto a rifarle. Continuando la narrazione, inserisce un ritratto di se stesso, mentre esprime tutta la sua disperazione per le tavole perse e per un bellissimo *Pippo* che aveva disegnato.

Alla puntata successiva, annuncia di aver ritrovato le tavole originali, e di aver deciso di riproporle, promettendo comunque al pubblico che negli episodi successivi sarebbe stata fatta chiarezza.



La storia quindi prosegue con una replica degli avvenimenti precedenti, e nelle tavole successive al lettore vengono mostrati i "dietro le quinte" della produzione: Andrea e Vincenzo Sparagna, direttore della rivista, che discutono sul compenso per le tavole pubblicate.

Di altro genere le sue avventure con il presidente Sandro Pertini, raccontate con disegni a pennarello nero che ritraggono i due, improbabili partigiani in lotta contro i tedeschi, in brevissime, esilaranti avventure di una sola pagina.

L'autobiografia raggiunge livelli quasi esasperati nella saga di Pompeo, dove Pazienza si mette a nudo di fronte al lettore, rivelando tutta la drammaticità del suo rapporto con l'eroina: i dubbi, le debolezze, i particolari più inconfessabili, tutto viene svelato nella sua crudità. Il fenomeno dell'eroina viene affrontato e raccontato dalla prospettiva personale, intima dell'autore. C'è chi scrive ancor oggi che con quel racconto Pazienza ha salvato delle vite.



Anche Luca Raffaelli individua l'unicità del personaggio nella capacità di raccontarsi:

«Andrea Pazienza era davvero unico perché attraverso i suoi lavori così diversi trovava le forme di rappresentazione di se stesso. Le sue pagine non erano solo il risultato di quello che Andrea faceva ma soprattutto di quello che Andrea artista era»<sup>65</sup>

Rivelandosi, a volte indossando le vesti di personaggi di fantasia, altre svelando se stesso, Paz ha ottenuto l'affetto del lettore, che ha percepito la sua vicinanza e la sua sincerità nel mostrare anche la sua parte più buia. Il racconto di sé è stato l'elemento che ha affascinato chi ha conosciuto le sue storie, dotate di un forte potere attrattivo. Inoltre, il raccontare le vicende di quegli anni in prima persona, attraverso sogni ed emozioni, rimanda all'inevitabile collegamento tra individualità e socialità, ricordando che ogni movimento collettivo nasce dal basso, da esigenze individuali e private che tra loro si incontrano. Probabilmente, le storie di Pazienza hanno avuto il pregio di avvicinare le distanze, e suggerire che questo incontro è possibile.

---

<sup>65</sup> Luca Raffaelli, Tutto Pazienza nr 8, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2016, p 5

## Innumerevoli segni

«A seconda dell'esigenza del racconto, a seconda se questo sia una storia comica o drammatica, o anche una storia angosciosa, uso per ognuna di queste storie un segno diverso, contenuto in qualcosa di molto simile a una stanza, nella quale entro e nella quale ci sono già tutti gli ingredienti che mi servono a costruire una storia di questo tipo». <sup>66</sup>

Andrea Pazienza conosceva bene il rapporto tra la storia e la sua rappresentazione. Ogni diverso tipo di narrazione esigeva il suo segno particolare, multiforme, che variava a seconda delle tecniche e degli strumenti utilizzati; eppure inconfondibile, come se un marchio di fabbrica emergesse dalla pluralità delle raffigurazioni. La padronanza dei mezzi era sicuramente data da una eccezionale dote naturale, come testimonia Sandro Visca, il suo professore di disegno al liceo: «Non ha mai avuto bisogno di insegnamento, perché conosceva l'anatomia a memoria. Questi secondo me sono fatti istintivi, doni di natura: riuscire a fare del cervello un computer che memorizzava un bagaglio di elementi e soluzioni grafiche che all'occorrenza usava a suo piacimento. Conosceva anche l'anatomia animale e aveva questa capacità di vedere la realtà e memorizzarla. Era molto impressionante sotto questo punto di vista.»

Molte altre testimonianze confermano la bravura di Paz nel disegno, ma questa dote, seppure notevole, non sarebbe stata sufficiente; il suo  *dono* (lo stesso Paz, in *Penthotal*, racconta del momento in cui bussava alla sua porta la *Natura*, per regalargli il *disegno*) aveva al suo fianco una buona compagnia: la curiosità - tipica dell'artista - di sperimentare nuove tecniche e di scovare nuovi e inusuali strumenti per raggiungere i suoi scopi narrativi.

---

<sup>66</sup> dall'intervista *Il segno di una resa invincibile*, a cura di Luca Raffaelli e Rodolfo Roberti, 1983, Arcicomics: <https://www.youtube.com/watch?v=Q27T6tKfNhc>



Sergio Staino, illustratore, autore e papà del celeberrimo *Bobo*, nonché fondatore della rivista di satira *Tango*, ricorda questo particolare aspetto della sperimentazione:

«Si vedeva il suo amore per la tecnica, per la materia: io una volta ero a Montepulciano, non ricordo perché, ed erano appena usciti i pennarelli Uniposca, e lui li aveva acquistati in un bel numero. Aveva questi fogli e faceva le prove, e tu vedevi il suo entusiasmo nell'utilizzare, nel provare tutte le possibilità che gli potevano offrire. [...] In quel momento lì io lo vedevo proprio come un pittore del rinascimento nella sua bottega, che riceva dal lontano oriente [...] dei lapislazzuli o degli azzurri particolari, delle terre. Come l'artista che non dormiva la sera dalla voglia di provare subito queste nuove terre [...] per vedere come si potevano trattare e che tipo di effetto veniva, che fa la grande emozione della creazione artistica».<sup>67</sup>

Andrea usava gli strumenti più diversi, anche se nati per altri usi: rossetti, o matite per il trucco, oppure pennarelli esausti, ottimi però per

<sup>67</sup> Sergio Staino, in: Franco Giubilei, *Vita da Paz, Storia e storie di Andrea Pazienza*, 2011, Black Velvet editrice, Firenze, p. 17

le ombreggiature; oltre certamente a quelli classici carboncini, matite, acquarelli e chine. Secondo Staino «questa capacità di riciclare tutto all'interno di un'emozione artistica era una caratteristica che lo collegava a una sperimentazione che in quegli anni veniva fatta in presenza di uno stare nell'avanguardia, uno starci di fatto, anche se non coscientemente». <sup>68</sup>

Nella sua bonaria verbosità, mastro Staino riconosce nell'azione artistica pazienzesca l'appartenenza di fatto alle realtà artistiche dell'avanguardia dei tempi. Un'appartenenza dovuta non tanto ad una scelta artistica ragionata, quanto alle modalità tecniche ed espressive adottate spontaneamente da Paz, che resta inconsapevole di questa investitura.

Come l'artigiano costruisce da sé i suoi strumenti, o ne individua nuovi usi, Pazienza coniuga la sua dote innata con l'uso di una tecnica, che pur restando libera da impostazioni stilistiche predefinite, diventa sempre più personale e distintiva. Ma il suo segno è anche influenzato dai suoi amori per le più diverse tipologie figurative e per una pluralità di artisti:

«Da un punto di vista artistico [Pazienza] aveva interiorizzato tutto: da Fremura a Jacovitti, da Goya al rinascimento a Walt Disney, tutti autori che vedi passare attraverso i suoi personaggi con un eclettismo che ne fa un artista originale». <sup>69</sup>

Anche il disegnatore Paolo Bacilieri rileva assonanze con diversi stili:

«Un miscuglio insondabile di rimandi, influenze, suggestioni, che conteneva Disney (Carl Barks, ovviamente), la tradizione italiana (non poco Jacovitti), l'underground americano e il metallo urlante francese (da Moebius in giù) e infiniti altri imput che lui e lui solo riusciva a processare insieme, sbriciolando la canonica, rigorosa separazione nostrana tra il

---

<sup>68</sup> *Ibidem*

<sup>69</sup> *ibidem*,

tratto realistico - avventuroso e quello satirico – umoristico, restituendo il tutto in una dimensione totalmente nuova e personale».<sup>70</sup>

L'importante era il messaggio. A differenza di altri autori, impegnati nella ricerca di uno stile distintivo che facesse risaltare la propria impronta, e rendersi così riconoscibili, Paziienza voleva stabilire un contatto con il lettore, attraverso il quale veicolare le sue emozioni agli altri. Come racconta Milo Manara, che con Paziienza e Hugo Pratt aveva diviso l'esperienza editoriale della rivista *Corto Maltese*: «Una mancanza assoluta di stile, pur restando sempre lui. In Andrea c'è la facilità, mozartiana direi, di passare da un registro all'altro: dalla comicità - e ti faceva veramente ridere, quando voleva farti ridere – alla tragedia e alla disperazione, a volte nella stessa pagina. E tutto questo lo faceva cambiando, assolutamente senza preoccupazione, registro, stile, grafia, strumenti di disegno. [...] Lui attinge da chiunque, da Caravaggio come dalla fotografia, con segni immediati e semplicissimi. Sul piano stilistico la sua caratteristica era proprio questa: fregarsene dello stile»<sup>71</sup>



<sup>70</sup> Paolo Bacilieri, Tutto Paziienza nr 8, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2016, p 9

<sup>71</sup> Milo Manara, in: Franco Giubilei, *Vita da Paz, Storia e storie di Andrea Paziienza*, 2011, Black Velvet editrice, Firenze, p. 192

## Il linguaggio



Un ulteriore aspetto di particolare interesse, riportato da critici e ammiratori dell'artista, riguarda il particolare stile linguistico con cui Pazienza ha farcito i dialoghi dei suoi racconti a fumetti. Dialoghi che presentano, per Francesco Piccolo, «una lingua orale, spezzata e liberata»<sup>72</sup>. E ancora: «Paz rappresenta un modello (a pensarci, più che sorprendente) di linguaggio e soprattutto di sintassi. E' lo scrittore che più di tutti riesce a espellere qualsiasi artificio nel passaggio da una lingua letteraria e lontana a un parlato riconoscibile a attuale»<sup>73</sup>.

Come per i contenuti, anche lo stile linguistico rielabora modi ed espressioni che Andrea coglie nella contemporaneità:

«Dai ragazzi del suo tempo Pazienza assorbiva il linguaggio come una spugna, lo tritava e o impastava con gli idiomi dialettali del suo Sud e con lo slang degli sbarbi bolognesi, per poi restituirlo stranito e stravolto nei testi delle sue storie, dando la sensazione finale ai lettori di trovarsi di fronte al modo in cui la gente parlava davvero»<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Francesco Piccolo, *Prepazione: Antologia Tutto Pazienza* nr 6, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2016, p.10

<sup>73</sup> *Ibidem*

<sup>74</sup> Franco Giubilei, *Vita daPaz, Storia e storie di Andrea Pazienza*, 2011, Firenze, Black Velvet



La sensazione di essere dentro la storia, di trovarsi di fronte ai personaggi, tramite il loro linguaggio, offre ancora di più al lettore la sensazione di partecipare in prima persona alle vicende narrate. Questo costituisce un «legame fortissimo tra il disegnatore e i suoi tifosi. Un senso di profonda identità tra autore e lettori, derivante da esperienze e immaginari comuni che Paz traduceva da par suo sulla carta»<sup>75</sup>.

La narrazione, fatta di dialoghi inusuali, riporta a stili che appartengono al panorama letterario universale: «sono parole spettacolo, ricercate spesso nel proprio vocabolario inesistente, tra Becket e il futurismo, tra giochi linguistici inventati a scuola e quelli imparati dalle letture di William Burroughs. Che soddisfazione, per Paz, riuscire a farsi capire con vocaboli inesistenti contrastanti con un certo linguaggio accademico che riesce a non farsi capire usando vocaboli veri».<sup>76</sup>

Nonostante la caratteristica dell'*imperfezione*, o forse proprio grazie ad essa, le storie di Pazienza si fanno capire, anzi aprono ad un ampio

<sup>75</sup> *Ibidem*

<sup>76</sup> Luca Raffaelli, *Antologia Tutto Pazienza* nr 5, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2016, p.5

panorama di riconoscimenti, ognuno personale, effettuati grazie all'apporto delle esperienze personali di ogni lettore.

La magia dell'incompletezza funziona anche attraverso il particolare stile linguistico, capace di avvicinare il lettore ad una personale e insieme condivisa produzione di significati.



## Raccontare la realtà

«Nelle pagine di *Penthotal* entrava la realtà. In quel tempo il fumetto affrontava generi narrativi, costruiva leggendari personaggi, amava il grottesco, il comico, l'esotico, l'avventuroso. Ma la realtà latitava: Il romanzo a fumetti, il giornalismo grafico, le autobiografie a fumetti che ora invadono gli scaffali erano di là da venire. E invece con *Pazienza ecco Bologna*, ecco il movimento studentesco, ecco un letto vero in cui si dorme e ci si sveglia»<sup>77</sup>

Non è semplice attrarre l'interesse dei lettori raccontando il quotidiano. Molti autori di fumetti hanno scelto dimensioni fantastiche, in cui far vivere figure leggendarie impegnate in avventure temerarie.

Già da *Penthotal*, Andrea Pazienza sceglie la strada più impegnativa, decidendo di raccontare, semplicemente, di sé e delle sue esperienze:

«L'inchiostro, che fissa le immagini e le parole sulla carta, dapprima descrive la condizione dell'autore, studente al Dams di Bologna negli anni settanta, poi via via cattura gli incubi e i sogni, registra digressioni sull'arte e sulla cultura, provoca accostamenti visionari, dà forma al disincanto, allo spaesamento giovanile nella società dei consumi, quasi a volere, con sincerità e con accanimento, che la vita si determini nel momento in cui viene narrata».<sup>78</sup>

Per Paz, la scelta di raccontare la realtà sarà la più fortunata: i contenuti ispirati a quello che incontra e vive intorno a sé, la sincerità con cui vengono veicolati attraverso l'uso di matite e pennarelli, e soprattutto il carattere trasgressivo con cui tratta gli elementi del quotidiano, convincono da subito il pubblico, che si sente fortemente coinvolto nelle storie proposte.

Ma il racconto della realtà non si limita ad una semplice fotografia, ad una descrizione didascalica; Pazienza riesce a riproporre il vissuto

---

<sup>77</sup> Luca Raffaelli, in *Andrea Pazienza*, nr 1 p. 5

<sup>78</sup> Silvano Mezzavilla, introduzione del catalogo per la mostra: *Fumetto Italiano, cinquant'anni di romanzi disegnati*.

fornendo chiavi di lettura inusuali, libere da schemi preimpostati, stimolando il lettore a guardare la realtà intorno a lui da altri punti di vista.

La dimensione trasgressiva, insieme all'ironia con cui Pazienza racconta i suoi tempi, costituiscono la forza eversiva delle narrazioni di Pazienza, attraverso la quale l'autore sovverte i principi e le interpretazioni che sostengono il sistema istituzionale in tutte le sue nelle sue manifestazioni. Nelle sue tavole, il lettore riesce ad incontrare se stesso, nei suoi rapporti con la scuola, la famiglia, i gruppi di amici, come se si guardasse attraverso uno specchio, capace di riflettere anche aspetti nascosti e inconfessabili. La forza pedagogica è nella capacità questi cogliere elementi, e di e rimandarli al lettore proponendogli interpretazioni diverse da quelle abituali. Pier Vittorio Tondelli, giornalista e scrittore italiano, che come Andrea ha vissuto gli anni della contestazione, e anche lui prematuramente scomparso agli inizi degli anni novanta, offre questa breve sintesi in merito al suo particolare approccio narrativo:

«Andrea pazienza è riuscito a rappresentare, in vita, e ora anche in morte, il destino, le astrazioni, la follia, la genialità, la miseria e la disperazione di una generazione che solo sbrigativamente e solo sommariamente chiameremo quella del 77».<sup>79</sup>

Gli fa eco Sergio Staino, anche lui convinto della capacità dell'artista di rappresentare i suoi tempi:

«Dovessi dire quale artista ha rappresentato l'inquietudine degli anni settanta e ottanta direi Andrea Pazienza, col suo Pompeo, il suo Zanardi, i più grandi personaggi da lui creati».<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Pier Vittorio Tondelli, *In punta di matita*, in *Antologia Tutto Pazienza*, nr 12, Roma, Biblioteca Repubblica – l'Espresso, 2016, p 9

<sup>80</sup> Sergio Staino, in: Franco Giubilei, *Vita da Paz, Storia e storie di Andrea Pazienza*, 2011, Black Velvet editrice, Firenze, p. 12

Capacità che gli permette di estrarre dal quotidiano gli elementi più stimolanti, tramite la quale Pazienza riesce a toccare tutti i temi che in quegli anni coinvolgono l'immaginario: le contestazioni studentesche e operaie – e quindi il conflitto con il potere – il rapporto con le droghe, il sesso, la famiglia, la scuola; e ancora i sogni, le speranze, le paure di chi, come lui, abita quell'età frenetica e insieme incerta.

Grazie alla testimonianza di Tondelli, ci si avvicina con più facilità alle dinamiche grazie alle quali Pazienza è riuscito a raccontare il vissuto di quegli anni: «Appena ventenne, Andrea si è trovato una certa università, all'interno di un certo gruppo di amici e, da artista, ne ha succhiato modi di dire, le espressioni, il gergo, le paranoie politiche, vita, innestandoli su un talento naturale grandissimo». <sup>81</sup>

Come un insegnante sceglie il materiale in vista di un processo didattico, così Pazienza sceglie il materiale che formerà il contenuto delle sue storie. Usa quindi quello che ha a portata di mano, e che sia anche accessibile, almeno in gran parte, ai suoi lettori. Quello che trova quotidianamente negli ambienti che frequenta.

Ma i contenuti, oltre ad essere familiari, sono anche esplosivi. Non sono molte le situazioni in cui lo straordinario si presenti quotidianamente e in prima persona. Da come suggerisce Tondelli, Andrea viene in contatto con una realtà affatto banale, quale poteva essere quella dei movimenti giovanili degli anni 70, attraverso i luoghi di più comune e familiare frequentazione, quali l'università e gruppi di amici. Ci si accorge della facilità con cui, in quel particolare momento storico, sono possibili le esperienze più rivoluzionarie all'interno dello spazio costituito da due agenzie educative per eccellenza, l'università e il gruppo dei pari.

Probabilmente Andrea racconta il movimento più per un motivo pratico, che per un impegno sociale o politico. Le molteplici espressioni

---

<sup>81</sup> *Ibidem*

della realtà giovanile di allora – la contestazione, l'arte, rapporti umani, sostanze e relativi abusi - costituiscono per lui una fonte accessibile e inesauribile di spunti - anche particolarmente sensazionale – di cui fare man bassa, e tradurre all'interno delle sue tavole.

Continua Tondelli «Andrea riconduceva qualsiasi stimolo esterno - l'occupazione della facoltà, gli scontri con la polizia, o la tesina dell'esame di italiano - alla sua arte, cioè a quello che era il suo modo di vivere, l'unico che, come ogni grande talento, conoscesse: quello della propria ispirazione.

Andrea non trovò la propria vocazione con i fatti del 1977, ma seppe, in quell'occasione storica, [...] piegarla alla propria sensibilità»

Infatti, Oreste Del Buono, che in veste di direttore della rivista *Alter Linus*, sceglie di pubblicare l'esordiente Paz, sottolinea la capacità dell'autore di reinterpretare la realtà attraverso l'immaginazione:

«La Bologna che fa da sfondo alle straordinarie avventure di *Penthotal* non è una Bologna fantastica, ma una Bologna storica fantasticamente immaginata da Andrea pazienza, prima che la storia accadesse, mentre la storia si avviava a essere»<sup>82</sup>

Le tematiche di quel momento storico, anche le più drammatiche, come l'uso di eroina, vengono quindi riproposte sotto chiavi inusuali, anche ironiche e addirittura eversive. Alcune testate, libere da costrizioni e censure editoriali (come *il Male*, o *Cannibale*) pubblicano le sue tavole più dissacranti, come quella che ritrae una donna dall'aria spaesata, una borsetta stretta tra le mani, che confessa: *Mio figlio si fa le mele*. Un'unica vignetta mostra la naturale l'ignoranza di un genitore nei confronti delle problematiche relative alla dipendenza del figlio. Pagine e pagine di letteratura riferita a questo tema drammatico, sintetizzate in una tavola.

---

<sup>82</sup> Oreste del Buono, introduzione a *Penthotal*, Milano, Milano Libri edizioni, 1982



83

Pazienza, grazie alla dissacrazione con la quale ha trattato i temi che costituivano l'attualità, è riuscito a contrastare l'indifferenza con la quale quei temi, generalmente proposti da una cronaca asettica, venivano assorbiti. L'irriverenza e la riproposizione sarcastica della drammaticità di alcune realtà costituiscono la pietra di scandalo, capace di spingere il lettore a porsi in modo nuovo nei confronti delle vicende proposte, generalmente riferite alle disparità sociali e all'arroganza del potere, che si manifestavano all'interno del sistema politico.

I protagonisti scelti per le sue narrazioni di denuncia rimandano all'ampio panorama delle figure istituzionali: Uomini politici, forze dell'ordine, giornalisti e persino il Pontefice trovano spazio nelle tavole in bianco e nero, in raffigurazioni capaci di stimolare l'immaginario più impensabile; come quella in cui un giovane papa Wojtyla, in un momento di relax, viene assalito dal dubbio più atroce.

<sup>83</sup> Andrea Pazienza, dall'originale della tavola pubblicata su *Il Male*, Maggio 1978.

Wojtyla era stato da poco eletto al soglio pontificio e sui giornali si faceva un gran parlare della piscina che lui, ancor giovane e sportivo, amava usare con una certa frequenza. Piatto ghiotto per Paz, che lo disegnò per *Il Male*, che ne fece un manifesto. La cosa gli costò l'accusa di vilipendio alla religione, con relativo sequestro delle copie.



Ma il personaggio che ha maggiormente contraddistinto la figura e i lavori di Pazienza, facendo sì che fosse bollato come trasgressivo e diseducativo, è stato sicuramente Zanardi, lo studente liceale protagonista, insieme ai suoi compagni e complici Petrilli e Colasanti, di avventure violente e criminali. L'analisi però non può limitarsi ad una definizione così superficiale: Per raccontare la perdita di valori sociali che ha segnato l'avvento degli anni Settanta, Pazienza non poteva far altro che affidarsi



alla rappresentazione di uno dei più memorabili antieroi della storia del fumetto. Come ricorda Oscar Glioti, i personaggi presentati nelle storie di Zanardi sono «tipi in cui il lettore può facilmente riconoscersi proprio per la loro corrispondenza con le congiunture storiche, sociali e culturali in cui sono nati e di cui diventano il modello».

Il registro stilistico cambia radicalmente nella storia dedicata alle avventure del presidente Sandro Pertini.

Il vecchio Pert (come Paziienza lo nominò in una fantastica serie di avventure partigiane, in cui l'autore si ritraeva al suo fianco) fu talmente entusiasta di una copertina (sempre del periodico *Il Male*) in cui veniva ritratto mentre si dispiaceva della morte di De André, da invitare Paziienza, insieme al gruppo di redattori della rivista satirica, a pranzo da lui al Quirinale.

La figura di Pertini è presa a prestito per comporre una denuncia lucida e spietata nei confronti dei giochi di potere e degli scandali che portarono successivamente al crollo di quella che ormai conosciamo come *Prima Repubblica*. Come ricorda Oscar Glioti, in uno dei suoi contributi dedicati ai lavori del disegnatore:



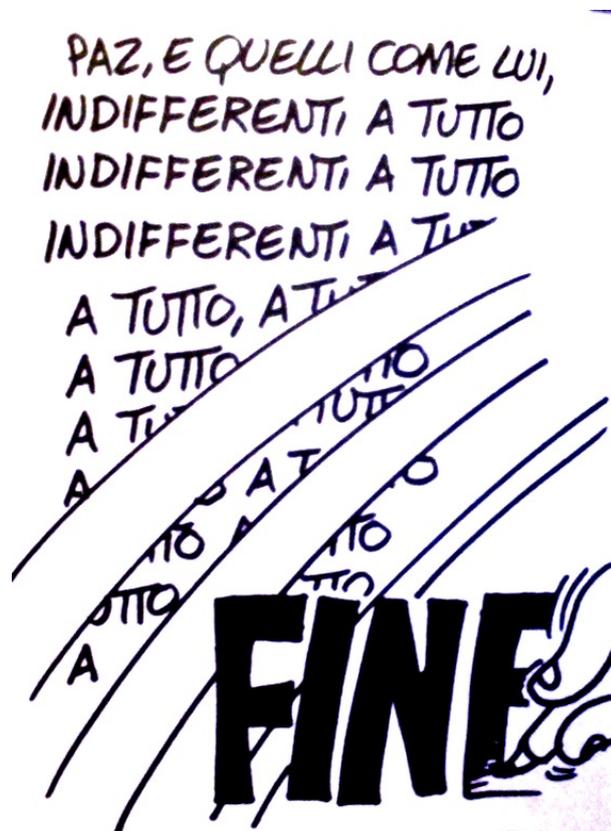
«Le tavole di Pertini [pubblicate nell'omonimo album nel 1983, Nda] contengono una critica politica spietata. Il personaggio del presidente, rappresentato da Andrea come un bambino, si ritrova tra le stanze di un palazzo austero e immenso, a confronto con i rappresentanti politici del momento. Ecco Martelli, Leone, Fanfani, Craxi e infine Francesco Cossiga.

[...] Il libro più politico di Andrea, schietto e sincero come il vecchio presidente, quasi pedagogico, non fosse altro che per quel magistrale invito all'azione nel finale, quando Stella spiega al bambino presidente la vera identità del misterioso cospiratore *al centro dell'orrida ragnatela di misfatti...*E il ragno maledetto si scopre essere proprio lui, Paz, che si svela, nella sua stessa storia, assumendosi la piena responsabilità di

manovratore occulto, denunciando se stesso e *quelli come lui, indifferenti a tutto, indifferenti a tutto*».<sup>84</sup>

Nel finale di *Pertini*, anche il lettore viene coinvolto, insieme allo stesso autore, nella narrazione, in un tentativo di ricordare che il comune atteggiamento di indifferenza e rassegnazione rende tutti responsabili del degrado politico e morale a cui si assiste negli ultimi anni della Prima Repubblica.

«Ci aveva dunque visto bene Andrea, eleggendo il vecchio partigiano a ultimo protagonista di quella stagione anomala e ripetibile, e riservando a noi la responsabilità del disastro che sarebbe seguito nei decenni a venire»<sup>85</sup>



<sup>84</sup> Oscar Glioti, in *Antologia Tutto Paziienza*, nr 3, Roma, Biblioteca Repubblica – l'Espresso, 2016, p. 150

<sup>85</sup> *Ibidem*

## Conclusioni

Inizialmente, con questo lavoro si volevano individuare, tra le pagine a fumetti che compongono l'opera di Andrea Pazienza, eventuali elementi di interesse pedagogico. Nel corso della ricerca, e della successiva stesura, le riflessioni sono arrivate a considerare aspetti non previsti, ma irrinunciabili per il prosieguo del discorso.

La scelta di descrivere un determinato periodo storico attraverso le sue espressioni artistiche e intellettuali ha dato la possibilità di confermare la forte interazione tra queste e la dimensione sociale; attraverso gli studi relativi al rapporto tra pubblico e industria culturale sono state indagate le dinamiche di questa relazione, che si è rivelata fortemente complessa, sicuramente non riducibile ad un mero rapporto di causa effetto.

Inoltre, il lavoro di contestualizzazione storica, sociale e culturale ha permesso di individuare le necessarie chiavi di lettura attraverso le quali inquadrare il discorso sull'opera di Andrea Pazienza, e sui risvolti pedagogici ad essa correlati.

La narrazione autobiografica, gli esempi di plurilinguismo, il racconto della dimensione sociale attraverso la raffigurazione del personale, l'attenzione all'attualità e al reale sono in sintonia con gli stili narrativi di Pazienza, che così s'inquadra all'interno di correnti stilistiche affermate e comunque originali, che gli consentono di emergere dagli angusti spazi dell'underground, senza però doversi sottoporre ai compromessi della massificazione.

Ma sono soprattutto le vicende e le realtà relative al contesto sociale, politico e culturale a svelare gli elementi più utili allo sviluppo dei temi qui trattati.

Un contesto sociale caratterizzato da una evoluzione culturale particolarmente significativa, in cui una molteplicità di fattori - quali l'evoluzione dei gusti e delle tendenze giovanili, il diffondersi sempre maggiore di beni mediatici e di produzioni editoriali libere da influenze politiche, e soprattutto una capacità del pubblico di reinterpretare i contenuti veicolati dai sistemi di comunicazione sociali - contribuiscono alla nascita e all'evoluzione di un panorama culturale divergente, se non in opposizione ai costumi proposti dalla cultura dominante.

I processi d'interazione tra *lettore* e *opera*, elaborati nei lavori di Umberto Eco, sono serviti a descrivere come alcune espressioni artistiche siano in grado di liberare il fruitore dal suo ruolo passivo, per conferirgli lo status di interprete e produttore di significati che in altri casi è dominio esclusivo dell'autore. Questa produzione di senso, in origine soggettiva, attraverso la relazione ed il confronto diventa potenziale generatrice di espressioni collettive, che a loro volta, in un processo lento, delicato e sempre mutevole, possono arrivare a contribuire a più ampi mutamenti sociali.

E' possibile quindi considerare una relazione tra opera culturale e dimensione sociale. Relazione non sempre visibile chiaramente, non sempre spiegabile o perfettamente descrivibile, ma sicuramente esistente, e satura di implicazioni pedagogiche.

Durante il suo svolgersi, questo discorso ha preso una direzione ulteriore, che ha portato a considerare, attraverso la disamina di quei fenomeni che hanno composto il periodo storico in cui Andrea Pazienza ha mosso i suoi passi, la questione relativa alle realtà portatrice di elementi di controcultura.

L'indagine sulla nascita, lo sviluppo e la successiva repentina scomparsa delle espressioni culturali *antagoniste* ha rivelato la grande potenzialità

insita nelle molteplici espressioni che divergono dalla cultura di massa, espressioni che in molteplici casi hanno innescato, nel tempo, rilevanti cambiamenti sociali. Si è visto che nel momento storico in cui i fatti raccontati si sono svolti, questa potenzialità non è stata colta da parte dei soggetti che compongono l'apparato normativo e culturale statale. Queste forme di cultura *controcorrente* sono state considerate solamente nella forma più evidente della protesta, e meno nelle potenzialità di varia natura (sociale, culturale e artistica) di cui la protesta stessa era portatrice.

Un altro tema del lavoro riguarda la forte contrapposizione ideologica che ha inibito qualsiasi possibilità di confronto tra i soggetti appartenenti ai diversi movimenti antagonisti. Si è trattato di un'opportunità mancata, le cui cause meriterebbero un'indagine più approfondita.

Credo che da questo lavoro emerga la necessità di vedere con altri occhi i vari fenomeni rappresentativi di realtà culturali "non allineate", per poter considerare le sue istanze come potenziali portatrici di quei mutamenti sociali naturali e irrinunciabili, a meno che non si voglia pensare ad una dimensione sociale immutabile.

Ricollegando l'oggetto originario del discorso, rappresentato dall'opera di Andrea Pazienza, alle considerazioni appena svolte, è possibile osservare come le narrazioni proposte dall'artista (e, insieme a queste, tutta una tipologia di narrazione capace di innescare processi autonomi di elaborazione dei contenuti) presentino un potenziale pedagogico rilevante, che consiste nel presentare al lettore significativi elementi di realtà, e nel costruire la possibilità di osservarli attraverso nuovi punti di vista. Diventa immaginabile, quindi, che la possibilità di modificare la prospettiva dalla quale viene interpretata la realtà possa condurre ad una relativizzazione dei convincimenti personali, utile a favorire un confronto tra istanze diverse, ma con caratteristiche comuni.

Per costruire il discorso sulle caratteristiche dell'opera di Pazienza, è stato necessario definire la prospettiva pedagogica sulla quale basare le successive considerazioni. Da questo è emerso il forte convincimento di un'azione educativa mirata a costruire le condizioni attraverso le quali un individuo sia in grado di muovere i suoi passi nella realtà sociale di riferimento attraverso due condizioni irrinunciabili: l'autonomia nelle scelte e il confronto con gli altri. Un'ulteriore considerazione derivata da questo lavoro riguarda la necessità di educare i soggetti alla gestione degli imprevisti; si è visto, infatti, come un'intera generazione sia stata colta dal dilagare dell'eroina, senza avere gli strumenti di salvaguardia necessari. Anche, e forse maggiormente nei tempi attuali, le cronache raccontano di eventi accidentali che mutano drammaticamente la vita delle persone, a testimonianza della scarsa capacità, comune a molti, di muoversi nella complessità dei nostri giorni. Si dovrebbe quindi riflettere sulla poca utilità di un'azione educativa orientata solamente sulla gestione del conosciuto e del previsto; mentre si ravvisa sempre maggiormente il bisogno di educare allo straordinario e, perché no, alla trasgressività; nel senso di rendere i soggetti capaci di gestire al meglio anche i momenti in cui si prospettano imprevisti cambiamenti di rotta, che, se non affrontati con la giusta consapevolezza, potrebbero condurre a esiti indesiderati.

Se si crede possibile un'azione pedagogica capace di fornire ad ogni soggetto le condizioni per dialogare con le esperienze quotidiane, anche attraverso le proprie paure e contraddizioni, permettendogli di conoscerle e di elaborarle, allora le storie e i personaggi di Paz diventano utili ad innescare un tale processo di elaborazione, certamente caratterizzato da una forte autonomia. Si prospetta quindi la possibilità di avvicinare le persone ai temi dell'educazione attraverso una pluralità di materiali, anche quelli che apparentemente sembrano i più distanti dai temi pedagogici.

Questo perché è forte la convinzione che una buona azione educativa debba fondarsi sulla fiducia nei soggetti e sull'obiettivo di formarli nelle competenze (se così si deve dire) necessarie a ridefinire e gestire - e quindi conquistare - i propri spazi di libertà e autonomia.





Andrea Pazienza, foto di Gabriele de Marco

## Bibliografia

- Balestrini Nanni, Moroni Primo. *I'Orda d'oro*. Milano: SugarCo, 1988.
- . *Vogliamo tutto*. Milano: Feltrinelli, 1971.
- Barbieri, Daniele. *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani, 1991.
- Barthes, R. et al, a cura di. *L'analisi del racconto trad. it.* Milano,: Bompiani, 1992.
- Bettelheim, Bruno. *Ferite simboliche*. Milano: Bompiani, 1996.
- Betti C., Cambi F., a cura di. *Il '68. Una rivoluzione culturale tra pedagogia e scuola. Itinerari, modelli, frontiere*. Milano: Unicopli, 2011.
- Boschi, Gori, Sani. *I disney italiani. Dal 1930 al 1990*. Bologna: Granata press, 1990.
- Boschi, Luca. «C'era una volta il partito comunista.» *Nova Il Sole 24 ore*. 22 Marzo 2011.
- Brancato, Sergio, a cura di. *Il secolo del fumetto, lo spettacolo a strisce nella società italiana. 1908 - 2008*. Latina: Tunuè, 2008.
- Bresadola, Gianmarco. «La satira della sconfitta. I nemici del Reich nelle vignette di un quotidiano nazista.» *Storicamente* (Università di Bologna), 2005.
- Caprettini, Gian Paolo. *Semiologia del racconto*. Roma, Bari: Laterza, 1992.
- Care compagne, cari compagni, Lettere a Lotta Continua*. Roma: Cooperativa giornalisti Lotta Continua, 1978.
- Che idea morire di marzo, Centro Sociale Leoncavallo, Milano 1978*. Milano: Centro Sociale Leoncavallo, 1978.
- Cristante, Stefano. *Potere e comunicazione. Sociologia dell'opinione pubblica*. Napoli: Liguori, 1999.
- Echaurren, Pablo. *Parole ribelli. I fogli del movimento del '77*. ROMA: Stampa Alternativa, 1977.
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 2013.
- . *dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano: Bompiani, 2007.
- . *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.
- . *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- . *Sei passeggiate nei boschi narrativi : Harvard university, Norton Lectures 1992-1993*. Milano: Bompiani, 1999.
- Faeti, Antonio. *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Torino: Einaudi, 1972.
- . *I diamanti in cantina: come leggere la letteratura per ragazzi*. Milano: Bompiani, 1995.
- Gianmarco, Bresadola. «La satira della sconfitta.» *Storicamente*, Gennaio 2005.
- Giubilei, Franco. *Vita da Paz, storia e storie di Andrea Pazienza*. Firenze: Velvet, 2011.

Glioti, O. Raffaelli, L., a cura di. «Antologia Andrea Pazienza.» Roma: Editoriale l'Espresso, 2016.

Griziotti, Giorgio. *Neurocapitalismo, mediazioni tecnologiche e linee di fuga*, Udine, Mimesis, 2016. Udine: Mimesis, 2016.

Habermas, Jürgen. *Storia e critica dell'opinione pubblica*. Roma: Laterza, 1998.

Hobsbawm, Eric J. *Il secolo breve*, trad.it. Milano: Rizzoli, 1996.

Ilic, Ivan. *Descolarizzare la società*. Milano: Mimesis, 2010.

Luca Boschi, Leonardo Gori, Andrea Sani. *I disney italiani. Dal 1930 al 1990*. Bologna: Granata press, 1990.

Marcuse, Herbert. *L'uomo ad una dimensione*. Bologna: Il Mulino, 2004.

Meda, Juri. *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e anti americanismo*,. Macerata: Eum, 2007.

Meda, Juri. «Vietato ai minori, censura e fumetto nel secondo dopoguerra.» *Schizzo* (Centro fumetto Andrea Pazienza), n. 72.

Meda, Yuri, a cura di. *Falce e fumetto: storia della stampa periodica socialista e comunista per la stampa in Italia*. Firenze: Nervini, 2013.

Mollica, Vincenzo, a cura di. *PAZ, scritti, disegni, fumetti*. Torino: Einaudi, 1997.

Mosso, Mini. *I tempi del cuore: vita e lettere di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves*. Milano: Mondadori, 1925.

Nanni, Antonio. «La pedagogia narrativa: da dove viene e dove va.» In *Per una pedagogia narrativa*, a cura di Raffaele Mantegazza. Bologna: EMI, 1996.

Oscar Glioti, Luca Raffaelli, a cura di. «Antologia Andrea Pazienza.» Roma: Editoriale l'Espresso, 2016.

Paccagnella, Luciano. *Sociologia della comunicazione*. Torino: Einaudi, 1967.

Parmeggiani, Paola. *Il consumo produttivo*. <http://larica.uniurb.it/> (consultato il giorno Ottobre 15, 2016).

Quadri, Franco. *L' avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960-1976*. Torino: Einaudi, 1978.

R. Boeri, M. Bonfantini, M. Ferraresi, a cura di. *la forma dell'inventiva*. Milano: Unicopli, 1986.

Raffaelli, Luca. *Il fumetto: un manuale per capire, un saggio per riflettere*. Milano: Il Saggiatore, 1997.

Ricoeur, Paul. *Sé come un altro*. trad.it. Milano: Jaca book, 1993.

Scozzari, Filippo. *Prima pagare, poi ricordare. Da Cannibale a Frigidaire*. Roma: Coniglio, 2004.

Serenellini, Mario. *I diseducatori: intellettuali d'Italia da Gramsci a Pasolini*. Bari: Dedalo, 1985.

Spagnuolo, Eugenio. «Andrea Pazienza: il ricordo di Vincenzo Sparagna.» *Panorama* (Gruppo Mondadori), Maggio 2016.

Unia, Marco. «La rivoluzione degli anni 60. L'italia si sposta a sinistra.»  
*Storia in Network*. <http://win.storiain.net/>.  
Vincino. *Il Male. 1978-1982. I cinque anni che cambiarono la satira*.  
Milano: Rizzoli, 2007.

## Sitografia

Articoli e contributi

*Cronostoria del fumetto*, Archivio Luce  
<http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=27124&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false&section=/>

*La Droga dietro l'angolo*, archivio Rai storia  
<http://www.raistoria.rai.it/articoli/la-droga-dietro-langolo/25992/default.aspx>

*La storia del Corrierino dei piccoli*  
<http://www.ubcfumetti.com/classic/?17925>

*Siamo realisti esigiamo l'impossibile*, Piazza del grano.org (su Movimento del '77)  
<http://www.piazzadelgrano.org/siamo-realisti-esigiamo-limpossibile-che/>

Video

Sandro Visca racconta Paziienza  
<http://francescosessa.blogspot.co.uk/2011/11/andrea-paziienza-raccontato-da-sandro.html>

Vincenzo Mollica intervista Andrea Paziienza  
<https://www.youtube.com/watch?v=VjNH8Hc9RFg>

Stefano Mordini, In viaggio con Andrea Paziienza (video)  
[https://www.youtube.com/watch?v=nNU6\\_Ezfaw](https://www.youtube.com/watch?v=nNU6_Ezfaw)

La Rivoluzione Interrotta di Andrea Paziienza, dal programma di Stefano Pistolini, Misesi, Salvucci Stefanelli, *Antistoria Fumetto Italiano*, prodotto da Cult  
[https://www.youtube.com/watch?v=xZ\\_X1pb\\_lfQ](https://www.youtube.com/watch?v=xZ_X1pb_lfQ)

Ciao Mamma, Ciao papà, documentario sul convegno del Movimento del '77  
<https://vimeo.com/188526701>

La biografia delle opere di Andrea Pazienza pubblicate in volumi è disponibile su: <http://www.andreapazienza.it/paz-l-artista/bibliografia.html>