

Tagliato fuori... Condizioni materiali, necessità ed esperienze del '77 bolognese nelle pagine realistico oniriche di Andrea Paziienza.

Sergio Contu

Introduzione

Nella seconda metà degli anni settanta il medium fumetto anche in Italia ha già percorso una buona parte di quel lungo cammino che, da forma d'intrattenimento destinata principalmente ai più piccoli, lo condurrà progressivamente a un pieno riconoscimento culturale e artistico. Nello sviluppo di questo percorso un ruolo decisivo è certamente svolto dalla rivista *Linus*, e dalle numerose pubblicazioni nate a seguito della sua fortuna editoriale, grazie alla quale il racconto a fumetti e le capacità autoriali dei suoi creatori sono entrati a far pienamente parte della coscienza e della consapevolezza critica di un'epoca (Barbieri 2010). Nel 1974 la direzione della rivista, che da quasi un decennio pubblica la migliore produzione fumettistica nazionale e internazionale, decide di creare un allegato che, affiancando la rivista, ma staccandosi dall'ormai consolidata linea editoriale, potesse offrire maggiore spazio a produzioni sperimentali e d'avanguardia. L'iniziativa portò alla nascita di *Alterlinus*, sulle cui pagine fin dagli esordi furono pubblicati lavori a firma di autori che oggi sono considerati dei veri e propri maestri. Dopo una prima fase, per così dire sperimentale, cui fa seguito un'ulteriore apertura della linea editoriale rimarcata dal cambio di testata, nasce *Alter Alter*. Ed è proprio sulle pagine di *Alter Alter*, dopo un a dir poco leggendario tentativo di sbarco sulla rivista madre, approda nell'Aprile del 1977 la storia d'esordio



di un allora giovanissimo quanto sconosciuto Andrea Pazienza. Il breve racconto era inconsapevolmente il primo di quella che sarebbe poi diventata una vera e propria saga dal titolo *Le Straordinarie Avventure di Pentothal*, il cui protagonista altri non è che l'alter ego dello stesso autore. Dieci episodi in tutto, pubblicati a cadenza irregolare fino al luglio del 1981, cui seguirono altri celebri personaggi e storie che letteralmente consumarono una parabola artistica precocemente interrotta dalla scomparsa di Pazienza nel giugno del 1988.

Un lavoro d'esordio unico quello delle *Straordinarie*, concentrato visionario di vicende personali ed esperienze collettive nella Bologna della seconda metà degli anni settanta, della contestazione studentesca e del cosiddetto movimento del '77. La definizione movimento del '77 indica, e temporalmente cerca di circoscrivere, un ampio e diffuso movimento di contestazione politica radicale, iniziato con la contestazione studentesca alla circolare del Ministro della pubblica istruzione Franco Maria Malfatti del dicembre del 1976 e idealmente conclusosi con il convegno contro la repressione inaugurato a Bologna il 23 settembre del 1977 (Bellassai 2009).

Parzialmente rimosso, questo movimento ha avuto un destino ben diverso dal suo più celebre antecedente, il '68 ampiamente recuperato e storicizzato (Salaris 1997: 7). In quell'inestricabile intreccio tra avanguardia artistica e politica, tra azione artistica e azione di piazza, che in forma totalizzante caratterizzò il movimento, molti osservatori videro da subito un'entità bifronte caratterizzata sostanzialmente da due attitudini reciprocamente opposte ma in pratica coesistenti. La prima, riconducibile all'ala più intransigente, introdusse pratiche caratterizzate da un alto livello di violenza. La seconda invece, riconducibile al variegato universo dei cosiddetti creativi (Indiani metropolitani, maodadaisti, trasversalisti, parodisti, situazionisti), era caratterizzata dal recupero e dall'elaborazione di linguaggi, pratiche e strategie di comunicazione mai visti prima di allora nell'universo della contestazione politica¹.

¹ «Il settantasette si manifesta con caratteristiche del tutto nuove rispetto ai movimenti che l'hanno preceduto per la particolare inclinazione ad affrontare le questioni del linguaggio, la creatività, l'informazione. È il momento delle radio libere, dei fogli trasversali, degli slogan ironici, o *antislogan*, delle attività sperimentali atte a

Com'è stato ricordato anche di recente, l'appartenenza di Paziienza alla sinistra antagonista di quegli anni è ancora una questione controversa, mentre è cosa certa, nonostante le sue origini sociali, la sua condivisione della vita quotidiana del proletariato giovanile universitario di provenienza meridionale che popolava Bologna in quegli anni. Di fatto è proprio trovandosi letteralmente impantanato fra le fila di questa subalterna grande minoranza urbana che Paziienza matura le necessità materiali e le nuove esigenze espressive che lo indurranno a ideare e disegnare quella che sarebbe poi diventata la saga di *Pentothal*. La grande cassa di risonanza attraverso cui darà inizialmente voce al suo disagio e alle sue ansie di studente fuori sede, perdigiorno sognante, costretto ad attese infinite davanti alla mensa universitaria di via Zamboni, frequentatore di locali degradati, di bar di periferia e trattorie alla mano, continuamente sospeso tra desiderio di partecipazione e d'evasione.

Non è questa la sede per provare a enucleare l'infinità di temi e situazioni che emergono in un lavoro ricco e complesso come le *Straordinarie*, ma credo sia utile, attraverso una ricostruzione delle condizioni materiali, delle necessità e delle esperienze, che in qualche modo ne hanno idealmente e materialmente stimolato la realizzazione, provare a restituire il senso pratico e politico dell'esperienza urbana in esse narrata.

Via Emilia Ponente

Nel 1977 Andrea Paziienza ha ventun anni, gli ultimi tre li ha vissuti a Bologna come studente universitario fuori sede. Nel suo recente passato c'è un'infanzia serena vissuta a San Severo di Puglia in un ambiente familiare estremamente stimolante. Ci sono interminabili estati sulla costa adriatica e un diploma al liceo artistico di Pescara. Ci sono numerose

trasformare la comunicazione e produrre un nuovo immaginario. La pratica dell'eversione del linguaggio e del comportamento implica uno sconfinamento verso la spettacolarità, l'azione, la festa, il gioco, il muralismo, il trucco, il travestimento, secondo una logica anticipata in arte da comportamentismo, happening, Body Art, ma ancor prima presente nell'avanguardia storica come tensione ad abbattere i recinti estetici» (Salaris 1997: 45).

esposizioni personali e partecipazioni a collettive e una discreta notorietà negli ambienti artistici e altolocati della provincia pugliese (Glioti 2009). Poi c'è Bologna, l'umidità, il freddo, l'inverno. Una città non voluta ma imposta. Paziienza voleva dal canto suo restare a Pescara per frequentare l'Accademia delle Belle Arti ma, su consiglio di Sandro Visca e di altri professori del Liceo, decide contro voglia di lasciare Pescara e iscriversi al Dams di Bologna. Quando arriva in città, nell'autunno del 1974, è un fuori sede come tanti, diciottenne, meridionale e certamente spaesato in una città che all'epoca su poco più di 500mila abitanti contava 53mila studenti (Giubilei 2011).

Quando Paziienza arriva per la prima volta a Bologna, ha ancora negli occhi la luce delle belle estati pugliesi, il ricordo degli amici e soprattutto delle ragazze, una in particolare: Isabella Damiani. Paziienza aveva conosciuto la Damiani a San Menaio durante l'estate del 1973 rimanendone talmente colpito da farne, nel suo pur vastissimo orizzonte sociale, un prezioso referente e un ideale di donna che mantenne vivo per tutta la sua breve esistenza.

Per sua stessa ammissione, è dalle lettere che scrive alla Damiani che nasce l'esercizio di scrittura che darà poi espressione grafica alle *Straordinarie* e sfogo pubblico alla sua esigenza di raccontare i disagi della vita da universitario fuori sede. Nelle lunghe lettere che scrive alla Damiani descrive, non con un certo compiacimento, gli stenti dal gusto *bohèmien* del fuori sede e lo spaesamento e il disagio dell'artista di provincia perso nell'anonimato della grande città. In una lunga lettera del gennaio del 1975, che ben sintetizza il suo vissuto di quegli anni, Paziienza scrive:

Come va? A cazzo di cane, ecco come va [...] se l'essere artista, ammesso che io lo sia, e nutro dubbi in proposito, deve condizionarmi, ebbene io non sono un'artista, sono uno studentaccio volgare, scurrile, triviale, meridionale e cafardo! E porca eva, che vita di merda! [...]

Manifesto, Lotta Continua, Marxisisti-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 Venditi e perigeo al Palasport e mi hanno accusato di scarsa intellettualità.

Chiedo loro chi è Schopenauer e non lo sanno! Se Squarzina (regia) mi dice, dopo un intervento, “osservazione esatta, bravo”, faccio la figura del lecca piedi, e se vado un giorno in facoltà con le scarpe da tennis, tutti a dire: “toh, Andrea con le scarpe da tennis”, [...] Ragazze con pellicce di lupo, borse di Viton [...] mi danno del provinciale se porto tutti i giorni lo stesso jean, a tubo, e gli scarponi. Al diavolo (Giubilei, 2011: 67).

Nei primi tre anni trascorsi in città Paziienza vive in una sorta di ghettizzazione volontaria in quello che lui stesso definisce il *meridionalume bolognese*, e ha come principali sodali e gregari i ragazzi pugliesi che con lui condividono l'appartamento di via Emilia Ponente in cui vive. In quell'appartamento, in cui poi vivrà per circa un decennio, Paziienza arriva su suggerimento di un amico di San Severo, dopo essere stato sfrattato assieme all'amico Gino Nardella da un appartamento in via Galliena, vicino alla stazione di Bologna Centrale, in cui avevano approfittato della linea telefonica dell'anziana proprietaria chiamando a lungo amici e parenti alla ricerca di un precoce e mai risolto *conforto extra territoriale* (Di Fonzo 2016; Glioti 2009). A Paziienza si aggiunsero poi Nicola De Mattia, Roberto ed Elia Fratta e Nino Biccari, altri fuori sede pugliesi che andranno a costituire il gruppo chiuso con cui trascorrerà i primi anni di permanenza in città *impelagato in sfide interminabili a ping pong, a carte, a bocchette* fra le mura domestiche e la sala biliardo del Cirenaica, il bar sotto casa.

Queste figure e questi scenari finiranno inevitabilmente per fornire i materiali biografici alla base della storia d'esordio delle *Straordinarie*. È, infatti, nell'*isola calda e sporca* del suo posto letto in via Emilia Ponente che, come un novello *Little Nemo*, Paziienza fa entrare in scena il suo primo e più celebre alter ego. Al di là della metafora è proprio una scena, o meglio una scenografia, che Paziienza sembra costruire nel restituirci lo spazio urbano che fa da sfondo alle prime tavole delle *Straordinarie*. Come ha giustamente osservato Oreste del Buono, la Bologna che fa da sfondo alle *Straordinarie*, non è una Bologna fantastica, ma una Bologna storica fantasticamente immaginata da Paziienza *mentre la storia si avviava a essere* (del Buono 1997: 5). Una Bologna che Filippo Scòzzari, un altro dei protagonisti di quella stessa storia che *si avviava ad essere*, da amico e sodale poeticamente

disconosce perché, a suo dire, quella disegnata da Pazienza *non è Bologna: non sono i suoi muri, non sono le sue facce, non è il suo profumo*. In cui però, apprendo dolorosamente quel *pas d'adieu* che sono *Gli ultimi giorni di Pompeo*, a suo dire, riconosce *un mondaccio nel quale Andrea stava annegando e che straodiava*, perché quelle tavole *quei bianchi e neri infernali* riconducono inesorabilmente a *quella Bologna, alle cose che sta raccontando, alle persone implicate, tutto un humus che solo chi lo conobbe in quegli anni a Bologna può ricordare e riconoscere* (Farina 2005: 54).

Una Bologna quindi reale che Pazienza riconduce a sé attraverso quella straordinaria capacità di sintesi che gli era propria, restituendone, nell'appiattimento bidimensionale delle prime tavole, l'elemento scenografico e l'atmosfera fredda, quasi claustrofobica, di quel lontano inverno di metà anni settanta, che darà poi corpo a un inestricabile *intrico di tensioni e ingiustizie, di abusi e di attese di vendette* (del Buono 1997).

Quando Pazienza arriva a Bologna, forse immagina di trovare un'isola felice, una vetrina del *socialismo dal volto umano*, come a qualcuno era piaciuto definirla, una città ideale, un simbolo, in cui però qualcosa inaspettatamente cominciò a incrinarsi. Un costo della vita anno dopo anno sempre più insostenibile e un lento processo di erosione sociale e culturale avevano silenziosamente ma inesorabilmente scavato un vero e proprio fossato fra le politiche del Partito Comunista che governava la città con continuità ultradecennale e le necessità, i desideri dei giovani che abitavano la città (Ghedini 2005).

In questo vero e proprio vuoto di rappresentanza, comune a molte realtà urbane come Bologna, in cui anche i gruppi extraparlamentari storici erano andati incontro a una crisi profonda, si era sviluppata la cosiddetta area dell'autonomia², una miriade di formazioni, di collettivi, comitati di

² «Il termine autonomia, il cui uso è apparentemente limitato alla definizione di quell'area della sinistra radicale riunitasi il 3 e il 4 marzo 1973 a Bologna durante il «Convegno delle Assemblee, dei Comitati e degli Organismi autonomi di fabbrica e di territorio» – la cosiddetta «Autonomia operaia organizzata» –, inquadra una tendenza, un'accumulazione di pratiche attivate dalle soggettività antagoniste in movimento negli anni settanta in Italia eccedenti i suddetti limiti storiografici e non riconducibili al movimento operaio ufficiale – orientato verso il «compromesso storico» e la politica dei

base, circoli e gruppi, ognuno dotato di una propria specificità e storia. Un movimento fortemente eterogeneo, diviso in tante correnti, che a Bologna dette vita a uno dei collettivi più attivi del panorama nazionale, molto attento ai processi di trasformazione sociale allora in atto.

Confluirono in questa nuova realtà autonoma e antagonista le esperienze e le riflessioni portate avanti dai differenti gruppi che in qualche modo ne stimolarono la nascita: il superamento della distinzione fra sfera pubblica e sfera privata, avviato dal femminismo con la messa a fuoco del 'personale politico', il rifiuto dell'impegno politico inteso come volontarismo alienante, il 'rifiuto del lavoro', inteso come unica dimensione dell'esistenza, e dunque la non riconducibilità della vita all'economia e l'assoluta necessità di tempi e luoghi dove creare e comunicare autonomamente (Salaris 1997).

Nel dicembre del '76, preceduto da un grande happening alla Statale di Milano, ebbe luogo una grande manifestazione di protesta in occasione della prima del Teatro alla Scala cui seguirono dei violenti scontri con le forze dell'ordine. Il principale quotidiano italiano stigmatizzò quei fatti come «jacquerie». Il collettivo bolognese che, fra dicembre e gennaio darà avvio a una serie di clamorose azioni di protesta nel centro cittadino, in polemica risposta al quotidiano, sarcasticamente assumerà l'epiteto come nome, dando formalmente il via ad una delle stagioni politicamente e culturalmente più intense vissute dal capoluogo emiliano.

A innescare la pericolosa miscela di tensioni che si era progressivamente accumulata in quei mesi, fu una circolare del ministro della pubblica istruzione Franco Maria Malfatti, pubblicata il 3 dicembre del 1976, che fra i vari provvedimenti assunti, aboliva la liberalizzazione dei piani di studio in vigore dal Sessantotto. La reazione dei collettivi studenteschi è pressoché immediata. Le occupazioni prendono il via dall'Università di Palermo e si estendono rapidamente a molti atenei. Il primo febbraio 1977 un gruppo di militanti del Fuan irrompono alla Sapienza, dove si stava tenendo un'assemblea contro la circolare, sparando e ferendo gravemente uno studente del collettivo di Lettere. La risposta è

«sacrifici» – e ai gruppi extra-parlamentari, dei quali si constatava e si promuoveva l'esaurimento» (Mariscalco 2012: 388).

un primo violentissimo scontro fra studenti e forze dell'ordine. A Bologna, dove l'Università è occupata il 7 febbraio, le contrapposizioni e gli scontri sono molto duri ma non hanno ancora raggiunto il livello che sarà tristemente raggiunto dopo l'11 marzo.

Queste crescenti tensioni, unite a un impellente disagio personale, finirono inevitabilmente per irrompere nel quadro narrativo che Pazienza, perennemente senza denaro, in via Emilia Ponente stava faticosamente approntando nel tentativo di guadagnare del denaro che gli permettesse di non gravare ulteriormente sulla famiglia. Un estenuante lavoro di ricerca estetico e narrativo che, dopo alcuni tentativi inizialmente andati a vuoto, si concretizzerà nel primo episodio delle *Straordinarie*. Nelle pagine iniziali piani sequenza non delimitati raccontano l'impetosa fine della relazione fra il protagonista e un'altra giovane universitaria fuorisede, Lucilla che, in un duro e intransigente monologo accusatorio, rileva la disinformazione, la pigrizia e la scarsa dignità del vissuto del protagonista che, a suo dire, si tiene sostanzialmente ai margini del movimento che in quei giorni anima la città e il paese. Come nei fatti della Sapienza, è il tentato agguato di un drappello di fascisti a spezzare l'iniziale discorso auto accusatorio veicolato dal personaggio di Lucilla, trasformandolo narrativamente in una confessione auto estorta che inesorabilmente finirà per ricondurre l'alter ego di Pazienza, dal freddo delle notturne strade bolognesi, all'intimità della propria stanza in via Emilia Ponente. Qui, in una pagina caratterizzata graficamente dalla marcata ingerenza della parola scritta sul disegno, emerge, in un fluviale monologo interiore, tutto il disagio per la propria inadeguatezza e il proprio non riuscire a far pienamente parte del movimento.

Il disagio intimo diventa paura manifesta davanti alla materialità degli scontri, letteralmente fotografati in una sequenza di primi piani a margine di due pagine che vedono la città cupa e bidimensionale delle pagine iniziali aprirsi a una diurna profondità prospettica in cui, parafrasando Scòzzari, *bianchi e neri infernali* raggiungono la loro massima espressività. Lo scenario urbano, fra dissolvenze, compenetrazioni e distorsioni prospettiche, diventa un territorio ostile in cui il peregrinare dell'alter ego di Pazienza e di Roberto Fratta non è altro che una metaforica quanto manifesta presa di distanza dalla politica militante, da quella dello

scontro fisico di piazza a quella inconcludente delle assemblee fiume. Una distanza e un velato atteggiamento critico che dal personaggio sarà immancabilmente trasferito all'autore. Come abbiamo detto, per anni Pazienza vedrà i suoi rapporti con il movimento contrassegnati da quella che è stata efficacemente definita la sua *presa di distanza spacciata per partecipazione* (Giubilei 2011).

Via Mascarella

Nel frattempo, mentre Pazienza ha ormai completato e consegnato queste prime tavole, su richiesta del rettore dell'Università, la mattina dell'11 marzo i carabinieri irrompono nell'ateneo occupato. Dopo l'iniziale resistenza degli occupanti, in seguito ai violenti scontri in via Mascarella, è ucciso dalle forze dell'ordine lo studente venticinquenne Pier Francesco Lorusso.

Quando Radio Alice³ diffonde la notizia, migliaia di militanti e simpatizzanti confluono nella zona universitaria. Si susseguono assemblee e l'inutile tentativo di instaurare un contatto con le organizzazioni sindacali e di partito. All'isolamento politico gli studenti rispondono con l'isolamento fisico delle barricate. Nel tardo pomeriggio un corteo di oltre diecimila persone esce dall'asserragliata zona universitaria. Per la città è il caos: le vetrine delle banche e dei negozi più esclusivi sono sistematicamente mandate in frantumi, una concessionaria della Fiat è data alle fiamme, così come la libreria cittadina di Comunione

³ «L'antenna delle irrequietezze giovanili che si agitano intorno al movimento studentesco è una delle prime radio libere italiane – allora le emittenti nate al di fuori del monopolio Rai si chiamavano così, libere, la proliferazione delle “private” sarebbe cominciata da lì a poco – il suo nome è Alice, come la protagonista del romanzo di Lewis Carroll [...] oltre a programmare musica e molto altro senza palinsesto, Alice apre il microfono agli ascoltatori, trasmettendo in diretta le telefonate in nome di un flusso continuo di informazioni che vorrebbero eliminare la distanza fra chi ha il potere sul mezzo e i destinatari del messaggio. [...] Dal 9 febbraio del 1976 la radio di via del Pratello 41 inizia a macinare progressive rock, jazz, musica classica e chiacchiere, assolo notturni di sax, poesia e follie assortite» (Giubilei 2011: 64).

e Liberazione. Sono occupati i binari della stazione centrale, attaccati due commissariati di polizia, la prefettura e l'edificio in cui ha sede *Il Resto del Carlino*. Il giorno seguente la polizia tenta invano di espugnare la cittadella universitaria. Poco lontano, Radio Alice trasmette in diretta l'irruzione della polizia e quella che risulterà poi essere la fine delle sue attività. Il 13 marzo, il ministro dell'interno Francesco Cossiga autorizza l'invio di oltre mille carabinieri a sgomberare la zona universitaria con l'ausilio di mezzi corazzati. Un atto di forza simbolico dal fortissimo impatto (Glioti 2009).

In questo crescente stato d'assedio il 16 marzo Paziienza disegna una nuova tavola da porre a conclusione del primo episodio delle *Straordinarie* e, in tutta fretta, si reca a Milano nel tentativo di sostituirla a quella già consegnata. In questa nuova tavola dalla forza evocativa unica, che per scelta compositiva deve molto all'attività pittorica svolta negli anni che hanno preceduto il suo arrivo in città, sono accuratamente selezionati e uniti in un'unica immagine iconica gli oggetti che più di tutti testimoniano simbolicamente i fatti di quel marzo: una radiolina, sintonizzata molto probabilmente su Radio Alice, chiede ai «compagni» di non disperdersi alla fine delle assemblee, una sveglia, la torretta armata di un autoblindo e uno striscione in cui si legge: «Francesco è vivo e lotta insieme a noi»; al centro il volto seminascosto del protagonista, visibilmente sconvolto, che riflette sul fatto di trovarsi ormai letteralmente tagliato fuori. Allo smarrimento del personaggio l'autore contrappone la celebre nota⁴ in cui chiarisce, con una certa dose di speranza ed entusiasmo, come l'urgenza

⁴ «Mentre lavoravo a queste tavole nel mese di febbraio '77, ero convinto di disegnare uno sprazzo, sbagliando clamorosamente perché era invece un inizio. Ne avessi avuto il sentore, avrei aspettato e disegnato questo bel marzo. Così mi trovo di colpo a non sapere più bene che fare. Ho già consegnato tutto il materiale a Linus venti giorni fa, ma, Cristo, sono cambiate tante cose nel frattempo e tante altre cambieranno sino al giorno in cui il fumetto sarà pubblicato che mi sento male e mi do del coglione per non averci pensato. Cioè disegnare fumetti non è come scrivere per un quotidiano. Se capite cosa intendo. Allora disegno questa tavola qui e provo a portarla a Linus in sostituzione dell'ultima pagina originale, sperando di fare in tempo. L'ultima tavola originale aveva al posto del "fine" di prassi in basso a destra un "allora è la fine", che suona decisamente male. Madonna, vi giuro, credevo fosse uno sprazzo, era invece un inizio. Evviva! Andrea Paziienza, 16 marzo '77» (Paziienza 1997: 24).

della realtà abbia reso necessario modificare il finale della storia, riconoscendo il ritardo che il proprio lavoro aveva inevitabilmente accumulato su una realtà in febbrile fase di transizione. Come avremmo modo di vedere, le speranze nutrite da Pazienza in quest'ultima pagina saranno poi stemperate da una realtà che ben presto rigettò in blocco le istanze proposte dal movimento e uccise sul nascere o anestetizzò le vite e le speranze di un'intera generazione.

Intanto, però, la pubblicazione del primo episodio delle *Straordinarie* ebbe un'accoglienza più che positiva e in via Emilia Ponente Pazienza iniziò a cogliere i primi frutti di un'inattesa, ritrovata notorietà. Mentre a uno a uno i coinquilini lasciano l'appartamento, lui sicuro dei guadagni derivati dalla sua nuova attività, poté acquisire maggiore spazio e un'insperata autonomia domestica. Di quel piccolo universo di convivenze forzate, in cui sono le ristrettezze economiche e di spazio a imporre regole di convivenza ferree e dinamiche interpersonali altalenanti, Pazienza ci ha fornito, pur nella sua esiguità, una delle testimonianze più evocative.

In quella casa, allora ai limiti della città, uguale ad altre centinaia, sparse per tutto il tessuto urbano e oltre, che ospitavano migliaia di ragazzi provenienti da tutta la penisola, divisi in piccoli gruppi di convivenza, come abbiamo visto Pazienza vive inizialmente una condizione di frustrante autoreclusione. Una frustrazione crescente che esploderà nella rabbiosa dichiarazione di quello che doveva essere il finale del primo episodio: «*Oh Cristo è proprio impossibile! Ma in questo merdoso appartamento non ci resto! Via da Bologna... A Napoli A Parigi A Champagnol o in Marocco...*».

Come ha ben rilevato Francesco Remotti (2016), l'abitare è un faticoso compromesso tra l'esigenza d'intimità e di condivisione, un punto di precario equilibrio tra la chiusura e l'apertura, tra il raccoglimento nell'intimità di un 'noi' o di un 'io' e l'aprirsi alla relazione sociale. Nell'appartamento di via Emilia Ponente e in tutte le abitazioni che, oggi come in passato, sono destinate a questa particolare forma di coabitazione forzata, lo spazio personale, quando non è una stanza, è al massimo una parete, un angolo o una porzione di muro che, per forza di cose, tende alla personalizzazione estrema, come ad affermare una sorta di presa di possesso materiale oltre che simbolica. Pazienza, partendo da questo particolare aspetto delle case abbattate dai fuori sede come lui, attraverso il

suo particolare gusto per la citazione, per l'ironia e il riferimento criptato, trasforma le pareti degli interni che disegna, letteralmente tappezzate di manifesti, foto, fogli manoscritti, in un grande e caotico contenitore di segni. Segni che, dalle pareti dell'appartamento abitato dal suo alter ego, sembrano estendersi senza soluzione di continuità agli interni pubblici del Dams occupato, dei portici del centro, arricchendosi nel lento progredire della storia di immagini, messaggi e slogan che non fanno altro che veicolare la cultura, i riferimenti intellettuali e ideologici dell'autore e di chi in quegli anni condivideva la sua stessa condizione.

In uno studio comparativo di qualche anno fa Penny Sparke (2011) sostiene che quelli che possiamo identificare come *interni pubblici* e *interni privati* si siano sviluppati in una continua interconnessione, per cui i valori che essi incarnano invadono continuamente i reciproci territori, portando con sé i linguaggi visivi, materiali e spaziali, attraverso i quali quei valori si esprimono. Un'interconnessione che, come abbiamo visto nel particolare contesto storico e sociale vissuto e immortalato da Pazienza, è ulteriormente rafforzata dalla programmatica volontà di abolirne la suddetta divisione. Ma nonostante questa evidente volontà di partecipazione, condivisione e apertura, la casa nelle *Straordinarie* continua a configurarsi come uno spazio fortemente intimo, l'unico approdo certo nell'incerta geografia delle peregrinazioni oniriche e reali del suo protagonista. La casa nella poetica di Pazienza è lo spazio in cui si è al sicuro, il luogo in cui ci si ritrova dopo che ci si è volutamente persi. L'intera saga è giocata su quest'apparente dualismo e perenne conflitto fra una precaria intimità domestica faticosamente ricostruita nel cuore della realtà metropolitana e un altrove agognato, un'extra territorialità onirica, fantastica o mnemonica che di volta in volta assume i multiformi toni del suo conclamato polistilismo.

In uno degli ultimi episodi della saga la centralità della casa e i sentimenti che verso di essa Pazienza provava sono espressi apertamente:

Torno a casa, e nella mia casa tutto risponde ad un ordine preciso, ad un mio desiderio, è soddisfazione del mio desiderio. Qui sono al sicuro. Dalla finestra il paesaggio si riflette nella mia mente desolato e tranquillo, e dal silenzio delle mie cose sale la calma, come tiepida

marea copre gli oggetti morti e lieve rimbecca loro le coltri (Pazienza, 1997: 126).

A distanza di dieci anni dal lirismo di questa dichiarazione, con un Pazienza che si apprestava a chiudere la sua parentesi bolognese, l'appartamento nella palazzina d'angolo fra via Emilia Ponente e via del Cardo, e il bar Cirenaica continuano a essere il centro del suo orizzonte domestico e del suo ennesimo alter ego, tanto da offrirne non solo un'immagine, ma una didascalia che ne ribadisce l'intimità del legame:

In quella stradetta s'affacciano qualche casuccia, dei giardinetti, un palazzotto. Il cielo è bianco e pieno di fili neri. [...] s'avvia al focolare, entra nel bar Cirenaica, che è già come fosse casa sua, per la confidenza che ha col luogo e col gestore e i famiglia di questo, [...] (Pazienza 1997: 17).

Pazienza in *Gli ultimi giorni di Pompeo* definisce quest'angolo di Bologna il *focolare*, rimarcando quell'intimità familiare e domestica nata nella prima fase del suo soggiorno e maturata nel corso di un travagliato decennio di vita cittadina.

Via Clavature

Dopo il primo episodio, nello sviluppo delle *Straordinarie* c'è un progressivo svuotamento di quella che potrebbe essere letta come una trama generale, a favore di un'ecclettica sperimentazione narrativa perseguita attraverso un sistematico accostamento di materiali eterogenei per stile grafico e tecnica realizzativa. Una scelta che, oltre a proporre una non celata esaltazione delle doti artistiche e tecniche dell'autore, trovava una congruente legittimazione formale nella corrispondente eterogeneità ideologica e pratica delle forme espressive e culturali proposte dal movimento. Nel loro progredire *Le Straordinarie* diventano un grande contenitore in cui l'autore riversa i materiali più disparati lasciando al lettore il compito di individuare, ricomporre, immaginare o interpretare

un'eventuale sequenzialità narrativa. A discapito di una sequenzialità narrativa compiuta e di una riconoscibile unità di segno, Pazienza realizza delle tavole singole, che poi dispone, ordina e all'occorrenza aggiunge, seguendo l'ispirazione del momento, privilegiando l'impatto estetico e poetico delle singole sequenze alla coerenza e alla continuità della narrazione. Il nuovo riferimento estetico sono gli *Humanoides Associés*, l'eterogeneo gruppo di autori francesi che, con la rivista *Métal Hurlant* proprio in quegli anni stava progressivamente mutando gli standard espressivi del fumetto indipendente e d'autore. In questa fase dello sviluppo della saga a influenzare profondamente Pazienza è soprattutto *Il garage ermetico* di Moebius. Un referente estetico e formale che lo induce a sottrarre la narrazione allo scenario urbano in cui era nata, per proiettarla in scenari che richiamano apertamente l'estetica del celebre autore francese. In questa lunga fase sperimentale i riferimenti ai fatti di marzo e al clima che si era imposto in città sono velati o in qualche modo mediati da figure in parte utilizzate anche dall'orizzonte immaginario del movimento. Gli esempi più evidenti sono i nativi americani o le ben più stereotipate comunità tribali attraverso cui viene rimarcata, anche nella dimensione onirica, la velata distanza dell'alter ego dell'autore dal movimento. Distanza che, anche nelle elucubrazioni oniriche, non preclude la volontà di adesione e partecipazione, come nel suo improbabile scontro con il gurila Katalanotta in cui non è difficile rintracciare un chiaro riferimento al giudice istruttore Bruno Catalanotti che in quei mesi aveva promosso una ferma azione repressiva nei confronti dei militanti del movimento, e il cui cognome in un cartiglio in bella vista in un'altra pagina della saga, in assonanza al tristemente notto Herbert Kappler, era già diventato Catalanoppler.

Dopo la lunga parentesi sperimentale seguita all'esordio, è con il sesto episodio della saga (Dicembre 1978) che Pazienza fa ritorno a un approccio narrativo più diretto che potrebbe essere letto come una ripresa del quadro narrativo proposto nel primo episodio. Come nell'episodio d'esordio, si ritorna alla casa di via Emilia Ponente, il cui profilo si staglia nel cielo notturno di Bologna. Si ritorna ai monologhi interiori del protagonista che, smessi momentaneamente i panni delle avventure fantastiche in cui lo aveva precipitato il suo autore, ritorna a essere uno studente fuori sede,

perennemente senza denaro e afflitto dalla vita che conduce. Ritornano le colazioni in pigiama al bar, le inconcludenti richieste alla famiglia e il peregrinare per le strade di una città che non ha più il clima di stato d'assedio dell'esordio, ma quello dimesso e quasi decadente del ritorno all'ordine.

La politica, che impregnava ogni centimetro quadrato dello spazio urbano rappresentato nel primo episodio, è stata ormai scalzata da una nuova protagonista, l'eroina che, al ritirarsi dell'impeto dell'onda del movimento, ha letteralmente inondato le vie della città. Fra l'autunno e l'estate del 1977, all'improvviso, quasi da un giorno all'altro, Bologna è letteralmente sommersa d'eroina che, pur da diverso tempo reperibile anche in città, è in questa fase della storia del capoluogo emiliano disponibile come non mai. Al di là delle ipotesi complottistiche (Giubilei 2011) di questo passaggio mai del tutto chiarito dalla militanza politica alla tossicodipendenza Paziienza, suo malgrado, con l'ormai rodato meccanismo di scambio fra esperienza vissuta e arte, diventa il principale interprete.

Senza l'indolenza derivata da una certa sensibilità decadente che la caratterizzerà per buona parte degli anni ottanta, l'estetica dell'eroina elaborata da Paziienza nelle *Straordinarie* è ancora quella ironica e trasognante di una realtà in fase di affermazione. Una realtà che poi, a distanza di quasi un decennio, drammaticamente rappresenterà nelle tavole de *Gli ultimi giorni di Pompeo*. Le peregrinazioni automobilistiche e le febbrili ricerche di Pompeo di qualche grammo di eroina nella disadorna Bologna dei primi anni ottanta, nelle *Straordinarie* hanno ancora i ritmi lenti e il passo sognante dell'*alto popolo dei camminatori*, come lo definisce il protagonista di *Boccalone*, il romanzo di Enrico Palandri con cui *Le Straordinarie* hanno più di un punto di contatto. Un popolo di giovani camminatori che attraversava la città senza temere le distanze o che aspettava bighellonando seduto sui marciapiede, sui gradini di qualche monumento o agli angoli delle strade. Nel lavoro d'esordio di Paziienza, come in quello di Palandri, è proprio attraverso il continuo peregrinare dei protagonisti che emerge l'atmosfera che animava il tessuto urbane e sociale della città a ridosso dei fatti di marzo, la crescente voglia di confronto e di

condivisione emotiva che animavano i giovani più o meno coinvolti nel movimento.

Nella geografia urbana di quegli anni, contrassegnata da decine di luoghi di ritrovo, case occupate, eventi estemporanei, ricordati ogni giorno da un flusso continuo di persone, era improvvisamente emerso all'attenzione di tutti un luogo in particolare, una casa occupata. Questa casa, nota a tutti come Traumfabrik, si trovava al civico 20 di via Clavature, a due passi da Piazza Maggiore, e in breve tempo divenne uno dei luoghi simbolo di questa stagione della storia cittadina. Ed è proprio bussando alla porta rossa della Traumfabrik, forte del riconoscimento ottenuto con i primi episodi delle *Straordinarie*, che Pazienza può finalmente uscire dall'isolamento della vita dello studente fuori sede e ritagliarsi il suo personalissimo spazio nella nascente scena creativa bolognese.

Lo stabile di via Clavature era stato occupato nel corso di un corteo da un piccolo gruppo di manifestanti fra i quali figurava il già noto disegnatore Filippo Scòzzari. Molto probabilmente fu proprio la presenza di Scòzzari ad attrarre in via Clavature Pazienza e quel primo nucleo di giovani che, nel bene e nel male, ne animerà la sua breve e turbolenta esistenza.

Nelle dinamiche e nelle pratiche di quel momento in cui persino *Lotta Continua* si fece promotrice di una campagna a favore dell'occupazione delle case con lo slogan *Prendiamoci la città*, la casa di via Clavature assunse una dimensione inedita rispetto alle ragioni e alle normali finalità della pratica, generalmente voluta e sostenuta da imprescindibili ragioni ideologiche. In via Clavature, in singolare sintonia con quanto accadeva in quello stesso momento in altre realtà urbane del vecchio continente, l'ortodossia ideologica di una certa componente militante ben presto lasciò il posto alle sperimentazioni espressive promosse dal variegato gruppo di giovani frequentatori. Secondo quanto racconta lo stesso Scòzzari (1997), fin dall'inizio in quella casa si combatté una lotta sotterranea fra un gruppo di autonomi intransigenti, che ben presto uscì di scena, Scòzzari, che ne voleva fare sostanzialmente uno spazio privato, e una parte del piccolo gruppo di giovani frequentatori dello stabile che darà poi vita alle formazioni musicali, Centro Urlo Metropolitano e Gaznevada, che ne volevano fare uno spazio che potesse essere utilizzato liberamente. Anche

in questo particolare caso di coabitazione collettiva le istanze privato/pubblico, con tutte le difficoltà che si possono immaginare, convissero fino allo sgombero dello stabile a metà del '78.

Per Paziienza l'impatto con uno spazio come la Traumfabrik è piuttosto forte e destinato a lasciare tracce profonde, sia sul piano personale sia su quello strettamente artistico. Scorci e personaggi riconducibili alla Traumfabrik immancabilmente finiscono fra le tavole delle *Straordinarie* che, dal secondo episodio, della Traumfabrik portano persino il marchio di fabbrica. Un logo che, al di là dell'iniziale omaggio a Scòzzari, ha in sé una certa veridicità di fondo, visto che ampie parti della saga hanno trovato ispirazione o sono state abbozzate e realizzate tra le mura della casa occupata di via Clavature. Fra quelle mura prese forma anche l'adesione del sodalizio Paziienza-Scòzzari al progetto Cannibale di Stefano Tamburini. Di fatto il primo incontro fra le future anime della storica testata, e iniziatori di quello che sarebbe poi stato definito il *Nuovo Fumetto Italiano*, avvenne proprio in occasione del convegno internazionale contro la repressione organizzato a Bologna nel settembre del 1977, con la Traumfabrik che da quel momento divenne la sede bolognese delle sessioni di lavoro del gruppo.

Come già accennato, se questa brevissima stagione della recentissima storia culturale e politica nazionale era iniziata con l'happening alla Statale di Milano del dicembre del 1976, sarà proprio il convegno contro la repressione di settembre in qualche modo a segnare la fine sancendo la definitiva spaccatura fra l'ala creativa e le frange più intransigenti del movimento che, come nell'ultimissima tavola delle *Straordinarie*, al confronto e al dialogo preferiranno calare il passamontagna e imbracciare il mitra. Ma questa è tristemente un'altra storia.

Conclusioni

Come ha scritto Pier Vittorio Tondelli (1993) in quella che a suo dire voleva essere una *specie di ballata per un amico*, Andrea Paziienza è riuscito a rappresentare il destino, le astrazioni, la follia, la genialità, la miseria, la

disperazione di una generazione che solo sbrigativamente, solo sommariamente chiameremo del '77 bolognese.

Una generazione che, nell'impossibilità di offrire a se stessa una ben precisa identità culturale (seguendo percorsi, ponendosi obiettivi, rivelando origini), ha preferito non darsene alcuna, o meglio, mischiare i generi, le fonti culturali, i padri putativi, fino ad arrivare alla compresenza degli opposti. Una generazione, [...] in cui i linguaggi si confondono e si sovrappongono, le citazioni si sprecano, gli atteggiamenti e le mode si miscelano in un cocktail gradevole e levigato che forse è il succo di questa tanto chiacchierata postmodernità (Tondelli, 1993: 205).

Una generazione che, secondo l'autore di *Altri libertini*, si era formata culturalmente davanti alla televisione, era cresciuta con in testa il sound delle più belle ballate della storia del rock, ed era diventata giovane leggendo i paperback ed altri prodotti dell'industria culturale. Pazienza, come lo stesso Tondelli, è stato uno dei principali interpreti di questo universo giovanile sconosciuto. Un universo culturale che lo stesso Tondelli ha descritto minuziosamente attraverso una scrittura sincera quanto controllata, che Pazienza ha invece preferito evocare e rappresentare attraverso uno stile grafico ecletticamente aggressivo, capace di alternare il realismo più minuzioso al caricaturale più fantasioso e grottesco. Un lavoro che alterna tavole dalla convenzionale struttura geometrica a tavole in cui la stessa separazione delle singole vignette, fra sovrapposizioni e dissolvenze, è volutamente stravolta da un flusso continuo d'immagini e di pensieri graficamente catturati in didascalie fiume e balloons che prepotentemente invadono lo spazio grafico. Un continuo alternarsi di tavole mute e tavole sovraccariche di testo che ci restituiscono il linguaggio e la cultura urbana di una città suo malgrado diventata l'epicentro di una delle stagioni più controverse della recente storia nazionale.

Bibliografia

- Bellisai 2009 = S. Bellissai, *Un trauma che si chiama desiderio. Per una storia del Settantasette a Bologna*, in A. De Bernardi, C. Crestella, V. Romitelli (a cura), *Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Archetipolibri, Bologna 2009, pp. 213-234.
- Barbieri 2010 = D. Barbieri, *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura disegnata europea*, Coniglio Editore, Roma 2010.
- del Buono 1997 = O. del Buono, *Prefazione*, in A. Paziienza *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Baldini e Castoldi, Milano 1997, pp. 4-5.
- Farina 2005 = R. Farina, *I dolori del giovane Paz*, Coniglio Editore, Roma 2005.
- Giubilei 2011 = F. Giubilei, *Vita da Paz. Storia e storie di Andrea Paziienza*, Black Velvet, Firenze 2011.
- Mariscalco 2012 = D. Mariscalco, «A/traverso» *la transizione. Le pratiche culturali del movimento del '77 e il programma artistico, "Enthymema" VII*, 2012, pp. 387-400.
- Paziienza 1997 = A. Paziienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- Paziienza 1997 = A. Paziienza, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, Edizioni Di, Castiglione del Lago 1997.
- Remotti 2016 = F. Remotti, *Abitare, sostare, andare: ricerche e fughe dall'intimità*, in M. Augé, S. Boffito, F. Cimatti, G. Civittarese, A. Favole, A. Mendini, D. Miller, F. Remotti, R. Sesana (a cura), *Le case dell'uomo. Abitare il mondo*, UTET, Novara 2016, pp. 91-114.
- Salaris 1997 = C. Salaris, *Il movimento del settantasette*, AAA Edizioni, Bertolino 1997.
- Scòzzari 1997 = F. Scòzzari, *Prima pagare, poi ricordare*, Castelvecchi, Roma 1997.
- Sparke 2011 = P. Sparke, *Interni moderni. Spazi pubblici e privati dal 1850 a oggi*, Einaudi, Torino 2011 (*The modern interior*, Reaktion Books, Londra 2008).
- Tondelli 1993 = P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Bompiani, Milano 1993.

L'autore

Sergio Contu

Sergio Contu, dottore di ricerca in Metodologie della ricerca etnoantropologica, attualmente cultore della materia del settore scientifico disciplinare M-DEA/01 presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Cagliari. Si occupa di tecniche di documentazione biografica, fenomeni di mutamento sociale e culturale pertinenti la sfera lavorativa e la mobilità migratoria. Ha pubblicato i saggi: *Pastori per procura: nascita di una nicchia migratoria* (2013), *Equazioni personali e squarci d'opinione* (2015) e *In viaggio. Etnografia di un percorso migratorio condiviso* (2017).

Email: contusergio@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 01/07/2019

Data accettazione: 04/11/2019

Data pubblicazione: 20/12/2019

Come citare questo articolo

Sergio Contu, *Tagliato fuori...* *Condizioni materiali, necessità ed esperienze del '77 bolognese nelle pagine realistico oniriche di Andrea Paziienza*, "Medea", V, 1, 2019, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3960>