



## “Controfumetto” in Italia negli anni Sessanta e Settanta

*Giovanna Lo Monaco*

Università degli Studi di Firenze (<giovanna.lomonaco@unifi.it>)

**Citation:** G. Lo Monaco (2019) Controfumetto in Italia negli anni Sessanta e Settanta. *Lea* 8: pp. 397-410. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10995>.

**Copyright:** © 2019 G. Lo Monaco. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

### *Abstract*

This article offers an overview of the main underground comix in Italy, produced thanks to the underground press during the Sixties and the Seventies. In the course of the analysis some of the main developmental lines of the phenomenon, certainly underestimated compared to the most famous American comix, are identified, and the fact is foregrounded that the comic represents a common ground of experimentation between the counter-cultural movements and the Neo-avantgarde with the purpose of opposition to commercial logic and the ideology of late capitalism.

*Keywords:* counterculture, neo-avantgarde, situationism, underground comix, underground press

Nel dialogo che inaugura le pubblicazioni di *Linus* nel 1965, Umberto Eco sottolinea, in accordo con gli interlocutori Elio Vittorini e Oreste Del Buono, che se certamente il fumetto deve essere valutato come genere letterario, non è possibile farlo prescindendo dal circuito di distribuzione e di consumo in cui si inserisce e che, di conseguenza, esso va “giudicato in un sistema di ‘lettura’ (e quindi anche di creazione) diverso” (Eco 1965, 2).

Nello stesso periodo in cui *Linus* tenta di riscattare il fumetto dalla stereotipia commerciale e ne promuove una sorta di sussunzione all’interno del novero della arti – seppur preservandone il carattere popolare – si sviluppa anche in Italia, sotto l’influenza dei cosiddetti *comix* statunitensi, e in contemporanea con il resto dell’Europa occidentale, il fenomeno del fumetto *underground*, una tendenza nata in seno ai movimenti contro-culturali, che prevede il radicale sovvertimento delle norme che strutturano il genere nelle sue manifestazioni commerciali – comprendendo sotto tale definizione anche i fumetti pubblicati dalla stessa *Linus* – proprio a partire da una impostazione programmaticamente alternativa del circuito di produzione e fruizione in cui il fumetto si definisce.

Seguendo un percorso parallelo, alcuni animatori della Neoavanguardia trovano nel fumetto un campo di sperimentazione ideale in cui elaborare inedite forme di interrelazione tra testo e immagine in funzione di attrito rispetto ai nuovi mass media e di contestazione delle logiche commerciali, definendo percorsi di ricerca che incontrano sul piano degli intenti le strategie dei movimenti giovanili della controcultura e che utilizzano, altresì, gli stessi strumenti di produzione e distribuzione.

Così come a livello internazionale si sviluppano forme organizzate di *underground press* che veicolano la diffusione dei *comix*, anche in Italia la nuova tendenza del fumetto si diffonde attraverso un sistema esoditoriale, che si concretizza nell'attività di piccole case editrici e, soprattutto, nella produzione in proprio da parte degli animatori dei movimenti di numerosissime riviste, con pubblicazioni irregolari, che garantiscono l'indipendenza dall'editoria ufficiale e la circolazione di prodotti che infrangono le convenzioni di genere imposte dal mercato. Di questo sistema, nel suo complesso, le case editrici legate alle diverse componenti della Neoavanguardia – talvolta simili a delle officine editoriali artigianali, come la Geiger di Adriano Spatola – e le riviste da essa prodotte rappresentano una parte estremamente rilevante (Francisci 1971, s.n.).

La destrutturazione degli stereotipi del fumetto costituisce il minimo comune denominatore all'interno di questa ampia tendenza alla produzione di un fumetto anticonvenzionale, che si presenta estremamente composita quanto a soluzioni stilistiche e temi adottati. Nelle diverse manifestazioni del fumetto *underground* si osserva, generalmente, l'invenzione di trame irriverenti o provocatorie, spesso oscene, in opposizione alle storie edificanti del fumetto *main stream*, le storie fanno a meno, inoltre, di saldi nessi consequenziali di causa e effetto, con non poche suggestioni tratte dalle tecniche delle avanguardie storiche e cinematografiche, e si verificano frequentemente la parodizzazione di personaggi dei fumetti commerciali e la "velenosa" destrutturazione delle figure eroiche (Mordente, Rizzardi 2015, 5). La sperimentazione del tratto del disegno, spinta talvolta verso una figurazione sgradevole alla vista, coinvolge invece l'intera struttura della pagina intaccando la linearità della sequenza di lettura dei panel. La serialità della produzione – la ripetizione dei personaggi e delle strutture diegetiche, che diventa statutaria nel fumetto commerciale – viene infine abolita, per lo più, in modo da infrangere del tutto, assieme alle altre strategie messe in campo, l'orizzonte d'attesa del lettore.

Tali caratteristiche fanno del fumetto *underground* una sorta di "negativo deforme di un medium già di per sé bistrattato dalla cultura rispettabile" (Mattioli 2015, 60), un negativo che si pone per l'appunto come rovesciamento e deformazione di un genere tra i più commerciali, applicandosi alle norme che lo connotano e, conseguentemente, al sistema valoriale e ideologico che esso veicola.

In rapporto di omologia rispetto al sistema economico da cui è prodotto, il fumetto tradizionale veicola infatti l'ideologia sottesa alla società del benessere e dell'immagine; rispetto ad esso il fumetto *underground* non si pone solamente come una alternativa di consumo culturale, ma anche come vero e proprio strumento di provocazione e contestazione politica. L'operazione assume quindi una rilevanza che va ben oltre la stretta sfera dell'estetico e nasce anzi per spingersi verso una critica radicale nei confronti della contemporaneità, rispondendo a un intento propriamente controculturale che ha per fine l'opposizione alla logica dominante del neocapitalismo.

In un doppio senso, dunque, si potrà parlare di "controfumetto", ovvero di un fumetto che si pone "contro se stesso" e, al contempo, contro l'intero sistema culturale che lo informa.

Proprio seguendo tale definizione si aprono nuove prospettive riguardo i legami tra i movimenti giovanili della controcultura e le Neoavanguardie, che costituiscono la componente elitaria del più ampio fenomeno di dissenso culturale che interessa l'occidente capitalistico nella seconda metà del Novecento.

### 1. “Controfumetti” della Neoavanguardia

Il termine “controfumetto”, utilizzato a partire dagli anni Settanta per definire produzioni eterogenee<sup>1</sup>, viene introdotto nell’ambito della Neoavanguardia da Lamberto Pignotti, ideatore, com’è noto, assieme ai suoi sodali del Gruppo 70, della poesia visiva, nella prospettiva di una infrazione dei confini tra operazione artistica e comunicazione mediatica.

Spiegando ai lettori di *Civiltà delle macchine* cosa sia la poesia visiva, Pignotti scrive, nel 1965, che essa tende ad appropriarsi dei moduli e dei materiali dei mass media per capovolgerne, mediante un’operazione estetica, il messaggio persuasivo e coercitivo; la poesia visiva “rappresenta in ultima analisi una merce respinta al mittente: dalla comunicazione del fumetto, della pubblicità e del rotocalco nasce la poesia-controfumetto, la poesia-contropubblicità, la poesia-controrotocalco” (Pignotti 1965, 48). Si tratta, in sostanza, di “accogliere” il fumetto all’interno dell’opera d’arte, seguendo in questo senso una prassi inaugurata dall’avanguardia dadaista (Favari 1996, 187), così come si può riscontrare nella produzione dello stesso Pignotti e del Gruppo 70<sup>2</sup>.

Eppure, aggiunge Pignotti nello stesso intervento, il fumetto, come altri prodotti di massa, non è di per sé da condannare per la sua larga circolazione, poiché “in fin dei conti tutto dipende dalla novità e dalla qualità del messaggio, sia esso fumettistico o poetico” (Pignotti 1965, 48). L’autore delinea così la possibilità di una sperimentazione condotta direttamente sul genere, che non avviene nell’ambito della produzione artistico-letteraria, bensì “all’interno” dello stesso sistema della comunicazione di massa, i cui strumenti, a partire proprio dal fumetto, possono quindi diventare anch’essi, opportunamente rielaborati, un’arma di contrasto alla società dell’immagine e dei consumi.

Una produzione di questo tipo si sviluppa dopo la metà degli anni Sessanta proprio in ambito avanguardistico, seguendo in sostanza le “indicazioni” fornite da Pignotti e secondo programmi di carattere contro culturale che vanno ad affiancarsi o a congiungersi con quelli dei movimenti giovanili.

Un primo, rilevante esempio è offerto dall’editore Sampietro di Bologna, una delle case editrici legate alle Neoavanguardie, particolarmente dedita alla promozione del Gruppo 70 (Maffei, Peterlini 2005), che pubblica all’interno della “Piccola Collana 70” tre testi a fumetti, *Il fabbro armonioso* di Giovanni Morelli e *Il caso limite* di Carlo Santachiara, entrambi nel 1966, e *Palomares* di Antonio Faeti, nel 1967, definiti dallo stesso editore “romanzi visivi” (ivi, 17).

Questi vengono presentati nella fascetta editoriale che li accompagna, come l’inizio di una nuova scuola di fumetto in Italia, mirando con ciò a promuovere, ricorda Faeti, “una nuova forma di narrazione, nella quale grafica, formato, testo, disegno, spazi, ritmi del racconto si componevano entro una proposta che non si era mai vista entro nessuna tradizione editoriale” (ivi, 29).

La proposta di Sampietro si esplica poi chiaramente scorrendo le note editoriali e le introduzioni che accompagnano i volumi, in cui si fa presente che la narrazione per immagini viene adottata dichiaratamente allo scopo di “far esplodere la nozione usuale di comunicazione attraverso l’immagine” (Morelli 1966, s.n.), così come spiega Adriano Spatola presentando *Il fabbro armonioso*. Da questo intento derivano le strategie di destrutturazione delle convenzioni del fumetto e, più generalmente, di una narrazione per immagini di stampo mimetico, che si pongono in tutta evidenza nel caso de *Il fabbro armonioso* – definito da Spatola come un “poema in immagini” – mentre risultano meno marcate e radicali ne *Il caso limite*.

<sup>1</sup> Dai fumetti parodici di stampo popolare pubblicati sulla rivista umoristica *Controfumetto per gli adulti intelligenti*, che conta due numeri tra il 1971 e il 1972, a quelle che negli anni Ottanta proseguono la tradizione del fumetto *underground* (F. Calarota, R. Calarota 2011, 135).

<sup>2</sup> Si vedano in particolare le opere *Storie!* (1964) e *Proletari di tutti i paesi, unitevi!* (1966), di Pignotti, e le poesie contro-fumetto degli altri membri del Gruppo 70, apparse all’interno della rivista *Lotta poetica* all’interno della rubrica “Poesie contro-fumetto” curata da Luciano Ori (1972).

Connotandosi come precursori dei *graphic novels*, i fumetti di Sampietro suggeriscono una forma di fruizione differente, per la scelta della forma lunga e autoconclusa del libro, ponendosi in questo senso come forma di negazione della serialità caratteristica dei fumetti (Calabrese 2017, 8) e proponendo un genere di consumo culturale alternativo, in concorrenza rispetto alle forme più commerciali. Essi sembrano tuttavia rimanere ancorati, specie nel caso di Morelli, a una produzione che si colloca nell'ambito artistico-letterario e che potremmo definire colta, che presenta non pochi punti di contatto con il romanzo sperimentale promosso in quegli anni dalla Neoavanguardia.

Diverso appare però il caso di *Palomares*, in cui Faeti adotta in pieno il genere del fumetto, proprio in quanto strumento tra i principali della comunicazione di massa, per svelare, come spiega nell'introduzione Giampiero Cane, “con gli stessi mezzi il mondo che quei mezzi hanno costruito” (Faeti 1967, s.n.). Prendendo spunto dalla vicenda delle bombe atomiche statunitensi disperse a Palomares nel 1966, l'autore costruisce intorno all'episodio una storia di stampo fantascientifico attraverso cui denuncia, con ironia, la mistificazione e il condizionamento operati dai mass media, seguendo così una strategia che diremmo consueta nel fumetto *underground*, che della *science fiction* fa strumento di narrazioni distopiche in aperta opposizione al sistema del potere mediatico, sempre più informatizzato, servendosi inoltre della parodizzazione dei fumetti di fantascienza, come il classico Buck Rogers – pubblicato proprio in quel periodo da *Linus* – o i *Fantastic Four* della Marvel, in linea, anche in questo senso, con le strategie degli *underground comix*.

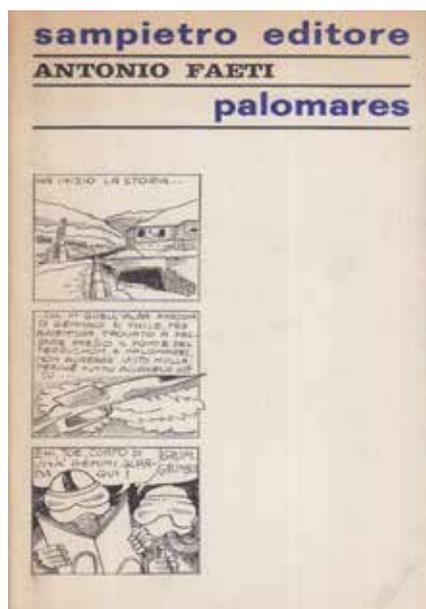


Figura 1 – Copertina di Antonio Faeti, *Palomares* (1967),  
 <<https://www.dimanoimano.it/it/cp121681/libri-per-ragazzi/illustrati/lo-joga-cristiano>> (11/2019)  
 Gentile concessione di Antonio Faeti

Si avvicina ai temi e ai moduli utilizzati dai movimenti *underground* anche il fumetto dell'artista Gastone Novelli – protagonista della Nuova figurazione in Italia e membro del Gruppo 63 – che già nelle sue opere, come altri nello stesso periodo, adotta moduli di scansione dello spazio pittorico ripresi dalle *stripe* e altri elementi dei fumetti (Vivarelli 1988, 24). Nel 1967 Novelli dà alle stampe, il volume intitolato *I viaggi di Brek*, che, come spiegano Pablo Echaurren e Claudia Salaris, rappresenta “un raro esempio di fumetto beat” (1999, 156). Nel

volume viene infatti raccontata la storia di un personaggio *hippie*, ricoperto di peli e alquanto amorfo, che sposa la bella Angelica, parte per diversi viaggi fino ad arrivare sulla luna e rimane infine affascinato dalla rivoluzione culturale. Le logiche di composizione e il tratto di Novelli ibridano fortemente le forme tradizionali del fumetto con il segno sperimentale dell'artista, creando un particolare effetto straniante e allo stesso tempo dando al disegno una certa “godibilità”. Con molta ironia, inoltre, Novelli veicola un messaggio politico ben chiaro, in una maniera non troppo dissimile dalle strategie adottate dai movimenti, all'interno di una storia dai tratti fortemente onirici, surreali e erotici. Malgrado tale vicinanza, la pubblicazione, avvenuta per le veneziane edizioni d'arte Alfieri, sembra tuttavia destinare l'opera a un pubblico elitario e lasciarla nell'alveo degli esperimenti artistici.

Diversamente si pone un altro esempio rilevante di controfumetto d'avanguardia, che tuttavia si colloca ben oltre il termine cronologico della Neoavanguardia, costituito da *William Blake in Beulah. Saggio visionario su un poeta a fumetti*, pubblicato nel 1977 da Corrado Costa, animatore della frangia emiliana del Gruppo 63.

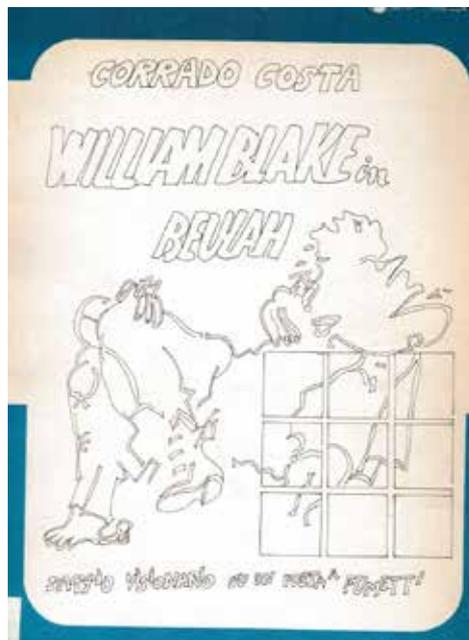


Figura 2 – Copertina di Corrado Costa, *William Blake in Beulah* (1977c), Milano, Squilibri.  
Gentile concessione di Chiara Panizzi (Biblioteca Panizzi)

Autore avvezzo alle sperimentazioni interdisciplinari tra parola e immagine (Cortellessa 2013), Costa adotta il fumetto nel 1976 all'interno de *La soddisfazione letteraria*, un saggio-racconto in cui al testo vengono giustapposte delle vignette, a mo' di ironica didascalia, e pubblica le sue prime tavole nel 1977, su *Alter Alter* (Costa 1977a; Costa 1977b) divenendo in seguito collaboratore di *Frigidaire* (Tedeschi 2018), riviste che avranno, come si dirà a breve, un ruolo determinante negli sviluppi del fumetto tra gli anni Settanta e Ottanta.

*William Blake in Beulah* è un volume interamente a fumetti in cui Costa opera un *collage* di citazioni e riferimenti all'opera dello scrittore inglese; in esso viene condotto manifestamente un discorso metaletterario che, mentre viene sviluppato sull'opera di Blake, tira in causa la

letteratura *tout court* e la sua funzione rispetto alla società, mentre il disegno appare invero, a sua volta, come una sorta di metadiscorso sulla struttura classica del fumetto. Costa traccia infatti, in diverse tavole, il perimetro della gabbia dei panel da cui però le figure debordano, come a voler portare il racconto, condotto dalle immagini, al di fuori della “struttura-fumetto”. Alternativamente opera sulla pagina effetti di bruciatura che fanno apparire le tavole frammentate e semidistrutte, per disturbare la lettura di questo testo che potremmo definire non un saggio – come recita il sottotitolo, giocando con lo straniamento dei generi – ma un “poema a fumetti sui poemi di Blake”, di certo di tutt’altra tipologia rispetto ai ben noti poemi a fumetti di Dino Buzzati.

In questo caso come nei precedenti si individuano facilmente alcuni procedimenti riconducibili alle poetiche della Neoavanguardia, tuttavia, il volume di Costa sembra attestarsi su una formula che risulta in qualche modo familiare e riconoscibile al lettore cui è rivolta. La scelta del soggetto letterario si accosta infatti all’orizzonte culturale dei movimenti, poiché William Blake risulta ben acquisito nella cerchia degli scrittori della tradizione letteraria, al pari di Carroll o di Lautréamont, cari ai giovani dei movimenti, considerato poeta veggente e visionario, “pietra di paragone per qualsiasi eccesso spirituale (da Aldous Huxley ai Doors) [...] poeta e spirito guida di Allen Ginsberg” (Guarnaccia 2010, 46).

Il testo viene inoltre pubblicato da Squilibri, casa editrice milanese legata ai movimenti controculturali, lontana dunque dal circuito artistico, una scelta editoriale significativa poiché comunica di per sé l’intenzione di rivolgersi a un pubblico sicuramente più ampio rispetto alla cerchia dei lettori colti e appartenente all’ambito della controcultura. Il volume si inserisce così in un serie di albi a fumetti pubblicati dalle case editrici vicine ai movimenti, che si affiancano alle pubblicazioni in rivista, nelle quali, si deve notare, si riscontra lo stesso rifiuto per l’impostazione seriale, ma in cui la scelta del *medium* implica necessariamente una diversa prospettiva estetica e comunicativa.

## 2. *Hippie e psichedelia: i fumetti di Matteo Guarnaccia*

I primi esempi significativi tra i fumetti realizzati dai protagonisti dei movimenti giovanili in Italia sono sicuramente rappresentati dalle tavole di Matteo Guarnaccia, considerato uno dei maggiori illustratori della controcultura e riconosciuto, assieme a Max Capa, come uno dei padri del fumetto *underground*. I suoi disegni sono comparsi in numerosissimi poster, copertine di libri e, soprattutto, riviste autoprodotte, molte delle quali ideate dallo stesso Guarnaccia, con la collaborazione di amici disegnatori come Valerio Diotto e Luciano Pradella – con i quali realizza, tra le altre, le riviste di fumetti *Skizzo* (numero unico del 1975) e *Minestrone* (numero unico del 1976) – e con l’appoggio di Angelo Quattrocchi, anche lui disegnatore, nonché direttore della storica rivista controculturale *Fallo!* e delle edizioni eponime, con cui Guarnaccia collabora assiduamente.

La prima tra le riviste realizzate da Guarnaccia, sia in senso cronologico che per importanza, è *Insekten Sekte*; nata nel 1969 come manifesto murale, nel 1971 si trasforma in un periodico di fumetti che vede l’uscita, seppur irregolare, di 17 numeri e di molti supplementi fino al 1975, con un formato variabile dalla piccola plaquette al poster murale<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>Per una descrizione dettagliata della rivista si rimanda a <<https://www.cultureldissenso.com/insekten-sekte/>> (11/2019).



Figura 3 – Matteo Guarnaccia, Copertina di *Insekten Sekte*, 5, 1972, <<https://www.abebooks.it/prima-edizione/Insekten-Sekte-Guarnaccia-Matteo/30252556873/bd>> (11/2019). Gentile concessione di Matteo Guarnaccia

*Insekten Sekte* si distingue dalle altre riviste autoprodotte dai movimenti per l'estrema cura nelle soluzioni grafiche e la qualità dei disegni particolarmente innovativi, realizzati e dipinti a mano, così come sono scritti a mano i testi dei fumetti. Caratteristica delle tavole di Guarnaccia è la saturazione dello spazio della pagina attraverso un intarsio di personaggi, animali e motivi floreali (Echaurren, Salaris 1999, 194), che segue il gusto eclettico e il decorativismo tipici dell'arte psichedelica, diffusasi in Europa a partire dagli Stati Uniti, assieme al complesso di spiritualismo e esperienze psicotrope che caratterizza la cultura *hippie*. Sono evidenti, nei disegni di Guarnaccia, i riferimenti all'arte arcaica e alle opere di Bosch, “maestro delle visioni” (Guarnaccia 2010, 50), le cui opere vengono accolte tra gli antecedenti dell'arte psichedelica dallo stesso Guarnaccia, che ha spiegato le caratteristiche di quest'arte misconosciuta in diverse pubblicazioni dedicate. Tali ascendenze si ibridano poi, nei suoi fumetti, con immagini che ricordano la pop art, i fumetti di fantascienza, i cartoni animati e gli stessi *comix* d'oltreoceano, quelli di Robert Crumb, Gilbert Shelton o Steve Clay Wilson, per citare i casi più noti, comparsi su *Zap* (Mordente, Rizzardi 2015, 4), ma anche dei fumetti e delle illustrazioni della rivista inglese *OZ*, vero e proprio organo internazionale di diffusione della psichedelia.

Le storie a fumetti dell'autore nascono dall'esperienza di vita, dal contatto con i *beatnik* e gli *hippie* di Milano e delle maggiori capitali europee, conosciuti durante i numerosi viaggi da lui compiuti, e raccontano ironicamente vicende quotidiane dei giovani dei movimenti,

storie di vita nelle comuni, di *trip* psicotropi e di amore libero, dove predomina la dimensione collettiva del vissuto, trasposte in una ambientazione favolistica e surreale in cui si raccoglie l'intero immaginario psichedelico del periodo.

I protagonisti sono dunque personaggi immaginari e fantastici – fate, giullari, gnomi, etc. – che agiscono e parlano come giovani *hippie*, affiancati talvolta da un narratore che imita lo stile della voce narrante delle fiabe.

I racconti di Guarnaccia si costituiscono in effetti come delle “contro-favole”, storie del tutto antieducative rispetto alla morale comune e al perbenismo del tempo, in linea con quella che secondo l'autore è la funzione principale dei *comix*, ovvero la capacità di operare la “corruzione della gioventù per via oculare” (Guarnaccia 2010, 75), secondo quanto già sostenuto in merito al fumetto da Timothy Leary, figura simbolo dell'*underground* internazionale e teorico dell'esperienza psichedelica (*ibidem*).

L'intenzione è rafforzata dall'impostazione della pagina in cui viene tendenzialmente rispettata l'articolazione di base del fumetto, con la sequenza lineare di lettura dei *panel*, che assumono tuttavia forme insolite; proprio in questa sorta di fedeltà al genere si distingue infatti, con più chiarezza, la natura sperimentale del tratto e, soprattutto, lo scarto irriducibile, dettato da storie e contenuti, rispetto al sistema valoriale – e morale – invalso nella società.

L'operazione di Guarnaccia risponde in questo modo alla necessità di veicolare un messaggio in aperta opposizione rispetto alle dominanti culturali ponendosi come espressione di una controcultura cresciuta a livello di massa in ambito internazionale, trasformando la marca autoriale del disegno in una sorta di linguaggio comunitario e di veicolo di identificazione per un'intera collettività.

Non è un caso che i suoi disegni non prevedano alcuna forma di *copyright* – le matrici vengono anzi donate agli amici perché riproducano liberamente i disegni – e che la firma sia ridotta al solo nome, così come nella maggior parte dei fumetti *underground* comparsi sui fogli del movimento.

La realizzazione di questi fumetti non nasce solamente dalla volontà di promuovere un consumo culturale alternativo, ma anche da un bisogno di condivisione dell'esperienza controculturale, che si discosta nettamente dalla nozione, tradizionale e borghese, dell'operazione artistica come creazione di un oggetto per la contemplazione, e che intende invece l'operazione estetica nella dimensione pubblica della comunicazione. L'obiettivo dei giovani operatori culturali dell'*underground* non è infatti quello di nobilitare il genere, bensì, quasi all'inverso, di reintegrare l'operazione estetica all'interno della comunicazione “quotidiana”.

In questo cambiamento essenziale nella prospettiva della produzione estetica, che nei fumetti trova una cartina di tornasole, risiede sostanzialmente la maggiore distinzione tra l'operato delle Neoavanguardie e quella dei movimenti, dettata da un rapporto diverso tra operatore e fruitore che, nel caso dei movimenti, si gioca su un piano orizzontale e di parità, di comune appartenenza a una classe sociale, e che nel caso delle Neoavanguardie sembra invece perpetrare la distanza tra massa e intellettuali.

### 3. *Puzz, Max Capa e l'eredità del Situazionismo*

Il programma di dissoluzione dell'arte nella vita quotidiana e con essa di dissoluzione delle stesse avanguardie, in quanto eredi del concetto borghese di arte che relega l'operazione estetica su un piano distaccato dalle masse, si afferma con l'ultima delle avanguardie del secolo, l'Internazionale Situazionista, che ha avuto un ruolo fondamentale nelle contestazioni del Sessantotto lasciando profonde influenze sui movimenti successivi.

Tramite la tecnica del *détournement* il Situazionismo utilizza il fumetto come strategia di critica “spietata” alla società dei consumi e arma di propaganda politica, all’interno di un programma di riappropriazione dei mezzi di comunicazione da parte dei movimenti rivoluzionari, avviandone così la trasformazione in uno dei principali mezzi di espressione del dissenso culturale e di contestazione politica dei movimenti di massa. I fumetti saranno infatti molto diffusi, oltre che nelle riviste, anche negli innumerevoli fogli, volantini e manifesti dei movimenti di opposizione degli anni Settanta (Salaris 1997), e il *détournement* diventerà una delle strategie maggiormente adottate tra i fumettisti *underground*, utilizzato come forma di straniamento del genere nel contrasto alla società dello spettacolo.

Tra gli eredi dichiarati del Situazionismo in Italia si annovera il gruppo raccolto attorno alla rivista milanese *Puzz*, ideata nel 1971 da Max Capa, cui si deve riconoscere il ruolo di artefice principale della rivista. Dopo la prima uscita come supplemento di *Humour*, *Puzz* viene completamente autoprodotta fino al 1976; assieme ai 21 numeri pubblicati, talvolta in formato poster, si conta una lunga serie di supplementi e numeri unici, in una sorta di proliferazione rizomatica di fogli e riviste facenti capo alla testata guidata da Capa<sup>4</sup>.



Figura 4 – Dettaglio di Max Capa, Copertina di *Puzz*, 16, 1974, <<https://www.autistici.org/operaismo/Autonomi3/riviste/puzz/puzz.jpg>> (11/2019)

I fumetti di *Puzz* veicolano, assieme agli interventi teorici che li affiancano sulle pagine della rivista, un preciso messaggio politico che risponde ai principi del cosiddetto “negazionismo”, una “corrente” interna ai movimenti di contestazione che si origina proprio a partire dal Situazionismo e che porta avanti una critica radicale nei confronti della sinistra, colpevole di alimentare anch’essa, più o meno consapevolmente, il sistema di condizionamento operato dalla società dello spettacolo, incapace di riconoscere e di opporsi radicalmente alle mascherature del capitalismo che si celano dietro agli aspetti della vita apparentemente esclusi dal sistema produttivo, come il tempo libero e il consumo culturale. In questo senso è fuorviante, per gli animatori di *Puzz*, parlare di mezzi di comunicazione di massa, poiché la loro precisa definizione, senza possibilità di riscatto, è quella di mezzi di manipolazione e repressione di massa. Per tali ragioni i fumetti vanno considerati anch’essi come parte integrante dei meccanismi di repressione (Puzz 1976a, s.n.).

La questione, oltre a comparire nei diversi numeri di *Puzz*, viene precisata in una silloge dei fumetti della rivista proposta dall’editore Ottaviano – tra i primi a specializzarsi in fu-

<sup>4</sup>Per una descrizione dettagliata della rivista si rimanda a <<https://www.culturedeldissenso.com/puzz/>> (11/2019).

metti in Italia avendo come pubblico preferenziale proprio quello dei movimenti – dal titolo *Il Manuale del Piccolo Provocatore. I Banali Fumetti di Puz*, edito nello stesso 1976 in cui la rivista cessa le pubblicazioni (Capua 2003, s.n.).

Nell'introduzione al volume, gli autori di *Puz* spiegano le ragioni che guidano la produzione dei loro fumetti e il modo in cui questi rientrano appieno in una strategia politica, portando la contrapposizione al fumetto commerciale – e la stessa definizione di controfumetto qui adottata – a una sorta di apice e alla sua forma più compiuta e consapevole.

Si legge infatti come lo stesso atto della lettura dei fumetti implichi un processo di coercizione e un'adesione inconsapevole ai meccanismi di controllo del potere, ovvero alla logica del consumo, da parte del lettore – “non si legge un fumetto, si viene letti. Nessun mezzo di comunicazione comunica alcunché, manipola e reprime” (Puz 1976a, s.n.) – e che i fumetti di *Puz* si definiscono *fumetti critici* perché portatori di una critica radicale che dal genere si estende all'intera logica del tardo capitalismo.

A differenza di molti altri fumetti “che tendono a limitare la condanna e l'attacco contro bersagli fuorvianti e epidermici” (ivi, s.n.), essi cercano invece “di sviluppare la critica alle radici dell'esistente capitalistico, dunque, sono anche autocritici” (ivi, s.n.).

In risposta ai giudizi fortemente negativi e alle accuse di illeggibilità mossi da buona parte dei lettori, la difficoltà di comprensione dei fumetti di *Puz* viene motivata come conseguenza di tale volontà critica, che non può attuarsi se non come negazione dei principi che regolano il consumo, e dunque, la lettura.

La “differenza” di *Puz* si misura in particolare rispetto ad altri fumetti di impegno politico tra i più letti dai giovani dei movimenti degli anni Settanta, come le storie di Up il sovversivo di Alfredo Chiappori, comparse su *Linus*, o di Gasparazzo, il personaggio di Roberto Zamarin, pubblicate invece su *Lotta continua*, così come rispetto alla satira politica, il cui migliore esempio, prima dell'arrivo de *Il Male*, è costituito dalla rivista *Ca balà*. Nell'ottica di un'opposizione politica sono poi numerose, negli anni Settanta, le iniziative di volgarizzazione del pensiero comunista attraverso i fumetti, operazioni di cui si rende protagonista proprio la casa editrice Ottaviano<sup>5</sup>.

Lo scarto dei fumetti di *Puz*, rispetto a quello che si avvia invero a diventare il *main stream* culturale della sinistra extraparlamentare e dei movimenti di contestazione, si evince immediatamente dall'impaginazione, di forte impatto visivo, e dall'originalità del tratto, specie nei fumetti eseguiti da Capa. Ciò che rende faticosa o, per meglio dire, straniante la lettura di *Puz* è tuttavia il particolare rapporto istituito tra immagini e testi; mentre i disegni si legano al modello dei *comix*, con storie ispirate, ad esempio, alla fantascienza<sup>6</sup> o al *western*, i testi, svincolati dalla necessità dell'aderenza mimetica alla figura, presentano invece considerazioni ideologiche e proclami politici – partendo dalle teorie dell'Internazionale Situazionista – all'apparenza decontestualizzati rispetto al disegno, ma invero perfettamente coerenti con la logica di opposizione delle riviste all'ideologica dominante veicolata dai fumetti in sé per sé. In questo senso si può dire che venga recuperata, nella maniera più fedele, la tecnica stessa del *détournement* situazionista, che prevede proprio l'accostamento dell'immagine dei fumetti commerciali a “seri” proclami di politica (Boglione 2008, 107).

<sup>5</sup> Per una descrizione dettagliata della casa editrice si rimanda <<https://www.culturedeldissenso.com/ottaviano/>> (11/2019).

<sup>6</sup> Si veda l'albo di Puz *Le magie del multirobot capitale. Una favola fantascientifica* (1976b).

Non è un caso, infatti, che tra i tanti collaboratori di *Puzz* – oltre al già menzionato Guarnaccia e a molti altri protagonisti del fumetto *underground* come Maurizio Turchet, Claudio Mellana, Graziano Origa – compaia Gianni Emilio Simonetti, artista eclettico, tra i principali animatori delle correnti situazioniste italiane, che già dalla fine degli anni Sessanta è attivo nella realizzazione di fumetti deturpati (*ibidem*).

Il progetto dei fumetti critici corrisponde tuttavia, come suggerisce, del resto, lo stesso sottotitolo della rivista, *Controgiornale di sballofumetti*, al bisogno di ritrovare, nell’attacco all’“esistente capitalista”, la gioia e il desiderio, in linea con quelli che saranno i principi guida dell’ala creativa del movimento del Settantasette. Escluse dall’orizzonte della pratica situazionista degli anni Sessanta (Bandini 1977), nei fumetti di *Puzz* hanno infatti un ruolo decisivo l’ironia, applicata a tutti i livelli, e le strategie comico-parodiche, verificabili, ad esempio, nella presenza di animali antropomorfizzati che fanno il verso ai fumetti tradizionali. Celebre, in questo senso, la folaga disegnata da Max Capa – uno dei tanti personaggi bizzarri che popolano le storie dell’autore – che si presenta in situazioni e ambientazioni sempre diverse e che diviene il simbolo dell’esperienza stessa di *Puzz* (Echaurren, Salaris 1999, 156).

Il tratto e le storie di Capa, ma con esse di *Puzz* e tutti i progetti “editoriali” ad essa correlati, sono poi particolarmente influenzate dal Surrealismo e dal Dadaismo – come si evince già a partire da alcuni titoli come *Lampi d’amore di una macchina da cucire per un ombrello rosso su un tavolo anatomico ricoperto di fiori*, numero unico realizzato da Capa nel 1972 – inaugurando quella che diventa una prassi frequente nel fumetto *underground* italiano, ovvero il riferimento ironico alle avanguardie storiche, che denuncia invero una rielaborazione, più o meno consapevole, delle tecniche avanguardistiche, secondo quel fenomeno che Maurizio Calvesi ha definito “avanguardia di massa” (2018, 55-94).

#### 4. I fumettisti dell’underground tra il Settantasette e il “riflusso”

Nel 1977 nasce una delle più rilevanti riviste del fumetto *underground*, *Cannibale*, il cui titolo riprende quello della rivista dadaista diretta da Francis Picabia nel 1920, edita per soli due numeri; il primo numero di *Cannibale* viene infatti indicato come numero tre, ponendo la rivista come ironica continuazione di quella di Picabia, mentre il paragone esplicito con il movimento Dada tornerà nuovamente nella copertina del numero 7.

La rivista viene fondata da Stefano Tamburini e Massimo Mattioli e rimane attiva fino al 1979 pubblicando 14 numeri, suddivisi in 10 fascicoli; già dal secondo numero vede la partecipazione di Andrea Pazienza e Filippo Scòzzari, rappresentanti di un gruppo di disegnatori nato all’interno della Traumfabrik, una casa occupata di Bologna divenuta vero e proprio laboratorio di controcultura; in seguito si unisce al gruppo anche Tanino Liberatore (Scòzzari 1997, 70-76).

Dopo il primo numero, pubblicato come supplemento di *Stampa Alternativa* – rivista e casa editrice che ha offerto copertura legale per la pubblicazione a gran parte delle riviste autoprodotte della controcultura – *Cannibale* viene pubblicato, con l’appoggio di Vincenzo Sparagna, come supplemento del *Male*, per garantire alla rivista un sostegno economico (Sparagna 2008, 22). Il gruppo di *Cannibale* fonderà poi, assieme a Sparagna, *Frigidaire*, nel 1980, un magazine di carattere contro culturale, che accoglie i fumetti più rilevanti delle nuove generazioni di disegnatori dell’*underground*, reduci dall’esperienza del Settantasette, e che si connota come continuazione di *Cannibale*.

I redattori di *Cannibale* pubblicano le loro *stripe* anche su diverse testate legate ai movimenti di contestazione, come *Re nudo* e *Lotta continua*, e su alcune riviste autoprodotte, ma

anche su *Alter Alter*, nata come supplemento di *Linus* e edita da Milano Libri, riconosciuta come la principale casa editrice di fumetti in Italia, nonché casa editrice di *Linus*; la rivista è diretta, come *Linus*, da Oreste Del Buono, ma accoglie un genere anticonvenzionale di fumetti rispetto a *Linus*, di stampo colto o sperimentale, come quelli di Hugo Pratt, Guido Crepax, Guido Buzzelli o José Muñoz.

Su *Alter Alter* compaiono ad esempio, per la prima volta, le avventure di Pentothal, il primo di una serie di personaggi ideati da Pazienza che lo hanno reso noto a un ampio pubblico e che sono entrati a pieno titolo nell'immaginario relativo alle contestazioni degli anni Settanta, la cui carica eversiva si ritrova tuttavia affievolita, oggi, da una sorta di processo di canonizzazione operato dei media.

Le vicende editoriali dei protagonisti di *Cannibale*<sup>7</sup> sono particolarmente rappresentative di una certa osmosi venutasi a creare tra eseditoria e editoria di mercato e testimoniano della ricerca, anche se non certo esclusiva, da parte degli autori di fumetti *underground*, di canali più "istituzionali" per le loro pubblicazioni (Scòzzari 1997, 9). A partire dalle esperienze di questi fumettisti si comincia inoltre a registrare la maggiore importanza assunta dalla figura autoriale, che, indicata dal solo nome in *Cannibale*, acquisisce tuttavia un crescente rilievo attraverso le pubblicazioni degli stessi autori presso altre sedi editoriali, che sembrano certificare l'assunzione dei loro disegni all'interno di quel genere di fumetto colto che viene promosso proprio da *Linus* (Barbieri 2008, 86). Si può in effetti considerare quella di *Cannibale* come la prima generazione del fumetto d'autore in ambito *underground*.

Come parrebbe dimostrare il numero delle vendite della rivista, insufficiente rispetto ai costi di produzione, i fumetti di *Cannibale* rimangono tuttavia lontani dal gusto commerciale – benché certamente risultino più leggibili e godibili rispetto al "modello" di *Puzz* – mantenendosi su una sperimentazione che si concentra sul tratto del disegno e che fa perno sull'umorismo.

I temi trattati riguardano le istanze collettive del movimento del Settantesimo e le storie si compongono come racconti generazionali, per quanto trasposti in situazioni di invenzione, raccontando le vicende, l'immaginario e le convinzioni politiche che appartengono pienamente all'esperienza dei lettori cui si rivolgono, testimoniando il legame d'appartenenza al movimento da parte degli stessi autori. Sul primo numero compare ad esempio, "Catastrofe", storia disegnata da Tamburini di un ragioniere che si ritrova spaesato in mezzo a un corteo, in cui si rende evidente il riferimento all'attualità dei movimenti. Sullo stesso numero è presente la storia, firmata da Trash – pseudonimo di Marco D'Alessandro – della boccia Ernesta, una bottiglia molotov personificata, molestata da un lacrimogeno della polizia, mentre Mattioli pubblica uno dei primi episodi di Gatto cattivo, erede, come molti altri, di *Fritz the cat* di Crumb. Nei numeri successivi torna Gatto cattivo, accompagnato da una serie di personaggi Disney, come il famoso Pippo parodiato da Pazienza, che si ritrovano alle prese con la "rivoluzione in corso" o con il consumo di droga.

Più refrattario al processo di assimilazione mediatica, rispetto ai personaggi di Pazienza, si dimostra Ranxerox, un robot umanoide violento, "indifferente a ogni morale, un marginale di borgata o un *natural born killer* ante litteram" (Sparagna 2008, 65), ideato da Tamburini e illustrato da Liberatore, che esordisce proprio su *Cannibale*, le cui storie proseguiranno su *Frigidaire*. Sono poi numerose, secondo l'uso del fumetto *underground*, le storie di ambientazione fantascientifica, tra cui si devono ricordare le prime avventure di Joe Galaxy, un volatile con cui Mattioli rivede in chiave parodica i moduli della *science fiction*. Non poche storie, in effetti, cominciano ad accogliere sempre più di frequente l'elemento seriale.

<sup>7</sup> Per la bibliografia delle opere degli autori si rimanda ai profili biografici contenuti nell'antologia *Nuvole sotterranee* (Mordente, Rizzardi 2015).

Tra i molti altri disegnatori di rilievo appartenenti alla stessa generazione – rientrati poi tra i collaboratori di *Frigidaire* – si deve ricordare, perlomeno, Lorenzo Mattotti, che diventerà noto a livello internazionale e che esordisce sulla rivista *underground King Kong*; nel 1977 pubblica, per le edizioni Ottaviano, il *graphic novel* *Alice brum brum nella riserva metropolitana*, con i testi di Fabrizio Ostani (Mordente, Rizzardi 2015, 40), in cui Alice è un chiaro riferimento al personaggio di Carroll, divenuto simbolo dell'intero movimento del Settantesimo.

Nei primi anni Ottanta Mattotti darà poi vita al gruppo di Valvoline – assieme ai disegnatori Igot, Daniele Brolli e Giorgio Carpinteri – gruppo esordito su *Alter Alter*, e collaborerà a *Frigidaire* al fianco di tanti altri disegnatori, come Massimo Giacon o Pablo Echaurren, che hanno portato avanti un'istanza contro culturale, attraverso la destrutturazione degli elementi canonici del genere (Sparagna 2008, 127-158). A partire da *Cannibale* sembra in effetti delinearsi una sorta di tradizione del fumetto *underground*, che appare in fase di maturazione (Echaurren, Salaris 1999, 157) e fa perno saldamente sullo straniamento dei fumetti tradizionali e degli stereotipi in essi presenti, ma anche sull'originale e riconoscibile tratto dei singoli autori.

La strategia che negli anni precedenti era valsa a lanciare un attacco contro il fumetto tradizionale e, con esso, contro l'intero sistema politico e economico, si scontra, tuttavia, al termine dei grandi movimenti di contestazione, con il processo di mercificazione della stessa cultura *underground*, perdendo, almeno in parte, la carica eversiva, di attrito e opposizione nei confronti delle ideologie dominanti. Da questo punto di vista è estremamente rappresentativo il primo editoriale di *Frigidaire*, “In viaggio tra le merci”, firmato da Sparagna, dove si legge, in riferimento alla rivista: “Noi viaggiamo consapevolmente nel mondo delle merci. E siamo una merce noi stessi” (Sparagna 2008, 29).

Se da un lato sembra vincere la rassegnazione a non poter fuoriuscire dal sistema di mercato e sostenere la strada dell'autoproduzione, la storia del controfumetto negli anni Ottanta proseguirà tuttavia anche su altri terreni, grazie alle nuove forme di cultura *underground* emerse e con una nuova riorganizzazione del circuito eseditoriale, sviluppatasi con la *fanzine* del movimento *punk*.

#### Riferimenti bibliografici

- Bandini Mirella (1977), *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, Roma, Officina.
- Barbieri Daniele (2008), “Il fumetto extrapopular”, in Sergio Brancato (a cura di), *Il secolo del fumetto*, Cisterna di Latina, Tunué, 75-88.
- Boglione Riccardo (2008), “*Détournement* all'italiana: rovesciamenti iconografici fra poesia visiva e situazionismo”, *Carte Italiane* II, 4, <<https://escholarship.org/uc/item/4rf780vv>> (11/2019).
- Calvesi Maurizio (2018 [1978]), *Avanguardia di massa. Arrivano gli indiani metropolitani*, Milano, Postmedia Books.
- Calabrese Stefano, Zagaglia Elena (2017), *Che cos'è il graphic novel*, Roma, Carocci.
- Calarota Franco, Calarota Roberta, a cura di (2011), *Pablo Echaurren. Lasciare il segno. Opere 1969-2011*, Catalogo della mostra, Ravenna, Museo d'Arte della città, 8 ottobre-11 dicembre 2011, Cinisello Balsamo, Silvana.
- Capa Max, a cura di (2003), *Puzz & Co. (1971-'78... 1991). Monografia illustrata d'una disfatta-riuscita*, Torino, Nautilus.
- Cortellesa Andrea (2013), “In cerca dell'uomo invisibile: trovare Corrado Costa”, *alfabeta2*, <<https://www.alfabeta2.it/2013/12/29/in-cerca-delluomo-invisibile-trovare-corrado-costa/>> (11/2019).
- Costa Corrado (1976), *La soddisfazione letteraria*, Roma, Cooperativa Scrittori.
- (1977a), “Western mode retro”, *Alter Alter* IV, 6, 7-10.
- (1977b), “Western mode retro”, *Alter alter* IV, 8, 9-10.

- (1977c), *William Blake in Beulah. Saggio visionario su un poeta a fumetti*, Milano, Squilibri.
- Echaurren Pablo, Salaris Claudia (1999), *Controcultura in Italia, 1966-1977. Viaggio nell'underground*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Eco Umberto (1965), "Charlie Brown e i fumetti: Umberto Eco intervista Elio Vittorini e Oreste Del Buono", *Linus* I, 1, 1-2.
- Faeti Antonio (1967), *Palomares*, Bologna, Sampietro.
- Favari Pietro (1996), *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Dedalo.
- Francisci Bruno, a cura di (1971), *Rassegna dell'esoeditoria italiana. Per una verifica di alternative culturali-culture alternative contemporanee. Catalogo dell'esposizione internazionale*, Trento, Pro cultura.
- Guarnaccia Matteo (2010), *Psichedelica. Eroi, situazioni, arte e letteratura*, Milano, Shake.
- Maffei Giorgio, Peterlini Patrizio, a cura di (2005), *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni sessanta e settanta in Italia*, vol. I, Milano, Sylvestre Bonnard.
- Mattioli Valerio (2015), "Puzz, Fallo! e ciclostilati vari", *Linus* LI, 10, 60-61.
- Mordente Michele, Rizzardi Gianmaria, a cura di (2015), *Nuvole sotterranee*, Agropoli, Muscles.
- Morelli Giovanni (1966), *Il fabbro armonioso*, Bologna, Sampietro.
- Novelli Gastone (1967), *I viaggi di Brek*, Venezia, Alfieri.
- Ori Luciano, a cura di (1972), "Poesia controfumetto", *Lotta poetica II*, I, 10, 10-11.
- Pignotti Lamberto (1965), "La poesia visiva", *Civiltà delle macchine XIII*, 6.
- Puzz (1976a), *Il manuale del piccolo provocatore*, Milano, Ottaviano.
- (1976b), *Le magie del multirobot capitale. Una favola fantascientifica*, Milano, Ottaviano.
- Salaris Claudia (1997), *Il movimento del Settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertiole, AAA.
- Santachiara Carlo (1966), *Il caso limite*, Bologna, Sampietro.
- Scòzzari Filippo (1997), *Prima pagare poi ricordare. Da "Cannibale" a "Frigidaire". Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Roma, Castelvechi.
- Sparagna Vincenzo (2008), *Frigidaire. L'incredibile storia e le sorprendenti avventure della più rivoluzionaria rivista d'arte del mondo*, Milano, BUR.
- Tedeschi Pierluigi (2018), *Bife altre storie, Costa Contiero Frigidaire*, Reggio Emilia, ABaoAQu.
- Vivarelli Pia, a cura di (1988), *Gastone Novelli, 1925-1968* (Catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10 giugno-25 settembre 1988), Mondadori, Milano.