

---

## “Dovrò disfarmi di questa infinita fanciullezza”: il fumetto italiano negli anni Ottanta

Andrea Sangiovanni\*

L'articolo indaga gli anni Ottanta attraverso il prisma del fumetto, medium che in quegli anni stava cambiando sia sul piano industriale che dal punto di vista dei contenuti. In effetti, come molte altre “industrie culturali” italiane di quegli anni, il fumetto partecipa della trasformazione produttiva del Paese con uno spostamento dai grandi centri editoriali, come Milano, alla provincia, dove nascono nuovi editori; allo stesso tempo, le testate si moltiplicano e il fumetto esce dai ristretti confini delle letture “per ragazzi” in cui era stato confinato fino ad allora. Sul piano dei contenuti, poi, si manifesta allora una crescente contaminazione dei linguaggi tra fumetto d'autore e popolare, ma anche tra editoria mainstream e underground. Nell'esaminare questi aspetti, l'autore analizza la capacità del fumetto di riflettere alcuni dei cambiamenti culturali degli anni Ottanta, individuando l'esistenza di una “domanda di politica” che va oltre la stereotipata interpretazione del “riflusso” come tratto dominante di questo periodo.

**Parole chiave:** fumetti, anni Ottanta, storia culturale, cultura di massa, mass media

### *“I should get rid of this never-ending childhood”: Italian Comics in the 1980s*

This article examines the 1980s through the prism of the comic strip, a medium that underwent significant changes during those years, in terms of production, as well as content and language. In fact, as many other contemporary Italian “cultural industries”, the comics publishing sector was part of the country's economic transformation, experiencing a shift from large publishing centres, such as Milan, to provinces, where new publishers emerged. In the 1980s, the titles increased in numbers, and comics moved away from being considered solely as entertainment for children. In terms of content, there was a growing contamination between art and popular comics, as well as between mainstream and underground publishers. By examining these aspects, the author analyses the ability of comics to mirror the cultural changes of the 1980s, highlighting the emergence of a “demand for politics”, and thus challenging the stereotypical interpretation of the decade as a time of “retreat” (in Italian, *riflusso*).

**Key words:** comics, 1980s, cultural history, mass culture, mass media

Saggio proposto alla redazione il 15 dicembre 2023, accettato per la pubblicazione il 12 marzo 2024.

\* Università di Teramo; [asangiovanni@unite.it](mailto:asangiovanni@unite.it)

Alla fine degli anni Ottanta Beniamino Placido, intellettuale e critico televisivo de “la Repubblica”, scriveva: “ma vogliamo davvero credere che le figure importanti degli ultimi dieci, quindici anni siano stati i soliti scrittori di poesie e romanzi? No, sono stati gli autori di fumetti”<sup>1</sup>. Placido diceva di non essere un appassionato di fumetti perché, affermava, ognuno sa “leggere bene i fumetti della propria giovinezza. E si è giovani una volta sola”<sup>2</sup>. In realtà, grazie alla sua peculiare cifra ironica, nel momento stesso in cui evocava il consolidato pregiudizio sui fumetti come forma di intrattenimento per l’infanzia, egli ne prendeva le distanze e sosteneva la tesi opposta: dopo molto tempo in cui era stato considerato una forma di intrattenimento leggero a cui preferire senz’altro la lettura di libri, ora il fumetto poteva a buon diritto essere considerato un tipo di narrazione che — per la sua immediatezza e capacità di penetrazione nei più diversi strati sociali — permetteva di leggere e interpretare il cambiamento della società, e soprattutto dei suoi segmenti più giovani che, a metà decennio, avevano appena ricominciato a occupare la scena pubblica.

Gli studenti medi, per esempio, erano scesi in piazza nel 1985 per protestare contro il ministro dell’Istruzione Franca Falcucci in quello che un osservatore attento della realtà giovanile, Pier Vittorio Tondelli, aveva suggerito essere il “terzo movimento giovanile che il paese abbia conosciuto dal dopoguerra a oggi”. Tondelli era rimasto colpito dalla presenza nell’immaginario dei ragazzi che sfilavano di “tutti i personaggi dei fumetti: da Lupo Alberto ai personaggi di Forattini, da Bobo a Charlie Brown, ma soprattutto, a farla da padrona, era l’immagine agrodolce, a suo modo cattiva e impertinente, terribilmente saggia, della Mafalda di Quino”<sup>3</sup>.

L’obiettivo di questo articolo, dunque, è esaminare più da vicino la capacità del fumetto di rappresentare la trasformazione della società in un tornante decisivo della storia italiana, gli anni Ottanta che, per quanto complessi, un vero e proprio “groviglio” sociale e culturale<sup>4</sup>, sono stati spesso descritti con la ca-

<sup>1</sup> Citato in Oscar Cosulich, *Meglio una festa oggi...*, “Comic Art”, febbraio 1989, n. 52, p. 48. La citazione del titolo è tratta da due tavole di Andrea Pazienza, *Anni verranno 1988*, realizzate per un inserto de “L’Espresso”, 10 gennaio 1988, e ora riprodotte in Andrea Pazienza, *Una estate. Storie 1987-1988*, “Tutto Pazienza”, n. 11, Roma, La biblioteca di Repubblica-L’Espresso, 2016, pp. 80-81. La citazione completa è: “Anni verranno, pelosi come gatti. Dovrò disfarmi di questa infinita fanciullezza. La ricorderò. Poco o nulla ci capirò”.

<sup>2</sup> Beniamino Placido, *Il cane a fumetti*, “la Repubblica”, 28 agosto 1988, ora in A. Pazienza, *Una estate*, cit., p. 165.

<sup>3</sup> Pier Vittorio Tondelli, *Ragazzi dell’85*, in Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990. Qui si usa l’edizione digitale del 2014 e la citazione è tratta da p. 132. Ai “ragazzi dell’85”, un “movimento dimenticato” dedicano spazio Monica Galfré, *Tutti a scuola. L’istruzione italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2017 e Adolfo Scotto Di Luzio, *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi*, Torino, Einaudi, 2020. Cfr. anche Lanfranco Rosso, “Ottantacinque / anno di coscienza / senza bandiere / senza violenza”. *Appunti su un movimento studentesco*, “Zapruder”, 2022, n. 57, pp. 33-54.

<sup>4</sup> L’espressione, particolarmente felice, è presa da A. Scotto Di Luzio, *Nel groviglio*, cit.

tegoria semplificatrice del riflusso o in chiave prevalentemente politica, guardando alla successiva crisi della Repubblica dei partiti. In quegli anni, invece, da un lato “non si ebbe un arresto repentino né completo dell’azione collettiva” che “si concentrò su obiettivi sicuramente meno ambiziosi, ma non meno rilevanti, più puntuali — ossia concentrati su questioni più specifiche”<sup>5</sup> — dalle manifestazioni pacifiste al movimento antimafia. Allo stesso tempo, però, dall’altro lato, arrivava a maturazione un processo di cambiamento che era iniziato nel corso degli anni Settanta e stava trasformando il Paese sia sul piano economico, con la crescita dei servizi e delle piccole e medie imprese, che dal punto di vista sociale, con la crescita dei ceti medi. All’interno di questa evoluzione, complessa e non lineare, giocavano un ruolo centrale i mass media, il cui sistema era anch’esso in piena trasformazione e che concorrevano a una ridefinizione dell’immaginario collettivo e a una mutazione dell’*ethos* repubblicano<sup>6</sup>. E se la televisione, con la centralità delle emittenti private, dava una spinta alla “mutazione individualista”<sup>7</sup> che era già in atto da tempo, il fumetto metteva invece in luce sia l’esistenza di una pluralità di linguaggi e di immaginari, spesso in conflitto con quello dominante, sia il riarticolarsi dell’industria editoriale lungo linee di sviluppo che sembravano seguire quelle della piccola e media industria e che la portavano lontano dai principali centri dell’editoria nazionale, come Roma o Milano, per trovare nuova linfa nella provincia, dalla Toscana degli Editori del Grifo all’Umbria della Star Comics.

## Gli anni Ottanta fra mainstream, underground e popolare d’autore

Come ha scritto Luca Boschi, uno dei più importanti testimoni-storici di questo mezzo di comunicazione, il fumetto degli anni Ottanta nasce tra il 1977 e il 1978<sup>8</sup>. Allora, infatti, il fumetto era già diventato un medium — e un linguaggio — dotato di una riconoscibilità e di una considerazione pubblica che lo avevano allontanato dal ghetto della “non-lettura” in cui era stato confinato nel dopoguerra e negli anni Sessanta, quando era visto come una forma di puro intrattenimento per l’infanzia, peraltro spesso accusata di indurre comportamen-

<sup>5</sup> Marica Tolomelli, *L’Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, Roma, Carocci, 2015, Kindle ed., pos. 4121. Sulla questione cfr. anche Beppe De Sario, *Resistenze in naturali. Attivismo radicale nell’Italia degli anni Ottanta*, Truccazzano, X books, 2009; Pierpaolo Mudu, Gianni Piazza, *Not Only Riflusso: The Repression and Transformation of Radical Movements in Italy between 1978 and 1985*, in Knut Andresen, Bart van der Steen (eds.), *A European Youth Revolt. Palgrave Studies in the History of Social Movements*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

<sup>6</sup> Su questi temi mi permetto di rinviare ad Andrea Sangioanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dalla Seconda guerra mondiale a oggi*, Roma, Donzelli, 2021.

<sup>7</sup> Il riferimento è ovviamente a Giovanni Gozzini, *La mutazione individualista. Gli italiani e la televisione, 1954-2011*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

<sup>8</sup> Cfr. Luca Boschi, *Frigo, valvole e balloons*, Roma-Napoli, Theoria, 1997.

ti devianti nei suoi giovani lettori. A metà degli anni Settanta, infatti, i fumetti non erano solo entrati a pieno titolo nell'industria culturale di massa grazie a un gran numero di testate che mostrava la presenza di un ampio pubblico di lettori di tutte le fasce d'età, ma erano diventati oggetto di saggi accademici<sup>9</sup>, protagonisti di trasmissioni televisive<sup>10</sup> e argomento di discussione sui settimanali d'opinione che ragionavano sulla valenza politica del loro linguaggio<sup>11</sup>.

Proprio in quegli anni, però, veniva introdotta una separazione tra due tipologie di fumetto, quello "popolare" e quello "d'autore", che la critica avrebbe rapidamente trasformato in una vera e propria "contrapposizione culturale"<sup>12</sup>. Secondo questa tassonomia, quello "d'autore" era un fumetto realizzato "con personalità, gusto, cura tecnica del dettaglio, con personaggi credibili e sfaccettati", mentre quelli "popolari" erano "fumetti pensati, scritti e disegnati quasi di corsa e un tanto a pagina"<sup>13</sup>. In effetti, questa dicotomia sembrava descrivere un aspetto peculiare di questo segmento dell'industria editoriale dove alle riviste come "linus" si contrapponeva una mole di "giornaletti" di pronto consumo e di dubbio gusto a tema prevalentemente erotico o pornografico<sup>14</sup>: essa però, in realtà, non faceva altro che riproporre sotto altre spoglie il diffuso pregiudizio nei confronti del fumetto distinguendo tra "alto" e "basso", fra cultura e consumo. In realtà questa separazione — spesso adottata anche in altri campi dell'industria culturale — mostrava proprio in quegli anni di avere dei confini molto fragili e la scena del fumetto si rivelava molto più composita di quanto questa contrapposizione binaria non lasciasse immaginare: fra i fumetti "popolari", per esempio, si trovavano testate come "Lo sconosciuto" di Magnus che, pur pubblicato da un editore specializzato in fumetti "per adulti", era una serie "adulta" non tanto per ciò che mostrava ma per i temi che affrontava visto che, dietro le convenzioni del genere noir-spionistico, indagava nelle zone d'ombra della società contemporanea.

Accanto alle due tipologie "d'autore" e "popolare" iniziava così a delinearsi una terza possibilità, il "popolare d'autore", che, prima ancora di venire in-

<sup>9</sup> Il primo a vedere nei fumetti un campo di studi era stato, a metà degli anni Sessanta, Umberto Eco, seguito da Antonio Faeti, Gino Frezza e altri. Per un quadro generale si rimanda a Lorenzo di Paola, *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2019.

<sup>10</sup> Si pensi a trasmissioni come *Gulp!* (1972) e *Supergulp!* (1977) che, ideate da Giancarlo Governi, portavano in televisione il linguaggio statico dei fumetti.

<sup>11</sup> Cfr. *Professor Snoopy*, "L'Espresso Colore", 23 ottobre 1977.

<sup>12</sup> Così la definiscono Michele Ginevra, Matteo Stefanelli, *Attraversamenti del mainstream. Tendenze postmoderne e "popolare d'autore"*, in Gianni Bono, Matteo Stefanelli (a cura di), *Fumetto! 150 anni di storie italiane*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 320.

<sup>13</sup> L. Boschi, *Frigo Valvole...*, cit., pp. 40-41.

<sup>14</sup> La distinzione era ritagliata sui fumetti "popolari" editi da Renzo Barbieri, specializzato in testate "per adulti", che sarebbe arrivato a pubblicarne oltre duecento tra gli anni Settanta e Novanta. Per una rapida scheda biografica, che però privilegia l'attività di romanziere a quella di editore, si veda Gianni Bono, *Renzo Barbieri* in G. Bono, M. Stefanelli (a cura di), *Fumetto!*, cit., p. 221.

dividuata dalla critica come una specifica categoria, veniva praticata dagli stessi autori ed editori. Gli esempi potrebbero essere molti: il settimanale cattolico per ragazzi “Il Giornalino” pubblicava il “Commissario Spada”, sulle cui pagine Gianni De Luca rompeva la tradizionale organizzazione della tavola rivoluzionando i codici linguistici del fumetto. Oppure, ancora, nel 1977 la Cepim (poi Bonelli) mandava in edicola “Ken Parker”, una serie western nella quale, da un lato, le sceneggiature accoglievano elementi metanarrativi e, dall’altro, il segno si faceva sempre più impressionista e quasi astratto<sup>15</sup>. Del resto, qualche anno prima la stessa casa editrice aveva realizzato un’altra collana, intitolata “Un uomo un’avventura”, in cui la qualità autoriale si incontrava con gli standard narrativi popolari; e, in effetti, come vedremo tra poco, negli anni Ottanta il “popolare d’autore” si sarebbe affermato proprio grazie ad alcune serie Bonelli.

Del resto, sul finire degli anni Settanta il fumetto aveva ormai rotto le barriere dei generi ed era “a tutti gli effetti un medium maturo, capace di esprimersi a ogni livello culturale, dal più grossolano al più raffinato”<sup>16</sup>: esso era percepito, sia dagli autori che dai lettori, come uno strumento in cui l’espressività non era condizionata dal mercato ma solo dalla capacità di raccontare, una libertà che lo rendeva perciò uno dei linguaggi principali della cultura giovanile. D’altronde gli spazi d’espressione esistevano perché, accanto a un’editoria già affermata e rivolta a un pubblico ampio e indifferenziato, costituita tanto dalle riviste che dalle produzioni seriali e che si potrebbe definire mainstream, se ne era sviluppata un’altra dal sapore underground, che veniva distribuita nei circuiti alternativi e affrontava tematiche politiche e sociali che trovavano poco spazio altrove. La rivista più influente di questo segmento editoriale si chiamava “Cannibale”, era distribuita nei canali dell’agenzia di controinformazione Stampa Alternativa ed era nata nel 1977. Ideato da Stefano Tamburini<sup>17</sup>, il periodico appariva inizialmente come tutto interno al movimento giovanile, al suo linguaggio e al suo immaginario, com’è evidente nel *détournement* del numero progressivo sbagliato (il primo numero è contrassegnato con un depistante “n. 3”). Ma erano soprattutto le storie e i disegni a contare: nel primo numero, infatti, Tamburini aveva rappresentato l’evento inaugurale del Settantasette romano, la cosiddetta cacciata di Luciano Lama dall’università occupata mentre, poche pagine dopo, un tale “Trash” raccontava “Le avventure della boccia Ernesta, bottiglia molotov antropomorfa”<sup>18</sup>. In qualche modo, infine, an-

<sup>15</sup> Cfr. *Casa dolce casa*, “Ken Parker”, giugno 1980, n. 30; *Dritto e rovescio*, “Ken Parker”, gennaio 1981, n. 36; *Un principe per Norma*, “Ken Parker”, settembre 1985, n. speciale, in cui “recitano” rispettivamente personaggi come Totò, Stan Laurel e Oliver Hardy e Marilyn Monroe.

<sup>16</sup> Daniele Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2009, p. 113.

<sup>17</sup> “Grafico e narratore per immagini”, Tamburini aveva già realizzato rivistine underground e di movimento come “Combinazioni” o “Zut”. Cfr. la scheda di Michele Mordente in G. Bono, M. Stefanelli (a cura di), *Fumetto!*, cit., p. 305.

<sup>18</sup> La citazione è tratta da L. Boschi, *Frigo, valvole e balloons*, cit., p. 22.

che la copertina del terzo numero, disegnata da Tanino Liberatore, era una metafora di quel 1977 e di quanto stava succedendo al movimento: vi era infatti ritratto un giovane *freak* che divorava se stesso con forchetta e coltello, un'immagine del tutto impossibile resa però verosimile e inquietante dall'iperrealismo del segno<sup>19</sup>.

Il gruppo di autori che aveva dato vita a "Cannibale" (Mattioli, Scòzzari e Pazienza, oltre a Tamburini e Liberatore) avrebbe rivoluzionato il mondo del fumetto tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta: esso, infatti, dapprima avrebbe animato l'esperienza del "Male", rivista satirica diretta inizialmente da Pino Zac e poi da Vincino in cui il disegno aveva un ruolo non marginale<sup>20</sup>, e, poi, avrebbe dato vita a "Frigidaire" che, diretta da Vincenzo Sparagna, sarebbe stata una delle riviste contro-culturali più importanti degli anni Ottanta e Novanta<sup>21</sup>. In questi autori, peraltro, si avvertiva anche l'influenza del panorama internazionale, non solo dell'underground statunitense, particolarmente evidente in Tamburini e Mattioli, ma anche della rivoluzione stilistica di Moebius e del gruppo degli *Humanoides Associés*. Attento soprattutto al disegno e alla libertà narrativa, e per questo talora associato alla *nouvelle vague* cinematografica di un decennio prima<sup>22</sup>, questo nuovo modo di fare fumetto metteva in discussione la narrazione classica fondata sulla sceneggiatura ma, allo stesso tempo, permetteva ad autori come Pazienza (che ne era fortemente influenzato) di abbandonarsi a una sorta di flusso di coscienza nel quale, insieme a sogni, paure e ossessioni personali, affioravano le faglie di crisi della società nella quale l'autore viveva<sup>23</sup>.

E tuttavia, in quegli anni la società veniva messa in scena anche nel fumetto seriale e popolare: si pensi ai già citati "Sconosciuto" e "Commissario Spada" i quali, entrambi con un'ambientazione contemporanea e quasi "in presa diretta", raccontavano sia le pulsioni golpiste e stragiste dell'estrema destra che il terrorismo di sinistra. Oppure, ancora, si guardi a "Ken Parker" che, pur essendo ambientato nella seconda metà dell'Ottocento, echeggiava molti temi del presente,

<sup>19</sup> Sul Settantasette a fumetti cfr. '77 *Anno Cannibale. Storie e fumetti di un anno di svolta*, Napoli, Comicon, 2017. Si veda anche Simone Castaldi, *Drawn and Dangerous. Italian Comics of the 1970s and 1980s*, Jackson, University Press of Mississippi, 2010, che a quell'anno dedica la parte centrale del saggio.

<sup>20</sup> Per uno sguardo d'insieme, un po' agiografico, si rimanda a Vincino, *Il Male. 1978-1982. I cinque anni che cambiarono la satira*, Milano, Rizzoli, 2007.

<sup>21</sup> Cfr. Vincenzo Sparagna, *Frigidaire. L'incredibile storia e le sorprendenti avventure della più rivoluzionaria rivista d'arte del mondo*, Milan, Bur, 2008 e Vincenzo Sparagna, *La commedia dell'informazione. Teoria e pratica di Frigidaire*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009. Interessante anche il podcast: Ivan Carozzi, Nicolò Porcelluzzi, *Frigo!!!*, Chora Media, 2022.

<sup>22</sup> Cfr. per esempio D. Barbieri, *Breve storia*, cit.

<sup>23</sup> Come scrive Castaldi, "Pentothal is [...] the first comic of a considerable length (127 pages) to employ the stream-of-consciousness technique", tanto che "it is possible to regard Pazienza's *opera prima* as a repositioning in a popular culture context of the poetics of neoavantgardists Sanguineti [...], and Nanni Balestrini and Luigi Malerba, authors of stream-of-consciousness, collage-like narratives". In S. Castaldi, *Drawn and Dangerous*, cit., p. 80.

mettendo in scena una serie di valori di matrice sessantottesca molto vicini alla sensibilità giovanile di allora, dalla centralità della libertà all’empatia per gli “sconfitti” della storia e fino alla denuncia dell’imperialismo statunitense.

Anche i fumetti più autoriali, per quanto sempre inseriti in un segmento editoriale non di nicchia come “alter alter”, che era gemmato da “linus”<sup>24</sup>, raccontavano il presente: si pensi per esempio a storie come “Le straordinarie avventure di Pentothal” di Andrea Pazienza o “Un buon impiego” di Filippo Scòzzari che, pubblicate entrambe nel 1977, rappresentavano, in forma più o meno trasfigurata, la Bologna del marzo di quell’anno e gli scontri fra la polizia e gli “studelinquenti”, per usare una definizione di Scòzzari, il quale metteva al centro della sua breve storia un amore omosessuale e una feroce critica da sinistra al Partito comunista, rappresentato come un partito d’ordine<sup>25</sup>.

Questi autori, che pubblicavano anche su “Cannibale” e “Il Male”, rappresentavano un punto di contatto tra quei due ambienti editoriali che si sono prima definiti mainstream e underground, a segnalare ancora una volta quanto a partire da questo momento il fumetto travalicasse di continuo gli artificiosi confini delle categorie e delle definizioni. Lo avrebbero mostrato con ancora maggiore efficacia due serie Bonelli che, nate negli anni Ottanta e pubblicate ancora oggi, avrebbero contribuito a definire il cosiddetto “popolare d’auto-re”. La prima, intitolata “Martin Mystère”, scritta da Alfredo Castelli e uscita nel 1982, è stata la prima collana Bonelli ad avere un’ambientazione contemporanea e non a-storica, in cui si mescolavano un immaginario “pulp” degli anni Trenta con quello più recente alla Indiana Jones: il protagonista, infatti, era un professore di archeologia, volto noto del giornalismo scientifico e divulgativo, che indagava sui “misteri” del passato, abitava in una via realmente esistente di Washington, guidava una Ferrari e usava un computer (il cui modello seguiva l’evoluzione tecnologica del mondo reale, creando così una contiguità fra il tempo dei lettori e quello della serie).

La seconda era “Dylan Dog” che, scritta da Tiziano Sclavi, esordiva nel 1986; anch’essa aveva un’ambientazione contemporanea, benché il protagonista preferisse scrivere il suo diario con la penna d’oca<sup>26</sup>: la collocazione nel presente veniva indicata nelle didascalie iniziali, un gioco narrativo che iniziava nel secondo numero il quale, uscito nel novembre 1986 era ambientato nell’ottobre

<sup>24</sup> “alter alter” nasce da “alter linus”, una rivista derivata da “linus” per pubblicare ciò che non trovava spazio sulla testata madre. Su “linus” cfr. Paolo Interdonato, *Linus. Storia di una rivoluzione nata per gioco*, Milano, Rizzoli, 2015.

<sup>25</sup> Rispettivamente Andrea Pazienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, “alter alter”, aprile 1977, n. 4, e Filippo Scòzzari, *Un buon impiego*, ottobre 1977, “alter alter”, n. 10. Per una buona analisi del Settantasette cfr. Luca Falciola, *Il movimento del 1977 in Italia*, Roma, Carocci, 2015.

<sup>26</sup> Sull’importanza di questa collana nell’immaginario italiano si veda per esempio Daniele Comberinati, *Comics and transgenerational memory in Italy. The case of Dylan Dog*, “Journal of Graphic Novels and Comics”, 2013, n. 14, pp. 502-515.

dello stesso anno<sup>27</sup>. Il protagonista era un “detective dell’incubo” che indagava su casi paranormali e che, soprattutto nei primi numeri, si confrontava con gli archetipi dell’horror, dagli zombie ai fantasmi, permettendo a Sclavi di giocare abilmente con le convenzioni del genere e con un ricco patrimonio narrativo e iconografico che veniva continuamente evocato. Nel primo episodio, per esempio, erano citati i film di George Romero, cineasta che ha creato lo *zombie-movie* contemporaneo: il titolo — “L’alba dei morti viventi” — è un ribaltamento di quello del primo film di Romero, “La notte dei morti viventi” (1969) e, allo stesso tempo, una citazione quasi letterale del titolo del secondo, “Dawn of the dead” (1978), tradotto in italiano “Zombie”. Peraltro, alcune scene di questa pellicola, spesso considerata una trasparente critica verso il consumismo<sup>28</sup>, erano riprodotte nella storia, durante una sequenza ambientata in un cinema: era anch’esso un gioco di citazioni che, da un lato, rimandava all’immaginario degli appassionati di horror, da un altro consentiva di citare implicitamente il sottotesto critico del film di Romero, che sarà uno dei temi ricorrenti della serie, e, da ultimo, permetteva a Sclavi di sottolineare che la storia si svolgeva nel presente.

Ma, al di là della capacità di Sclavi di elaborare uno stile di scrittura post-moderno e dai molteplici livelli di lettura, la sintesi tra popolare e autoriale in Dylan Dog appariva con particolare evidenza nel lavoro del disegnatore Angelo Stano che fondeva abilmente uno *storytelling* cinematografico estremamente moderno e un segno che rinvia allo stile di Egon Schiele, realizzando “un’impresa concettualmente ardua ma dagli esiti felicissimi”<sup>29</sup>. Del resto, anche nel secondo numero la scelta del disegnatore sarebbe stata legata al “popolare d’autore”: ai pennelli c’era infatti Gustavo Trigo, un autore argentino che veniva presentato ammiccando proprio al binomio fumetto popolare/d’autore<sup>30</sup>. In effetti, in quegli anni le storie di Trigo erano pubblicate su una delle molte riviste a fumetti presenti nelle edicole, “L’Eternauta”, che nasceva nel 1982 e sulla cui copertina spiccava l’impegnativo “strillo” “i fumetti più belli del mondo”<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. *Jack lo squartatore*, “Dylan Dog”, novembre 1986, n. 2. Il riferimento cronologico all’inizio della vicenda verrà abbandonato dopo alcuni numeri.

<sup>28</sup> Cfr. per esempio Kyle William Bishop, *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, Jefferson, McFarland, 2010.

<sup>29</sup> Giuseppe Policelli, *Angelo Stano*, scheda in G. Bono, M. Stefanelli (a cura di), *Fumetto!*, cit., p. 359.

<sup>30</sup> I redattori scrivono infatti: “chi di voi segue il cosiddetto ‘fumetto d’autore’ già lo conosce bene”. In *Il Club dell’Orrore* è in *Jack lo squartatore*, “Dylan Dog”, novembre 1986, n. 2.

<sup>31</sup> Secondo il direttore Oreste del Buono, si trattava di una “bonaria parodia” di una rivista patinata intitolata “F.M.R.”: cfr. *Posteterna*, “l’Eternauta”, giugno 1982, n. 4.

## Gli anni delle riviste

Nella prima metà degli anni Ottanta, in effetti, il mercato delle riviste a fumetti era piuttosto affollato: da “L’Eternauta” a “Pilot”, da “Orient Express” a “Comic Art” e “Corto Maltese”, passando per “Totem” e “1984”, esse erano tutte importanti “contenitori d’immaginario”<sup>32</sup>, anche se di qualità diseguale e di fortune editoriali differenti. La proliferazione di queste riviste contenitore (spesso allora definite “d’autore”) era un altro dei segnali della crescita del fumetto, sia sul piano industriale che dal punto di vista della considerazione pubblica: esse, infatti, lo accreditavano nell’editoria adulta perché, patinate e costose, con molti redazionali e interventi di giornalisti ed esperti, non erano certo più delle letture “per ragazzi”. Dal punto di vista dell’industria editoriale, poi, la nascita delle riviste mostrava l’esistenza di un nuovo comparto del settore che, come molte piccole industrie di quegli anni, si sviluppava in provincia, da Montepulciano a Perugia a Bologna: insomma, l’industria del fumetto andava assumendo allora tutte le caratteristiche della nuova fase economica del Paese. E tuttavia quel mercato era tanto dinamico quanto contraddittorio perché, se è vero che il nuovo segmento di pubblico era disposto a spendere il triplo o il quadruplo rispetto a un albo seriale, allo stesso tempo sin dai primi anni Ottanta si avvertivano chiari segnali di una crisi delle vendite<sup>33</sup> che si accompagnava alla necessità di “reinventare” il fumetto per la nuova sensibilità e il mutato scenario mediale.

In questo panorama così trasformato rispetto ai decenni precedenti, alcune riviste sceglievano di proseguire il discorso iniziato allora, pubblicando storie che, sebbene di genere, offrivano anche una chiave di lettura del presente: “L’Eternauta”, per esempio, era dedicata all’avventura e alla fantascienza ma, come scriveva Oreste del Buono in uno dei primi numeri, c’era la forte consapevolezza che pubblicare fumetti d’avventura non significava rifiutare la realtà. Il direttore era netto: sbagliano — scriveva — “tutti coloro che affermano l’indipendenza, l’irresponsabilità, l’indifferenza delle storie a fumetti rispetto alla Storia” e “considerano l’avventura per immagini scissa, e comunque da scindere, da qualsiasi partecipazione, non dico politica, ma anche semplicemente sentimentale alle effettive vicende del mondo in cui viviamo”<sup>34</sup>. Del resto, il nome

<sup>32</sup> La definizione è di Sergio Brancato, *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*, Roma, Datanews, 1994, p. 85.

<sup>33</sup> Secondo alcuni, la crisi di vendite sarebbe collegata soprattutto alla “bolla” del “fumetto d’autore”, e dei volumi cartonati o brosurati di grande formato collegati a “Orient Express” e “Pilot”: “Iniziata con un venduto intorno alle 20.000 copie, ha imboccato da subito una linea discendente fino al limite delle 34.000 copie”: in Raffaele De Falco, *Bonelli e la stagione del fumetto d’autore*, in *Comicon* (a cura di), *L’Audace Bonelli. L’avventura del fumetto italiano*, Roma, La Repubblica-L’Espresso, 2011, p. 84. Tuttavia è difficile tracciarne i contorni perché non esistono dati pubblici sulle tirature delle diverse testate.

<sup>34</sup> “L’Eternauta”, luglio 1982, n. 5, p. 3.

della rivista riprendeva il titolo di una lunga storia scritta alla fine degli anni Cinquanta da Héctor Oesterheld che, pur in un contesto fantascientifico, era una trasparente condanna delle dittature: secondo alcuni, essa sarebbe addirittura arrivata a prefigurare il regime di Videla, di cui lo stesso scrittore sarebbe stato vittima<sup>35</sup>. Dopo l'abbandono di del Buono, tuttavia, questa linea editoriale si sarebbe diluita fino a scomparire e la rivista avrebbe finito per essere solo un contenitore di buone storie provenienti dal mercato internazionale.

Altre testate, come “Corto Maltese” e “Comic Art”, avrebbero invece scelto una strada diversa, incarnando in qualche misura l'ambivalenza di questa fase del fumetto in Italia. Nate rispettivamente nel 1983 e nel 1984, esse erano accomunate dal voler essere un tributo al fumetto come “nona arte”. In effetti, però, oltre a voler sostenere la maturità del fumetto come mezzo di comunicazione pari alla letteratura, “Corto Maltese” non sembrava avere una vera e propria linea editoriale che non fosse la giustapposizione dei più importanti autori italiani. Ancor di più: il fatto di affiancare a storie estremamente eterogenee dei materiali letterari di viaggio solo “perché leggere è un'avventura” (come recitava il *claim* pubblicitario della testata) appariva come il segno di uno scarso rispetto per il medium fumetto in generale e, soprattutto, per i propri lettori.

Se “Corto Maltese” appariva dunque un'operazione editoriale nata soprattutto per approfittare di un nuovo segmento di mercato confidando nella forza e nel prestigio della casa editrice che la pubblicava (Milano Libri), “Comic Art”, al contrario, si definiva “l'unica rivista italiana a distribuzione nazionale che si occupa organicamente del fenomeno ‘fumetto’ con notiziari, saggi, interviste e articoli critici”<sup>36</sup>, riservando peraltro molto spazio all'interazione con i lettori, ai quali chiedeva di compilare un indice di gradimento dei diversi numeri. Questa attenzione al pubblico l'avrebbe portata a organizzare dei referendum: non troppo partecipati — le schede elaborate erano 2.500 — questi censimenti appaiono oggi utili soprattutto a delineare un impressionistico quadro dei lettori, per lo più maschi, giovani e di interessi piuttosto settoriali (fumetti e film), per quanto mediamente acculturati<sup>37</sup>. Nonostante ciò, la rivista sembrava soprattutto “una sorta di Salone Internazionale dei Comics a mezzo stampa”<sup>38</sup>, ecumenica rispetto ad autori e personaggi: una caratteristica che, tuttavia, non le permetteva di prosperare, come denunciava il direttore Rinaldo Traini in più di un editoriale lamentando una crisi del settore che ai suoi occhi derivava dal-

<sup>35</sup> La storia ha una seconda edizione nel 1969, rivisitata dallo stesso Oesterheld, in cui la denuncia della dittatura è ancora più evidente.

<sup>36</sup> Rinaldo Traini, *Cari amici lettori*, “Comic Art”, ottobre 1985, n. 15, p. 2. Traini — studioso, editore e organizzatore culturale del mondo del fumetto — ne era il direttore.

<sup>37</sup> Cfr. per esempio *Referendum Comic Art*, “Comic Art”, ottobre 1985, n. 15, pp. 81-83. Secondo Luca Boschi, nella seconda metà degli anni Ottanta “Comic Art” vende 14.000 copie.

<sup>38</sup> L. Boschi, *Friego, valvole e balloons*, cit., p. 78. L'icastica definizione ironizza sul fatto che, in quegli anni, il direttore Rinaldo Traini presiedeva il Salone internazionale dei Comics di Lucca.

la scarsa propensione degli italiani alla lettura e dall’invadenza della televisione<sup>39</sup>. Traini, tuttavia, attribuiva parte della responsabilità della crisi agli stessi autori ed editori che si limitavano a proporre “contenuti che potrebbero essere diventati frustrati e scontati per il lettore (anche giovane) disincantato e aggiornato agli anni Ottanta”. “Una cosa sembra certa: — scriveva infatti a metà decennio — le rappresentazioni, le tematiche, gli stilemi, i contenuti, i valori e le tecniche degli anni Sessanta e Settanta [...] non sembrano più far presa sul pubblico e soprattutto sulle nuove generazioni”<sup>40</sup>.

C’erano, certo, riviste che provavano a sintonizzarsi con il nuovo, indefinito, gusto del decennio: lo faceva “alter alter”, per esempio, sperimentando per alcuni numeri un’inedita e ardita impaginazione. E tuttavia il tentativo si sarebbe rivelato fallimentare, mostrando così l’esistenza di una incipiente “crisi espressiva” nella quale il fumetto avrebbe faticato a trovare il suo posto “nell’economia complessiva di una multimedialità incrociata” che si andava allora strutturando<sup>41</sup>.

Se sul piano editoriale il fumetto mostrava più di una difficoltà, gli artisti, al contrario, intuivano il cambiamento del gusto e riuscivano ad adattarsi all’evoluzione del mercato, anche perché alcuni di loro si muovevano sul confine tra i vari generi sin dalla fine degli anni Settanta, passando senza difficoltà dalle pubblicazioni più d’avanguardia a quelle di taglio più tradizionale e meno sperimentale. Il caso più esemplare è quello di Andrea Pazienza che, sin dall’inizio della sua carriera, aveva mostrato un’impareggiabile abilità nel mescolare grafica popolare e arte colta, mainstream e underground, per esempio trasformando i personaggi Disney in *freak* alla Gilbert Shelton. Nel corso di pochissimi anni, dunque, egli era stato capace di muoversi senza soluzione di continuità in ambienti e contesti diversi, dalle gallerie d’arte nel periodo pescarese alle case occupate (la Traumfabrik) in cui prendeva forma la scena contro-culturale negli anni bolognesi, dalle testate aperte alle sperimentazioni ma ad ampia diffusione come “alter alter”, alle riviste autoprodotte come “Cannibale”. E proprio nei primi anni Ottanta, Pazienza dava un’ulteriore prova di questa sua poliedrica ubiquità realizzando, fra le altre cose, il poster de “La città delle donne” (Federico Fellini, 1980) e le copertine di alcuni lp di Roberto Vecchioni ed Enzo Avitabile<sup>42</sup>.

In questo contesto, non è un caso che una delle riviste più importanti degli anni Ottanta, la già citata “Frigidaire”, possa essere solo riduttivamente de-

<sup>39</sup> Cfr. Rinaldo Traini, *Cari amici lettori*, “Comic Art”, febbraio 1989, n. 52.

<sup>40</sup> Rinaldo Traini, *Cari amici lettori*, “Comic Art”, giugno 1985, n. 12, p. 2.

<sup>41</sup> Entrambe le citazioni sono in S. Brancato, *Fumetti*, cit., p. 83.

<sup>42</sup> Si tratta di *Robinson* (1979), *Montecristo* (1980), *Hollywood Hollywood* (1982), *Il grande sogno* (1984), e *SOS Brothers* (1986). Quello di Pazienza non è un caso isolato perché negli anni successivi altri autori realizzeranno copertine di dischi o pubblicità. Tanino Liberatore, per esempio, nel 1983 realizza la cover dell’album di Frank Zappa *The man from Utopia* mentre Milo Manara si occupa della campagna di intimo *Eminence*.

finita come una rivista a fumetti visto che si poneva all'incrocio tra rivista d'attualità e d'arte, e che i fumetti erano solo uno degli strumenti con cui cercava di interpretare la contemporaneità. Nata dal gruppo creativo e dall'esperienza del "Male", "Frigidaire" aveva una chiara matrice contro-culturale ma era anche capace di adattare ai tempi nuovi la sua ispirazione underground. Nelle sue pagine, infatti, si fondevano cronache e fumetti, inchieste e provocazioni, andando però oltre tutti i possibili riferimenti della scena editoriale italiana, fumettistici e non, e imponendosi "come indispensabile, nella sua enigmatica imprevedibilità postdadaista"<sup>43</sup>. Sin dal primo numero essa si presentava pienamente consapevole dei tratti essenziali del decennio che stava iniziando, rifiutando l'ideologia come strumento ordinatore della complessità sociale, evocando "il grande freddo" degli anni Ottanta attraverso l'immagine del frigorifero e intuendo la mercificazione di ogni forma espressiva e conoscitiva:

trovare un filo che leghi e renda razionale questo aggregato opportunamente messo in "Frigidaire" è impresa discutibile, se non impossibile — spiegava Sparagna —. La rivista [...] è ordinata infatti per scomparti, alcuni più lontani, altri più vicini al cuore del freddo [...]. Non necessariamente questi scomparti comunicano tra loro. Come non necessariamente le diverse parti del mondo sono legate l'una all'altra. L'idea che viviamo in un tutto coerente, aggravata dall'altra idea, o meglio ideologia, che questo sia tutto razionale, spiegabile, continuo, è un'idea poco verosimile<sup>44</sup>.

La rivista, insomma, portava alle estreme conseguenze la definizione di "contenitore", tanto che Tamburini, che ne aveva curato il progetto grafico, sosteneva ironicamente che avrebbe benissimo potuto chiamarsi anche "cassetta de frutta"<sup>45</sup>: al suo interno si affastellavano i materiali più diversi, dall'arte alla letteratura, dal fumetto al giornalismo, il cui unico denominatore comune era "una ironica distanza" "su quella imprecisata categoria che è l'attualità"<sup>46</sup> capace però di rendere lo sguardo sul presente così acuto da anticipare temi come la questione dell'Aids, di cui si parlava una prima volta già nel 1983, ben prima che il tema entrasse nel dibattito pubblico.

Al suo interno la grafica e i fumetti occupavano un posto di rilievo: già la copertina del primo numero, per esempio, era una sorta di dichiarazione di stile che anticipava in parte quell'estetica anni Ottanta che avrebbe caratterizzato di lì a poco altri attori della scena fumettistica come il gruppo Valvoline. Ma erano soprattutto i fumetti di Pazienza (che vi pubblicava Zanardi, di cui parleremo nel prossimo paragrafo) e del duo Tamburini-Liberatore a presagire alcuni

<sup>43</sup> L. Boschi, *Frigido, valvole e balloons*, cit., p. 13. Secondo Barbieri, "Frigidaire" si affermava rapidamente come "la rivista di tendenza per una produzione e un consumo sostanzialmente giovanili (ma non solo)", seguita "da un pubblico forse non vastissimo ma vivacemente impegnato e partecipe". Cfr. D. Barbieri, *Breve storia*, cit., p. 137.

<sup>44</sup> Vincenzo Sparagna, *Viaggiare tra le merci*, "Frigidaire", novembre 1980, n. 1.

<sup>45</sup> V. Sparagna, *Frigidaire*, cit.

<sup>46</sup> V. Sparagna, *Viaggiare tra le merci*, cit.

tratti del decennio a venire e, allo stesso tempo, a mettere in risalto la continuità con gli anni appena trascorsi. In particolare, ciò appare evidente in Ranxerox, il “coatto sintetico” inventato e disegnato da Tamburini su “Cannibale” nel 1978-79 e poi proseguito su “Il Male” nel 1980: non è forse un caso che nella pagina di apertura della prima storia, “Rank Xerox il coatto” venisse introdotto dalla frase “per la serie: ‘nuovi soggetti sociali degli anni Ottanta’”<sup>47</sup>. In effetti, nelle prime storie dal forte sapore underground i riferimenti all’attualità erano numerosi, pur essendo la vicenda ambientata in un distopico e prossimo futuro, mentre in quelle successive, pubblicate su “Frigidaire”, il sottotesto politico appariva diluito<sup>48</sup>. E tuttavia la nuova versione si avvaleva delle iperrealistiche tavole di Liberatore, che aggiungevano plasticità e drammaticità alla storia, rendendo concreta la violenza e le ambientazioni quasi fantascientifiche in cui i personaggi si muovevano. Così, la Roma multilivello che costituiva lo sfondo della storia, in cui le zone benestanti — pulite e ordinate ma abitate da un’umanità perversa e disumana — sovrastavano quartieri degradati e feroci, appariva quasi una metafora di una società generalmente impoverita ma ancora fortemente classista in cui tutti erano alla ricerca spasmodica del benessere individuale. Allo stesso tempo, però, il tratto materico di Liberatore rendeva la violenza così eccessiva da generare un effetto quasi comico che, esasperando il reale, finiva per trascenderlo: una sorta di esorcismo della violenza che ancora permeava la cronaca italiana di quegli anni.

## Il Nuovo fumetto italiano

Come si è detto, nei primi anni Ottanta il fumetto non era più solo un modo per raccontare storie ma un mezzo di comunicazione pienamente inserito nel sistema mediale e una forma di comunicazione che dialogava con le altre forme espressive, dalla moda alle arti visive ed elettroniche. Questa commistione caratterizzava in modo particolare un gruppo di autori che, proprio allora, iniziava a pubblicare sulle pagine di “alter alter” e “linus”, e sembrava capace di frenare la crisi d’idee della testata. Questo connubio si dava il nome di Valvoline Motorcomics e, pur formato da personalità e stili diversi, era accomunato dalla “voglia di giocare insieme, di scambiar[si] idee e visioni”<sup>49</sup>: ne facevano parte Igort (Igor Tuveri), Giorgio Carpinteri, Lorenzo Mattotti, Jerry Kramsky, Daniele Brolli e Marcello Jori, ai quali si sarebbero aggiunti altri autori in mo-

<sup>47</sup> La diversa grafia del nome non è un errore: infatti, inizialmente il personaggio aveva lo stesso nome di una nota fotocopiatrice ma Tamburini fu costretto a cambiarlo quando la casa produttrice lo diffidò dall’usarlo.

<sup>48</sup> Come ha suggerito lo stesso Tamburini in alcune interviste, le storie degli anni Ottanta rispecchierebbero in qualche misura una dimensione autobiografica, concentrandosi sul rapporto fra Ranx e la sua ragazza, Lubna, una tossica adolescente, capricciosa e consapevole.

<sup>49</sup> Igort, *My Generation*, Milano, Chiarelettere, 2016, p. 237.

do più o meno episodico. L'idea alla base dei loro lavori era la contaminazione, l'ibridazione fra generi e linguaggi diversi che, del resto, proprio all'inizio degli anni Ottanta iniziava a diventare uno dei tratti culturali più diffusi, spesso etichettato come postmoderno: come suggeriva Antonio Faeti, i Valvoline “non intendono superare i limiti del fumetto, ma [...] credono che il fumetto abbia limiti molto più ampi di quelli in cui altri lo rinchiudono”<sup>50</sup>. Attingendo in modo evidente alle avanguardie artistiche i Valvoline miravano a creare “una nuova cultura del fumetto [...] sottolineando i suoi punti di intersezione con gli altri linguaggi espressivi”<sup>51</sup>, dall'arte pura alla televisione. Le ibridazioni, così, si moltiplicavano: nel 1984, per esempio, “alter alter” realizzava un numero in collaborazione con “Mister Fantasy”, trasmissione dedicata alla “musica che si guarda”, il videoclip<sup>52</sup>, e qualche mese più tardi lo stesso sarebbe accaduto con “Vanity Fair”, dove il fumetto si incrociava con la moda.

Abbracciando le altre forme culturali del periodo, il fumetto portava allora a termine quel percorso di maturazione che era iniziato negli anni Sessanta: e così, mentre si moltiplicavano le riviste di critica<sup>53</sup>, esso non solo era uno dei riconosciuti protagonisti dell'industria culturale ma, soprattutto, veniva sempre più spesso equiparato all'arte. Particolarmente significativa, da questo punto di vista, sarebbe stata la grande mostra intitolata “AnniOttanta” che, organizzata da Roberto Daolio, Renato Barilli e Flavio Cairoli, si dipanava in ben quattro città emiliane. Al suo interno c'era uno spazio riservato agli artisti del Nuovo fumetto italiano, come si cominciava allora a chiamarlo, i quali, secondo Daolio, non producevano opere inferiori alle “punte più avanzate della ricerca artistica attuale”<sup>54</sup>: nella mostra, infatti, i lavori di un gruppo chiamato Giovanotti Mondani Meccanici<sup>55</sup>, degli autori di Frigidaire e dei Valvoline Motorcomics venivano esposti accanto a quelli di Keith Haring o Jean-Michel Basquiat. E tuttavia, d'altra parte, proprio questa insistenza sugli sconfinamenti e sulla dimensione artistica del fumetto finiva per perpetuare ed estremizzare la distin-

<sup>50</sup> Antonio Faeti, *Nelle vene del fumetto*, “alter alter”, 1984, n. 1. Su questa vicenda si vedano anche Daniele Barbieri, *Valvoforme e valvolori*, Milano, Jaca Books, 1990 e Daniele Brolli *et al.*, *Valvoline Story*, Bologna, Coconino Press, 2014.

<sup>51</sup> S. Brancato, *Fumetti*, cit., p. 89.

<sup>52</sup> Per una breve scheda della trasmissione, vedi Aldo Grasso (a cura di), *Storia critica della televisione italiana*, vol. II, Milano, Il saggiatore, 2019, p. 617.

<sup>53</sup> M. Ginevra, M. Stefanelli, *Attraversamenti del mainstream*, cit., p. 329.

<sup>54</sup> L. Boschi, *Frigo, valvole e balloons*, cit., p. 51. A fine decennio verrà organizzata un'altra grande mostra in cui il parallelismo con l'arte sarà ancora più accentuato: Roberta Sadea *et al.*, *Artoon. L'influenza del fumetto nelle arti visive del XX secolo*, Napoli, Electa 1989. Cfr. anche Carlo Gentili (a cura di), *Anniottanta*, Milano, Mazzotta, 1985.

<sup>55</sup> Inizialmente autori di “computer comics”, che secondo Luca Boschi rappresentano “perfettamente l'immaginario postmoderno dei primi anni Ottanta”, i Giovanotti Mondani Meccanici “sono forse l'esempio più chiaro dello scambio di idee ed energie che in questi anni coinvolge fumetto e arte”. In L. Boschi, *Frigo, valvole e balloons*, cit., pp. 50 e 51. Su quest'esperienza cfr. il sito [www.gmm.fi.it](http://www.gmm.fi.it) (ultimo accesso 24/03/2024).

zione fra fumetto popolare e d'autore, portando a una polarizzazione dell'intero settore che sembrava legittimare solo il secondo, rinforzando involontariamente il pregiudizio nei confronti del primo. E invece, come vedremo tra poco, sarebbe stato soprattutto il fumetto popolare a trovare nuova linfa in autori capaci di mescolare linguaggi e generi. Come aveva intuito Pier Vittorio Tondelli, infatti, era questa la trasformazione più profonda degli anni Ottanta: coetaneo degli autori del cosiddetto nuovo fumetto italiano, Tondelli scriveva che la loro generazione si era formata “culturalmente davanti al teleschermo” ed era “diventata giovane maneggiando i paperbacks e gli altri gradevoli frutti dell'industria culturale”. E aggiungeva: non riuscendo a trovare una propria “identità culturale [...], ha preferito non darsene alcuna, o meglio, mischiare i generi, le fonti culturali, i padri putativi fino ad arrivare alla compresenza degli opposti”, realizzando così opere “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”<sup>56</sup>.

È una descrizione che, oltre ad attaggiarsi allo stesso Tondelli, è facile adattare ad Andrea Pazienza o a Dylan Dog, due tra i molti protagonisti di quegli anni che guarderemo più da vicino nei prossimi paragrafi, cercando di capire quanto possano costituire una lente attraverso cui guardare gli anni Ottanta.

### “In fondo al mio cuore di sbarbo”<sup>57</sup>

Andrea Pazienza esordiva nell'aprile 1977 non ancora ventunenne su “alter linus” e pubblicava la sua ultima storia — che sarebbe rimasta incompleta — nel luglio del 1988 su “Comic Art”. La sua breve ma intensissima carriera — undici anni in cui pubblicava sulle testate autoprodotte come “Cannibale” e su quelle “d'autore” come “Corto Maltese”, passando per i settimanali di satira (“Il Male”, “Tango”) e d'opinione — si è dipanata dunque tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, un periodo che “Paz” è riuscito a raccontare con uno stile estremamente personale ma riconoscibilissimo, in cui l'autobiografismo e la messa in scena dell'autore come personaggio si mescolano con l'osservazione della società senza soluzione di continuità. E se è vero che gli anni Ottanta del fumetto italiano sono iniziati nel 1977 e si sono conclusi nel

<sup>56</sup> P.V. Tondelli, *Il pentolone del nuovo fumetto italiano*, “Corriere della sera”, 28 luglio 1985. Poi ripubblicato in Pier Vittorio Tondelli, *Un week-end postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 269-270 con il titolo *Il nuovo fumetto italiano*. Sul nuovo fumetto italiano si veda anche Roberto Daolio, Carlo Branzaglia (a cura di), *Nuovo fumetto italiano. Frigidaire, Valvoline, dolce vita e dintorni*, Milano, Fabbri, 1991.

<sup>57</sup> La citazione del titolo è tratta da Andrea Pazienza, *Giallo scolastico*, “Frigidaire”, marzo 1981, n. 5. La citazione intera dice: “perché il freddo, quello vero, sa essere qui, in fondo al mio cuore di sbarbo”.

1986<sup>58</sup>, essi hanno coinciso sostanzialmente con l'attività dello stesso Pazienza. Essa, infatti, era iniziata con "Pentothal" nel 1977, era proseguita con "Zanardi", pubblicato su diverse testate tra il 1981 e il 1988, e si era chiusa con "Pompeo", pubblicato tra il 1985 e il 1987, dapprima su "alter alter" e poi in volume: tre personaggi iconici che descrivono compiutamente questo periodo storico, realizzando allo stesso tempo quasi una parabola dell'autore. In realtà, la produzione di Pazienza è stata così ricca e strabordante, variegata e multiforme, che è difficile ricondurla a unità: e tuttavia essa, nonostante la molteplicità di stili e tecniche che sapeva usare, è in qualche modo sempre riconoscibile perché descrive un ritratto complesso e articolato di un uomo e, allo stesso momento, del suo tempo. Ed è questo equilibrio, che deriva anche dalla capacità di passare in continuazione dalla dimensione privata alla sfera pubblica, che consente alle sue storie di essere contemporaneamente legate in modo inestricabile al momento in cui sono state realizzate — e quindi espressione della cultura di quegli anni — e ancora attuali, capaci di parlare anche a chi le legge molti decenni più tardi.

Di questo suo essere contemporaneamente dentro e fuori le cose, Pazienza era consapevole. Scrive per esempio, riferendosi al Settantasette bolognese, contesto nel quale si dipanano "Le straordinarie avventure di Pentothal":

il dilemma è: resto nella strada a vivere in prima persona ciò che accade, in pratica, a tirare anche io il mio sanpietrino dalla barricata, ad accendere anche io con i miei amici il mio bravo casonetto di monnezza? Oppure, viceversa, [...] sto in casa a fare da antenna perché tutti gli altri, quelli che, viceversa, accendevano i casonetti e/o tiravano il sanpietrino 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>59</sup>.

Sin dalla sua storia d'esordio, Paz mescolava dunque dimensione privata e pubblica, sogno e realtà: in quel lungo racconto ci sono gli incubi di Andrea — protagonista della vicenda e autoritratto dello stesso "Paz" — e la Bologna del 1977, le case degli studenti fuori sede, gli scontri di piazza e quelli con i giovani fascisti, le facoltà occupate e le file alla mensa, la realtà di un tempo in cui "il romanzo a fumetti, il giornalismo grafico, le autobiografie a vignette [...] erano di là da venire"<sup>60</sup>. Addirittura, il fumetto si fa cronaca nella celebre ultima tavola del primo episodio, realizzata nei giorni successivi all'omicidio di Francesco Lorusso dell'11 marzo 1977. La tavola ritrae il protagonista — lo stesso autore — che pensa, accasciato su un tavolo con gli occhi sbarrati, "ta-

<sup>58</sup> L. Boschi, *Frigo, valvole e balloons*, cit., p. 102.

<sup>59</sup> Franco Giubilei, *Le donne, i cavalieri, l'arme, la roba. Storia e storie di Andrea Pazienza*, Roma, Edizioni BD, 2006, pp. 44-45. Dell'ampia letteratura su "Paz" si vedano anche Franco Giubilei, *Vita da Paz. Storia e storie di Andrea Pazienza*, Firenze, Blackvelvet, 2011 e Stefano Cristante, *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco*, Udine, Mimesis, 2017.

<sup>60</sup> Luca Raffaelli, *La realtà infranta di Pentothal*, in Andrea Pazienza, *Pentothal*, "Tutto Pazienza", n. 1, Roma, La Repubblica-L'Espresso, 2016, p. 5.

gliato fuori... sono completamente tagliato fuori...” mentre, davanti a lui, una sveglia metaforica segna il confine della tavola e l’auspicato, imminente risveglio (forse rivoluzionario) del movimento. La sua storia viene descritta da Pazienza nella didascalia sottostante, una “nota” che intreccia un dialogo diretto con il lettore: “mentre lavoravo a queste tavole, nel mese di febbraio ’77, ero convinto di disegnare uno sprazzo, sbagliando clamorosamente perché invece era un inizio. Ne avessi avuto il sentore, avrei aspettato e disegnato questo bel marzo”. E allora, aggiunge Pazienza, visto che le cose cambiano in fretta e che “disegnare fumetti non è come scrivere per un quotidiano”, disegna una nuova tavola in cui sintetizza eventi e stati d’animo e la porta alla redazione in sostituzione dell’ultima, pronta per essere stampata.

Grazie a queste prime storie, Andrea Pazienza è stato spesso incasellato come il disegnatore che ha saputo narrare il Settantasette, anno che, come è noto, è difficile raccontare perché il movimento stesso non voleva essere storicizzato<sup>61</sup>; e tuttavia “Paz” non faceva la cronaca del Settantasette nelle pagine di Pentothal, ma lo trasfigurava, riuscendo comunque a coglierne alcune delle dinamiche più profonde proprio grazie a questa torsione della realtà. Infatti, come ha sottolineato Oscar Glioti, nella prima puntata di Pentothal c’è “una giustapposizione netta tra le due dimensioni del racconto, quella reale e quella onirica”<sup>62</sup> che però, di lì a poco, si mescoleranno e si confonderanno mettendo sullo stesso piano, senza che sia più possibile alcuna distinzione, coscienza e inconscio. E proprio in questo aspetto si può cogliere uno dei tratti profondi del Settantasette, quel “rinnovamento profondo dei propri riferimenti ideologici e culturali” della sinistra rivoluzionaria che era stato attivato da “una ristretta minoranza di giovani culturalmente sofisticati e ben sintonizzati con i dibattiti intellettuali del momento”<sup>63</sup>; nelle storie di Pazienza si trovano così echi di ciò che girava negli ambienti del Dams a cui era iscritto, dalla teoria dei bisogni della Heller alle riflessioni sul desiderio di Deleuze e Guattari, a quelle sul linguaggio come strumento di liberazione, tutte però filtrate attraverso la privata esperienza dello studente meridionale fuori sede. La scrittura di Pazienza, allora, può essere facilmente accostata ad altre narrazioni di quelli e degli anni a venire, da “Boccalone” ad “Altri Libertini”<sup>64</sup> che, come lui, sono state capaci di assorbire il parlare quotidiano e mescolarlo con altri registri fino ad arrivare a una lingua multidimensionale, ricca e allo stesso tempo vicina al lettore.

<sup>61</sup> Cfr. Marco Grispigni, *1977*, Roma, Manifestolibri, 2006. A ridosso degli eventi usciva un libro realizzato dallo stesso movimento significativamente intitolato *Bologna marzo 1977... fatti nostri*, Verona, Bertani, 1977. Il volume è stato ripubblicato nel 2007 da NdA.

<sup>62</sup> Oscar Glioti, *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Pazienza*, “Extra Pazienza”, n. 3, Roma, Repubblica-L’Espresso, 2018, p. 30. Si tratta di una riedizione del volume pubblicato da Fandango nel 2009.

<sup>63</sup> L. Falciola, *Il movimento del 1977*, cit., p. 85.

<sup>64</sup> Mi riferisco a Enrico Palandri, *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, L’Erba Voglio, 1979 e Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.

A differenza dei romanzi, però, “Paz” aggiungeva alla lingua il segno grafico che, già estremamente libero sin dalle prime tavole, con il passare degli episodi si ispirava sempre di più a Moebius e alla sua rivoluzione grafica che, mettendo in secondo piano la sceneggiatura, lo aiutava a liberare i sogni e i desideri.

Se, dunque, in *Pentothal* ci sono alcuni dei tratti “rivoluzionari” del 1977 come la ribellione all’ordine, fosse anche quello del linguaggio, oppure l’adozione del dadaismo e delle avanguardie artistiche come viatico per la rivoluzione<sup>65</sup>, Paziienza intuisce e mostra per dettagli e frammenti anche qualcosa al di là da venire, la dispersione del movimento e il suo rifluire nell’individualismo. Non è forse un caso che in alcune tavole di *Pentothal* appaiano personaggi che anticipano l’iconica silhouette di Zanardi, il personaggio-emblema degli anni Ottanta<sup>66</sup>. Man mano che “Le straordinarie avventure di *Pentothal*” proseguivano, infatti, nelle sue pagine si insinuava “un malessere, un’inquietudine di fondo”<sup>67</sup>: Andrea — allo stesso tempo personaggio e autore — sembrava essere sempre più “tagliato fuori”, tanto da chiedersi “che ci sto a fare qui”, guardando la città da un balcone<sup>68</sup>, e nelle tavole emergevano lo spaesamento, la rabbia, la violenza, il cinismo, la solitudine che avrebbero segnato la fine di quell’anno. Certo, in Paziienza l’autobiografismo è parte integrante delle storie e dunque la stanchezza dell’autore per il personaggio di *Pentothal*, che infatti finirà di lì a poco mentre “Paz” si lanciava nell’avventura del “Male” e di “Frigidaire”, spiega anche il tono delle storie: e tuttavia è difficile resistere alla suggestione di vedere nelle tavole conclusive la descrizione dello spegnersi dell’azione collettiva e del ritorno del privato che ha accompagnato la fine degli anni Settanta. “Qui sono al sicuro — si legge infatti in una delle ultime storie —. Dalla finestra il paesaggio si riflette nella mia mente *desolato* e tranquillo e dal silenzio delle mie cose sale la calma. [...] Ma a volte, di notte, si riaffaccia la memoria”<sup>69</sup>.

Quel paesaggio tormentato, in cui l’apparire della memoria turba la quiete apparente, è sempre più spesso abitato da drogati e tossicodipendenti, dei quali talvolta Paziienza è stato descritto come il cantore<sup>70</sup>: in effetti, proprio a Bologna Paziienza aveva sviluppato una dipendenza dall’eroina che lo avrebbe accompagnato, in modo altalenante, per tutta la vita, fino alla morte per overdose. Le sue storie, dunque, raccontano l’arrivo massiccio dell’eroina in Italia proprio nel 1977 e il suo diffondersi negli anni successivi, un fenomeno che spesso non viene valutato con la necessaria attenzione nelle ricostruzioni di quel

<sup>65</sup> Sulla dimensione creativa, e in particolare sul dadaismo come riferimento culturale, si veda per esempio L. Falcicola, *Il movimento*, cit., in particolare pp. 176 sgg. Tra i molti rimandi al dadaismo, si veda la citazione letterale del *Manifesto del signor Antipyrine* di Tristan Tzara in A. Paziienza, *Pentothal*, cit., pp. 94-95.

<sup>66</sup> Cfr. per esempio A. Paziienza, *Pentothal*, cit., pp. 90, 130.

<sup>67</sup> O. Glioti, *Fumetti di evasione*, cit., p. 45.

<sup>68</sup> A. Paziienza, *Pentothal*, cit., p. 68.

<sup>69</sup> A. Paziienza, *Pentothal*, cit., p. 130. Il corsivo è mio.

<sup>70</sup> Proprio *Il poeta dei tossici* si intitola un capitolo di F. Giubilei, *Vita da Paz*, cit.

decennio<sup>71</sup>. Soprattutto, però, nelle molte storie che “Paz” ha dedicato alla droga si coglie il modo in cui andava cambiando il rapporto con gli stupefacenti. Come ha scritto Franco Berardi, “Pazienza è l’interprete più perfetto del passaggio dell’eroina; [...] nel mondo di Ranxerox di Tamburini tutto è già avvenuto. In Pazienza invece hai tutto il passaggio mentre il fenomeno avviene. In Pentothal c’è [...] il passaggio del movimento all’eroina [...] come spostamento dell’energia desiderante”<sup>72</sup>. Nelle storie e nelle vignette pubblicate su “Cannibale”, “Il Male” e “Frigidaire”, invece, c’era una fase diversa, quella in cui l’eroina appariva una moda<sup>73</sup>: e Pazienza era capace di ironizzare, allo stesso tempo, sia sui comportamenti devianti dei *freak*<sup>74</sup> che sull’allarme sociale che la diffusione delle sostanze provocava<sup>75</sup>. E però poi, nelle storie di Zanardi che sono di poco successive, l’eroina era già entrata a far parte della quotidianità ed era lo specchio dell’assenza di emozioni e del nichilismo dei protagonisti: Zanardi e i suoi amici e complici, in fondo, sono ritratti di solitudini, così come i protagonisti dell’oscuro “Lo specchio dei tempi”<sup>76</sup>.

Quando Pazienza pubblicava questa storia, negli stessi mesi in cui Tamburini moriva per overdose<sup>77</sup>, Pompeo era già nato: era un lavoro in cui Paz decideva “di indagare sull’oscura patologia data dalla dipendenza di eroina”<sup>78</sup> usando, come gli era solito, il filtro autobiografico, ma era anche una storia che chiudeva il percorso avviato da Pentothal<sup>79</sup>. E, infine, era anche una storia che con-

<sup>71</sup> Cfr. Vanessa Roghi, *Eroina*, Milano, Mondadori, 2022.

<sup>72</sup> Citato in S. Cristante, *Andrea Pazienza e l’arte del fuggiasco*, cit., p. 104.

<sup>73</sup> Giorgio Lavagna, che nel 1977 era uno dei membri dei Gaz Nevada e oggi lavora nell’editoria a fumetti presso Panini, ha detto: “Quando si è diffusa questa cosa a Bologna io andavo in giro con la siringa che usciva dal taschino del giubbotto di jeans. Era figo farsi di eroina, se Pazienza non si fosse fatto sarebbe stato strano”. In F. Giubilei, *Le donne, i cavalieri*, cit., p. 48. L’esibizione dell’eroina era anche una provocazione: alla presentazione del primo numero di “Frigidaire” al Salone internazionale dei Comics di Lucca nel 1980, Pazienza mimò sul palco l’azione di iniettarsi dell’eroina (o secondo altri lo fece realmente): la vicenda è raccontata per esempio in *Frigo*, cit.

<sup>74</sup> Si vedano storie come *Prixicel* oppure quella senza titolo in cui un bambino si infila la siringa del fratello più grande nel braccio, entrambe pubblicate su “Cannibale” e ora in Andrea Pazienza, *Allegra con fuoco. Storie 1977-1979*, “Tutto Pazienza”, n. 6, Roma, La Repubblica-L’Espresso, 2016, rispettivamente pp. 38-44 e 75-79.

<sup>75</sup> Si veda per esempio Andrea Pazienza, *Detective Mama*, “Orient Express”, dicembre 1983, n. 17, poi in Id., *Tormenta*, Montepulciano, Editori Del Grifo, 1992.

<sup>76</sup> Pubblicata originariamente su “Frigidaire” è ora in Andrea Pazienza, *Lo specchio dei tempi*. *Storie 1985-1987*, “Tutto Pazienza”, n. 6, Roma, La Repubblica-L’Espresso, 2016, pp. 113-122.

<sup>77</sup> Stefano Tamburini fu trovato morto in casa per overdose dal padre, accompagnato da Spagnagna, Scòzzari e Pazienza. In Filippo Scòzzari, *Prima pagare poi ricordare*, Roma, Castelvecchi, 1997. Pazienza gli dedicò una storiella, *una cielofonata da Stefano Tamburini*, pubblicata su “Zut”, 18 febbraio 1988, ora in A. Pazienza, *Una estate*, cit., pp. 82-83.

<sup>78</sup> O. Glioti, *Fumetti d’evasione...*, cit., p. 144.

<sup>79</sup> Lo stesso Pazienza scrive nella postilla: “qui finisce l’ultima puntata di Pompeo e, presumo, anche un lungo capitolo della mia vita” che “s’era aperto ‘fumettisticamente’ nel settantasette con Pentothal (del quale Pompeo è, forse, l’alter ego invecchiato)”. In Andrea Pazienza, *Pompeo*, “Tutto Pazienza”, n. 5, Roma, La Repubblica-L’Espresso, 2016, p. 130. Cfr. anche O. Glioti, *Fumetti d’evasione*, cit.

cludeva la riflessione sull'eroina perché, come ha scritto Cristante, “l'eroina degli anni Sessanta e primi Settanta non è culturalmente la stessa droga per cui si sbatte Pompeo nel suo ultimo giorno di vita”: “Pompeo — ha aggiunto — è solo, disinteressato ai rapporti con gli altri, unicamente proiettato nell'inabissamento del mondo”<sup>80</sup>.

Anche Zanardi, che esordiva su “Frigidaire” nel 1981, racconta di solitudini e di freddo, sentimenti che vengono evocati da una didascalia che apre la prima storia, “perché il freddo, quello vero, sa essere qui in fondo al mio cuore di sbarbo”, mentre un'altra, due vignette dopo, avverte del cambiamento di tono e di stile che il lettore troverà in queste storie: “Perché la pazienza ha un limite Pazienza no”<sup>81</sup>. A differenza di “Pentothal” e “Pompeo”, infatti, in Zanardi la dimensione autobiografica sembra essere lontana, tanto che anche la scrittura e il disegno si fanno più controllati: la narrazione si allontana dal flusso di coscienza e adotta la terza persona, concentrandosi più sull'intreccio che sulle emozioni. Anche il segno appare più realistico — pur nel consueto impasto con il caricaturale e il cartonesco — e viene adottata una costruzione della tavola a gabbie regolari per raggelare la narrazione e, allo stesso tempo, prenderne le distanze<sup>82</sup>. “Zanna”, come viene chiamato dai suoi amici, appare dunque uno specchio dei tempi, dal cui cinismo, dal cui vuoto morale, dal cui darwinismo sociale, “Paz” sembra voler prendere le distanze<sup>83</sup>.

Massimo Zanardi è un liceale, ripetente, amorale e senza scrupoli, che si accompagna spesso con due suoi coetanei, il “bello” Colasanti e il gregario Petrilli. “Paz” lo disegna con un profilo inconfondibile, con un naso aquilino che si fa tanto più affilato quanto più Zanardi si spinge oltre i limiti. Del resto, lo stesso Pazienza aveva detto che il suo modo di disegnare i nasi aveva a che fare con la durezza della storia: “disegno [...] questi nasi a pera [...] per avvertire la gente che quella che sta per leggere è una storia soft. Quando invece iniziano ad apparire i nasi a becco, allora è diverso”<sup>84</sup>. Egoista, rabbioso, crudele, freddo e calcolatore, violento fino all'omicidio e apparentemente incapace di provare sentimenti, “naturalmente dotato di una malvagità spudorata e ineffabile, eppure al contempo ordinaria”<sup>85</sup>, Zanardi è allo stesso tempo futile e su-

<sup>80</sup> S. Cristante, *Andrea Pazienza e l'arte*, cit., p. 94.

<sup>81</sup> Andrea Pazienza, *Giallo scolastico*, ora in Id., *Zanardi 1981-1984*, “Tutto Pazienza”, n. 2, Roma, La Repubblica-L'Espresso, 2016, p. 21.

<sup>82</sup> Pazienza adotta lo stesso stile — ma ancora più oscuro, senza tracce di umorismo — per altre storie di quegli anni: cfr. per esempio Andrea Pazienza, Marcello D'Angelo, *Finzioni e Il segno di una resa invincibile*, “Corto Maltese”, 1983, n. 1 e 3.

<sup>83</sup> Come sempre, tuttavia, Pazienza sembra contraddirsi in una storia del 1984 intitolata *La prima delle tre* in cui Zanardi incontra lo stesso “Paz”, e lo sconfigge in una rissa. Il racconto è un impasto tra invenzione e realtà, visto che i due catturano il cosiddetto “mostro di Firenze”, autore di omicidi seriali che proprio in quegli anni stavano raggiungendo il parossismo. Cfr. Andrea Pazienza, *Zanardi. La prima delle tre*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1988.

<sup>84</sup> Citato in O. Glioti, *Fumetti di evasione*, cit., p. 78.

<sup>85</sup> Ivi, p. 79.

perficiale, tutto concentrato sul beneficio immediato e massimo, da ottenere possibilmente senza troppi sforzi: il rappresentante di “una generazione di sconvolti, che non ha più santi né eroi”<sup>86</sup>, e, allo stesso tempo, il simbolo di un cambiamento profondo dell'*ethos* pubblico nel quale stanno prevalendo individualismo e narcisismo.

Le storie di questi primi anni Ottanta servono a Pazienza per esplorare i tempi nuovi e Zanardi sembra in effetti l'esperata rappresentazione di un paesaggio sociale trasformato in cui, “orfani di una politica che li aveva fatti sognare in gioventù ma che si rivela sempre più conservatrice e autoreferenziale, gli italiani si fanno da sé. Ma nello stesso tempo disfano [...] l'Italia, come dimensione collettiva e condivisa di società civile, fatta di passato e di futuro”<sup>87</sup>. In effetti, “Zanna” vive un eterno presente, legato a una condizione giovanile (che in quegli anni, però, andava sempre più allungandosi, dilatando i limiti anagrafici<sup>88</sup>) e come “congelato” nella sua indefinibile età di liceale ripetente che, dopo le prime storie, non viene più evocata. E tuttavia, come ha notato Oscar Glioti, la ricercata freddezza di queste storie nasconde rabbia e sconcerto: “l'apparente vuoto che contraddistingue Zanardi è in realtà un pieno di politica, un grido destinato a rimanere inascoltato” nel quale l'esibita amoralità è solo lo schermo per una domanda di moralità che si esprime attraverso “l'anarchia che si oppone al perbenismo ipocrita e di maniera”<sup>89</sup>. E, infatti, i bersagli di queste storie sono sempre i più indifesi o intoccabili, come nel dittico di storie “I modi” che, pubblicato su “Comic Art” tra la fine del 1986 e i primi mesi del 1987, avrebbe dato vita a un acceso dibattito sulla “pornografia” nella rubrica della posta che Pazienza avrebbe irriso con una nuova storiella intitolata “La logica del fast food”<sup>90</sup>.

Come una richiesta di “politica” andrebbero forse interpretate le storie che in quegli stessi anni vedevano protagonista Pertini, il presidente della Repubblica che Pazienza aveva inizialmente ritratto in alcune copertine del “Male” e al quale aveva poi dedicato due lunghe storie raccolte nel 1983 in un volume della Primo Carnera. Se nella prima Pazienza giocava con l'icona del presidente partigiano, la seconda era invece una sorta di invettiva contro la politica del Palazzo in cui condensava alcuni degli umori antipolitici che iniziavano

<sup>86</sup> Vasco Rossi, *Siamo solo noi*, 1981.

<sup>87</sup> Giovanni Gozzini, *La televisione tra due Repubbliche*, in Enrica Asquer, Emanuele Bernardi, Carlo Fumian (a cura di), *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi*, vol. II, *Il mutamento sociale*, Roma, Carocci, 2014, p. 233.

<sup>88</sup> A partire dagli anni Ottanta, il “tratto caratterizzante la gioventù italiana è un'adolescenza lunga” (fino ai 30 anni, appunto, e anche oltre)”, come ha scritto Emanuela Scarpellini, *Consumi e attori sociali: le nuove identità dei consumatori italiani*, in E. Asquer, E. Bernardi, C. Fumian (a cura di), *L'Italia contemporanea*, cit., p. 205.

<sup>89</sup> O. Glioti, *Fumetti di evasione*, cit., p. 93.

<sup>90</sup> Cfr. Andrea Pazienza, *Cuore di mamma, Cenerentola 1987 e La logica del fast food*, in Andrea Pazienza, *Zanardi 1985-1988*, “Tutto Pazienza”, n. 3, Roma, La Repubblica-L'Espresso, 2016.

a emergere in quegli anni e che sarebbero dilagati di lì a poco<sup>91</sup>. Pertini diventava così “l’ultimo esemplare di una razza di uomini duri ma puri come bambini” che, perduto nel grande Palazzo, andava alla ricerca del colpevole dei molti misfatti compiuti dai politici: la sua ricerca, però, sarebbe stata vana, contrastata da quegli “indifferenti a tutto” tra i quali Pazienza metteva anche se stesso. Una storia intrisa di umori qualunquisti, dunque, che però denunciava proprio il qualunquismo montante trasformandosi così in una domanda di politica: erano toni molto simili a quelli che avevano cominciato a circolare nell’opinione pubblica dopo la scoperta della P2 — a cui non a caso Pazienza dedicava alcune pagine del suo racconto — che denunciavano la corruzione dilagante chiedendo, al tempo stesso, un cambiamento nei partiti e nella loro azione. Una domanda che, ha notato Guido Crainz, non produceva “echi sensibili nel Palazzo”: “della gravità della situazione — ha aggiunto — [sembrava] avvedersi solo Sandro Pertini”, che la denunciava ripetutamente nei suoi discorsi più solenni, e in particolare durante la ricorrenza degli “auguri di capodanno”<sup>92</sup>. Pur sostenendo la necessità di un’unità nazionale e di una più efficace azione dei partiti, Pertini — allo stesso tempo — era uno dei primi esponenti politici ad avviare quel processo di “personalizzazione della politica” che avrebbe caratterizzato i decenni successivi. E Pazienza lo intuiva, costruendone istintivamente un ritratto agrodolce in cui da un lato c’era l’ammirazione per il partigiano integerrimo, dai modi bruschi e dai valori definiti, ma, dall’altro, si ironizzava sulla sua età e sui suoi tic<sup>93</sup>.

Se Pazienza registrava istintivamente una domanda di politica che, come si è detto, serpeggiava in modo carsico nel Paese, non sembrava però riuscire a vedere dove questa domanda si andava addensando: così, per esempio, apostrofava i giovani che nel 1985 tornavano nelle piazze “i cocchi di mamma dell’ottantacinque”<sup>94</sup>. E tuttavia, allo stesso tempo, egli si rendeva conto di appartenere ormai a un’altra generazione tanto che, annotava nella postilla a “Gli ultimi giorni di Pompeo”, “ora che vivo in campagna i ragazzi di qui mi chiamano ‘vecchio Paz’ e, faccio per dire, ho ventinove anni”<sup>95</sup>.

In effetti, se il fumetto è per sua natura un medium generazionale, in quel periodo i riferimenti culturali stavano cambiando: in un articolo sulla Pante-

<sup>91</sup> Particolarmente significativa, in questo senso, la tavola in cui disegna un intrico di corpi umani: “ecco cos’è il governo. — scrive nella didascalia — Una ghenga di trafficanti annodati gli uni agli altri, che se ne strafrega della gente e pensa solo a vendersi come meglio può... Puah!”. Ora in Andrea Pazienza, *Pertini e la prima Repubblica*, “Tutto Pazienza”, n. 4, Roma, La Repubblica-L’Espresso, 2016, p. 99. Sul diffondersi di umori populistici tra anni Ottanta e Novanta, cfr. Marco Tarchi, *Italia populista*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 223 sgg.

<sup>92</sup> Guido Crainz, *Storia della Repubblica*, Roma, Donzelli, 2016, p. 233.

<sup>93</sup> Per queste osservazioni si rimanda a Fausto Colombo, *Il paese leggero*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 202.

<sup>94</sup> Cfr. A. Pazienza, *Pertini e*, cit., p. 125.

<sup>95</sup> A. Pazienza, *Pompeo*, cit., p. 131.

ra, il movimento universitario nato nel 1989, Pier Vittorio Tondelli notava per esempio come l'immagine delle università occupate nel 1977 che Paziienza aveva contribuito a definire con le storie di Pentothal fosse ormai superato<sup>96</sup>. E, del resto, lo stesso “Pompeo” è sembrato a uno studioso attento come Gino Frezza “una delle più grandi opere sulla perdita storica e personale che ha travolto la generazione politica del '77”<sup>97</sup>; anche “Pompeo” infatti, oltre l'autobiografismo che lo caratterizza, era in qualche modo un'opera che registrava quel “vuoto” che Paziienza avvertiva negli anni Ottanta e che, se poteva essere — come è stato scritto — “un vuoto di cultura politica e di ideologia che rappresenta l'aspetto più significativo del degrado dei partiti repubblicani”<sup>98</sup>, era di certo anche uno scarto generazionale.

Non è forse un caso, dunque, che sarebbe stato un nuovo fumetto seriale a parlare alla generazione degli anni Ottanta, una collana che esordiva proprio nel 1986, lo stesso anno in cui Paziienza terminava “Pompeo”: “Dylan Dog”.

**“Ma che sta succedendo al nostro Paese?... che sta succedendo al mondo?”<sup>99</sup>**

Uscito nell'ottobre 1986 “Dylan Dog” è probabilmente il culmine di quel processo di costruzione di un fumetto popolare d'autore che era iniziato a metà degli anni Settanta. Per la casa editrice Bonelli era una sfida inedita, perché, pur avendo spesso ambientato le storie dei suoi personaggi in contesti horror, era la prima volta che una collana veniva dedicata a queste tematiche<sup>100</sup>: e tuttavia, i tempi erano maturi perché l'horror non era più solo un genere tipicamente popolare ma era ormai accreditato anche nella cultura “alta” grazie al successo di film come “Shining” (Stanley Kubrick, 1980). D'altronde, una delle caratteristiche dello stile di Tiziano Sclavi era proprio il costante riferimento alla cinema-

<sup>96</sup> Cfr. Pier Vittorio Tondelli, *La pantera*, in P.V. Tondelli, *Un weekend*, cit., p. 179. La Pantera ebbe un rapporto molto intenso e articolato con i media, come indicano le riflessioni a caldo del Collettivo studentesco romano (a cura di), *La Pantera e i mass media*, Roma, Sapere, 2000 e Marco Capitelli, *La Pantera siamo noi*, Roma, Instant Books, 1990. Su questo movimento si vedano almeno: Nando Simeone, *Gli studenti della Pantera. Storia di un movimento rimosso*, Roma, Alegre, 2010; Pietro Maltese, *La Pantera. Il primo movimento contro l'università neolibérale*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2021. Sul rapporto fra la Pantera e l'emergere di nuove subculture cfr. per es. Diego Cavallotti, «*La Pantera siamo noi*». *Movimento studentesco e mediattivismo*, “Zapruder”, 2018, n. 45, pp. 100-109; Antonio Bonatesta, *L'Italia della “Pantera” e delle “posse”*, “Ricerche di Storia Politica”, 2022, n. 3, pp. 257-278.

<sup>97</sup> Gino Frezza, *Fumetti, anime del visibile*, Roma, Meltemi, 1999, p. 198.

<sup>98</sup> A. Scotto Di Luzio, *Nel groviglio*, cit., p. 228.

<sup>99</sup> La citazione nel titolo è tratta da Tiziano Sclavi, Giampiero Casertano, *Memorie dall'invisibile*, “Dylan Dog”, aprile 1988, n. 19, p. 35.

<sup>100</sup> Sergio Bonelli scriveva, nel presentare la collana, che la proposta di una serie orrorifica lo aveva “trovato subito entusiasta” perché “l'orrore è sempre stato una delle mie tematiche costanti di sceneggiatore”. Sergio Bonelli, *Cari amici*, terza di copertina in “Dylan Dog”, ottobre 1986, n. 1.

tografia o alla letteratura horror, le cui citazioni dirette o nascoste sarebbero diventate, per qualche tempo, anche oggetto di un fantomatico “concorso” con i lettori.

Iniziata in sordina, la testata sarebbe cresciuta costantemente nel gradimento del pubblico fino a vendere, nel 1993, un milione di copie tra inediti e ristampe<sup>101</sup>. L'ampliamento della platea dei lettori, tuttavia, non avrebbe provocato una contrazione di quelli delle testate classiche della casa editrice: i lettori di “Dylan Dog”, insomma, erano soprattutto lettori “nuovi”, giovani, talvolta giovanissimi, con una consistente — e inusuale — quota femminile, come era possibile desumere dalle lettere pubblicate nel “Dylan Dog Horror Post” che occupava la seconda e la terza di copertina. Un pubblico che si specchiava nel carattere romantico del protagonista, che si divertiva con la violenza eccessiva e grandguignolesca — trasposizione su carta dei sottogeneri cinematografici *splatter* e *gore* — e che apprezzava la complessità della scrittura di Sclavi e le sperimentazioni del tratto dei molti autori che si alternavano ai disegni. Si trattava di un pubblico che andava sviluppando un rapporto quasi simbiotico con il personaggio e che, per usare le parole dello stesso Sergio Bonelli, sceglieva “Dylan Dog” “come una specie di carta d'identità. Quasi a dire: noi abbiamo lo stomaco, l'allegria e l'ironia per ridere di cose che alle precedenti generazioni hanno sempre fatto paura”<sup>102</sup>.

E infatti, nonostante fosse stato concepito come un prodotto seriale d'intrattenimento, “Dylan Dog” si interrogava sulle grandi questioni del presente, in una continua ricerca di senso che era certamente esistenziale ma aveva pure un fondo politico: e, del resto, una delle caratteristiche del genere horror è proprio il mettere in scena le paure e i luoghi oscuri della propria epoca, magari anche solo per esorcizzarli. A questo proposito Sclavi era esplicito sin dal primo numero quando faceva dire al dottor Abraxas, l'antagonista che fa tornare in vita i morti con un siero: “nessuno ha mai capito qual era il mio vero intento... non creare mostri... E perché, poi? Basta aggirarsi per una città in un'ora di punta per vederne a volontà, di mostri... [...] chiunque conquisti un po' di potere diventa un mostro”<sup>103</sup>. Al netto del tono un po' retorico, questa battuta racchiude uno dei temi centrali della serie: il vero orrore è la normalità e i veri mostri so-

<sup>101</sup> Luca Boschi, *Tex e Dylan Dog. Divertimento popolare e arte*, in *L'Audace Bonelli*, cit., p. 63. M. Ginevra, M. Stefanelli, *Attraversamenti del mainstream*, cit., p. 323.

<sup>102</sup> Citato in L. Boschi, *Frigo, valvole e balloon*, cit., p. 105. La rubrica epistolare della testata e quella introduttiva, intitolata *Club dell'Orrore*, costituiscono un buon esempio dello strettissimo rapporto con i lettori: nel *Club* del n. 6 (marzo 1987) i redattori scrivevano per esempio che “non esiste più distinzione tra chi scrive e chi legge”. Altrettanto significativi sarebbero stati i Dylan Dog Horror Fest, festival del cinema horror organizzati dalla stessa casa editrice a Milano tra il 1987 e il 1993. Sul tema cfr. anche Giorgio Busi Rizzi, Lorenzo Di Paola, *The Dawn of a Living Community: For a Mediology of Horror Fandom in Dylan Dog*, “Hermes. Journal of Communication”, 2022, n. 21, pp. 149-172.

<sup>103</sup> Tiziano Sclavi, Angelo Stano, *L'alba dei morti viventi*, “Dylan Dog”, ottobre 1986, n. 1, p. 59.

no gli esseri umani con le loro bassezze, le loro invidie, la ricerca del successo a tutti i costi. “Dylan Dog” insomma, com’è stato scritto, “si può considerare un’apologia dello straniero, ma il primo straniero siamo noi stessi”<sup>104</sup>. Secondo Decio Canzio, il direttore editoriale della Bonelli, questa era una delle ragioni del successo del personaggio: Dylan infatti, ha detto, offre “una critica alla nostra società svolta attraverso il linguaggio della metafora, e i messaggi che invia sono teoricamente opposti a quelli del fumetto dell’orrore. Per esempio, il mostro nelle sceneggiature di Sclavi è sempre un elemento positivo. È l’exasperazione del diverso. E Sclavi è sempre dalla sua parte: perché viene martirizzato, emarginato, combattuto, mentre spesso alla fine si scopre che il vero mostro [...] è il benpensante, il ‘normale’”<sup>105</sup>. Gli esempi di questo ribaltamento potrebbero essere molti, dai vampiri di “Vivono tra noi” al circolo di industriali che diffonde un virus che genera violenza per “destabilizzare l’ordine pubblico, creando ciò che sempre e in ogni luogo è stato la base del profitto di pochi a danno di molti: il terrore”<sup>106</sup>. E fino a “Johnny Freak”, “l’albo con cui questa serie a fumetti tocca una cifra di massimo impatto emotivo” mettendo in scena una storia malinconica e allo stesso tempo sovversiva che, come si legge nel “Club dell’Orrore”, “è un po’ il manifesto della filosofia di Dylan nei confronti dei diversi”<sup>107</sup>. In effetti, questa storia racchiude tutti gli elementi che rendono affascinante il personaggio e che ne hanno determinato il successo presso i lettori più giovani, dalla malinconia alla mancanza di certezze, dalla sfiducia nelle istituzioni al dubbio come metodo, ma, allo stesso tempo, la presenza di una forte domanda etica, una richiesta di politica che, come abbiamo visto, aveva animato anche i personaggi di Pazienza. Pur senza il conforto delle verità assolute e rischiando ogni volta di essere sconfitto, infatti, Dylan è sempre pronto a mettersi dalla parte di chi si trova in difficoltà “per restituire loro un frammento di dignità e di sincerità”, in un’epoca che invece sembrava perseguire soprattutto il mito del successo<sup>108</sup>.

In fin dei conti, sono state proprio queste domande di senso, profonde nonostante la sospensione della credulità tipica di questo tipo di narrazione, a determinarne il successo presso un pubblico di giovanissimi lettori: “Dylan Dog” appariva infatti in sintonia non solo con i turbamenti esistenziali dell’adolescenza e della post-adolescenza ma anche, e forse soprattutto, almeno per i primi anni, con qualcosa che si muoveva sotto la superficie di una società che si

<sup>104</sup> Giulio Giorello, *La filosofia di Dylan Dog e altri incubi*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, p. 47.

<sup>105</sup> Citato in L. Boschi, *Frigo, valvole e baloons*, cit., p. 105.

<sup>106</sup> Si vedano rispettivamente Giuseppe Ferrandino, Gustavo Trigo, *Vivono tra noi*, “Dylan Dog”, ottobre 1987, n. 13 e Tiziano Sclavi, Luca Dell’uomo, *Gli uccisori*, “Dylan Dog”, febbraio 1987, n. 5.

<sup>107</sup> Mauro Marcheselli, Tiziano Sclavi, Andrea Venturi, *Johnny Freak*, “Dylan Dog”, giugno 1993, n. 81. La citazione è tratta da G. Frezza, *Fumetti, anime del visibile*, cit., p. 203.

<sup>108</sup> G. Giorello, *La filosofia*, cit., p. 70.

vedeva nuovamente affluente e finalmente “moderna”<sup>109</sup>. Si pensi per esempio al rapporto con il diverso, l’estraneo, lo straniero: negli anni Ottanta iniziava a emergere il fenomeno delle leghe che allora aveva uno dei suoi fondamenti nell’antimeridionalismo, e, allo stesso tempo, sulla spinta di una crescente presenza di immigrati, erano sempre più frequenti gli episodi di intolleranza razziale, culminati il 24 agosto 1989 nell’omicidio a Villa Literno di Jerry Masslo, studente nero immigrato dal Sudafrica che li faceva il bracciante. All’inizio di ottobre, poi, ci sarebbe stata una grande manifestazione antirazzista a Roma, con oltre duecentomila partecipanti, seguita a dicembre dalla prima convenzione antirazzista a Firenze: tutti segnali che esisteva un’attenzione del mondo giovanile al fenomeno in cui alla “scoperta delle identità periferiche e marginali, della differenza culturale come assunto morale” si accompagnava l’esplorazione della *world music*<sup>110</sup>. Oppure, ancora, si pensi al modo in cui dapprima gli studenti dell’Ottantacinque e poi, soprattutto, il movimento della Pantera si sforzavano di contrapporsi allo stereotipo dello *yuppismo* e manifestavano la “necessità di sottomettere la pretesa del capitale a una libertà incondizionata a una drastica limitazione di carattere etico”<sup>111</sup>: anche questo, infatti, è uno dei temi che appariva con maggior frequenza nelle pagine di “Dylan Dog” come, per fare solo un esempio, nella storia “Il marchio rosso”. Qui, nelle sequenze finali, Dylan affronta una autonominata “giuria” di benestanti che ha commesso dei delitti utilizzando un immigrato ai margini della società come capro espiatorio: “la vostra ‘impresa’ — urla — non è altro che un’aberrazione inevitabile della logica borghese: come sempre nella storia sono i ‘mostri’ a soffrire, mentre voi vi arrogate il diritto di condannare e di assolvere! Senza rendervi conto che *loro* hanno sempre condannato voi, e sempre sarete condannati!”.

Nella sequenza successiva, però, Sclavi spegne la retorica incendiaria di Dylan con l’ironia: “ehm... — dice infatti uno dei “giurati” — suppongo che fosse una specie di arringa difensiva... piuttosto retorica e populista direi... e comunque ininfluente”<sup>112</sup>. In questa battuta c’è un’altra chiave del successo di questa serie, l’ironia: Dylan non si prende mai sul serio e le sue battute, insieme a quelle del suo assistente Groucho, permettono sempre agli autori di riportare la narrazione su toni leggeri, adatti a un fumetto di intrattenimento. In questo modo Sclavi si fermava sempre a un passo dal trasformare un principio etico in un’affermazione ideologica, nonostante le sue storie affrontassero molti dei temi del contemporaneo, dalle dipendenze alle violenze familiari, dall’Aids alla vivisezione. Forse per questa ragione l’unico argomento a cui si accenna-

<sup>109</sup> Cfr. Marco Gervasoni, *Storia d’Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010.

<sup>110</sup> A. Scotto di Luzio, *Nel groviglio*, cit., p. 230. Per un quadro generale cfr. Michele Colucci, *Storia dell’immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*, Roma, Carocci, 2018.

<sup>111</sup> A. Scotto di Luzio, *Nel groviglio*, cit., p. 237.

<sup>112</sup> Tiziano Sclavi, Gianluigi Coppola, *Il marchio rosso*, “Dylan Dog”, gennaio 1991, n. 52, p. 87.

va veramente di rado era la sfera politica in senso stretto, nonostante, nelle storie dei tardi anni Ottanta, capitasse di avvertire una sfiducia nei confronti della classe politica che sembrava rispecchiare la montante antipolitica di quel periodo. Lo stesso Sclavi, del resto, era convinto che non fosse compito dei fumetti parlare di politica, pur avendo scritto più di una storia a sfondo sociale: come ha detto in un'intervista, “in una serie popolare non è tuo compito, non è quella la sede per attaccare Blair piuttosto che Berlusconi”<sup>113</sup>. E tuttavia, i lettori riuscivano facilmente a decodificare i riferimenti al dibattito politico quotidiano presenti su una pluralità di temi, dall'invasione della televisione alle politiche razziali e fino alla censura<sup>114</sup>: si pensi per esempio all'episodio intitolato “Caccia alle streghe” che rinvia al dibattito pubblico e all'interrogazione parlamentare che era stata fatta alcuni mesi prima sui fumetti dell'orrore accusati, come già negli anni Cinquanta, di indurre alla violenza i giovani lettori. Com'è stato notato, insomma, “Dylan Dog” è *anche* un fumetto politico che non rinvia certo alla dimensione partitica — che in quegli anni conosce una profonda crisi — ma a “una visione politica connessa alla libertà umana” intesa come “la capacità che l'uomo ha di autodeterminarsi, di scegliere autenticamente se stesso” e di essere “artefice dei suoi valori”<sup>115</sup>.

Una tale dimensione etica veniva trasmessa al pubblico attraverso un uso molto maturo del linguaggio fumettistico che, proprio in storie come la già citata “Caccia alle streghe”, adottava soluzioni metanarrative e metafumettistiche di grande complessità. Da questo punto di vista, “Dylan Dog” si immetteva senza timore nel solco di quella postmodernità che secondo alcuni è stata una delle caratteristiche degli anni Ottanta, ovvero di quel cambio di paradigma che derivava dalla fine delle grandi “metanarrazioni” del XIX e del XX secolo che venivano ora sostituite da una continua ibridazione di stili e linguaggi<sup>116</sup>. E, d'altronde, era proprio una tale complessità a far apprezzare “Dylan Dog” anche a intellettuali come Umberto Eco, che peraltro sarebbe stato omaggiato dalla stessa collana facendogli interpretare un personaggio nella storia intitolata “Lassù qualcuno ci chiama”<sup>117</sup>. Inoltre, com'è stato notato, la sovrapposizione di più codici linguistici e il costante riferimento alla cultura pop erano anche il segnale del legame che questa serie ha avuto con un altro tratto carat-

<sup>113</sup> *Antistoria del fumetto italiano*, 4ª puntata, andato originariamente in onda sul canale “Cult” nel 2009, ora è visibile in [www.youtube.com/watch?v=uLO5AukuGcI](http://www.youtube.com/watch?v=uLO5AukuGcI) (ultimo accesso 24/03/2024)

<sup>114</sup> Cfr. rispettivamente Tiziano Sclavi, Carlo Ambrosini, *Canale 666*, “Dylan Dog”, dicembre 1987, n. 15; Giuseppe Ferrandino, Gustavo Roi, *Ti ho visto morire*, “Dylan Dog”, dicembre, 1988, n. 27; Tiziano Sclavi, Piero Dall'Agnol, *Caccia alle streghe*, “Dylan Dog”, giugno 1992, n. 69.

<sup>115</sup> Andrea Possenti, *Prologo*, in G. Giorello, *La filosofia*, cit., p. 16.

<sup>116</sup> L'espressione postmoderno risale a Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.

<sup>117</sup> La storia è di Tiziano Sclavi, Bruno Brindisi e viene pubblicata nel n. 136 del gennaio 1998.

teristico del decennio, la trasformazione della sfera pubblica attraverso i media. Infatti, come ha scritto Frezza, “i fumetti di Sclavi non riescono a individuare un qualsiasi obiettivo se non all’interno di un riferimento discorsivo-narrativo che costituisca l’ambiente primario della comunicazione”<sup>118</sup>.

Pur nella stretta osservanza delle regole di un racconto seriale, insomma, a metà degli anni Ottanta le storie di “Dylan Dog” esprimevano un’angoscia per il futuro che, in molti altri luoghi dell’immaginario, e non solo italiano, si traduceva nella paura per una catastrofe imminente. Si pensi, per esempio, a “Vamos a la playa”, hit del 1983 dei Righeira che, dietro il ritmo dance, dichiarava una paura per l’atomica messa in scena, in quello stesso anno, da un film come “The Day After” (Nicholas Meyer, 1983). Oppure, ancora, si pensi a film come “Blade Runner” (Ridley Scott, 1982) e a romanzi come “Neuromante” di William Gibson che, in Italia veniva pubblicato proprio nel 1986, lo stesso anno in cui “Dylan Dog” arrivava in edicola, e che di lì a poco avrebbe dato vita al *cyberpunk*, un vero e proprio movimento culturale che in Italia sarebbe emerso all’inizio degli anni Novanta. Nel 1991, infatti, veniva pubblicata il mensile “Cyborg”, una delle ultime propaggini del fenomeno delle riviste contenitore del decennio precedente, in cui esordiva una nuova leva di giovani autori le cui storie superavano “le vecchie dicotomie tra autorialità e serialità, arte e comunicazione” mettendo sullo stesso piano “le istanze della cultura di massa e di quella d’élite”<sup>119</sup>: il punto di arrivo, in qualche misura, della storia del fumetto italiano tra gli anni Settanta e Ottanta, e allo stesso tempo quello di inizio di una fase nuova che di lì a poco avrebbe visto l’arrivo in massa dei manga giapponesi e lo sbarco in Italia di una filiale della statunitense Marvel Comics.

## Conclusioni

Nel periodo fin qui esaminato, il fumetto italiano aveva attraversato un periodo di tumultuosa creatività, le cui radici affondavano negli anni Sessanta: allora il fumetto aveva iniziato a raccontare in modo più consapevole di quanto non fosse avvenuto fino a quel momento la trasformazione della società, pur sempre trasfigurandola all’interno di regole narrative rigide. “Diabolik” e i fumetti “neri”, per esempio, avevano lasciato intravedere la faccia oscura del miracolo economico mentre il “Corto Maltese” di Hugo Pratt, la cui “Ballata del mare salato” iniziava a essere serializzata nel 1967, aveva un respiro libertario nel quale potevano riconoscersi gli studenti che cominciarono allora a scendere in piazza. Allo stesso tempo la nascita di una rivista come “linus” aveva mostrato che il fumetto non poteva più essere considerata una lettura per l’infanzia, per quanto anche “Topolino”, dove gli autori italiani iniziavano allora a essere

<sup>118</sup> G. Frezza, *Fumetti, anime del visibile*, cit., p. 201.

<sup>119</sup> S. Brancato, *Fumetti*, cit., p. 131.

preponderanti, dimostrava “una straordinaria sensibilità nel cogliere segnali dal mondo contemporaneo e a trasformarli, mantenendo una propria originalità e una stretta aderenza al mondo disneyano, in storie disegnate”<sup>120</sup>. Nel corso degli anni Settanta, le regole di genere che presiedevano a questo tipo di narrativa avevano iniziato a essere messe in discussione, spesso sull’esempio di quanto accadeva in altri Paesi come la Francia o gli Stati Uniti, arrivando talvolta fino a essere sovvertite. Allo stesso tempo, il fumetto partecipava a quel cambiamento di prospettiva che interessava un po’ tutti i media diventando uno strumento per un’espressione dal basso, in particolare giovanile, favorito dai bassi costi di produzione e dagli ampi spazi editoriali a disposizione, come i circuiti della stampa alternativa. Questa trasformazione finiva per confutare l’artificiosa distinzione tra un fumetto “d’autore” e uno “popolare”, anche perché molti autori si muovevano tra due contesti apparentemente opposti, uno contro-culturale, che doveva molto — anche graficamente — all’underground statunitense, e uno ad ampia diffusione, più ecumenico e tradizionale, che si potrebbe definire mainstream. D’altronde, gli editori più attenti, lungimiranti o solo curiosi, mettevano a frutto questa ubiquità degli artisti, con testate in cui pubblicare fumetti più sperimentali (come “alter alter”) o nelle quali portare avanti progetti in cui si fondevano narrazione popolare e segno autoriale (come “Un uomo, un’avventura”). Infine, nei primi anni Ottanta, grazie a un temporaneo miglioramento degli indici economici, sarebbero iniziate a nascere riviste “contenitore” che avrebbero reso il fumetto definitivamente parte di un sistema mediale sfaccettato e complesso.

Fiorente sul piano editoriale, dinamico su quello dei contenuti, il fumetto diventava così parte integrante dell’industria culturale del tempo e rifletteva il cambiamento culturale in atto, abbracciando l’ibridazione dei generi e dei linguaggi che caratterizzava quella fase e che allora si definiva postmodernità. Se alcuni fumetti avevano un taglio politico e polemico che li portava a confrontarsi con lo scorrere quotidiano degli eventi, altri si mostravano capaci di intercettare movimenti più profondi del cambiamento sociale e culturale. Certo, si trattava in molti casi di riflessi parziali, che tuttavia permettono di cogliere delle urgenze, specialmente del mondo giovanile, che affiorano con difficoltà in altri contesti dell’industria culturale e che invece, se intercettate, permettono di comprendere più a fondo un’epoca di profonda trasformazione del paesaggio sociale nella quale, in contrasto con una rappresentazione pubblica schiacciata sul “privato” e sul “riflusso”, continuava a esistere una domanda di politica che andava cercando nuove forme espressive.

<sup>120</sup> Andrea Tosti, *Topolino e il fumetto Disney italiano*, Latina, Tunué, 2011, p. 117.