

Paz. Realtà e finzione

Matteo Fochessati

L'inscindibile legame tra arte e vita nella storia di Andrea Pazienza e la risolutiva dimostrazione di tale inscindibile rapporto, espressa dalla sua tragica e prematura morte, hanno influito molto sulla lettura postuma della sua produzione nei campi del fumetto e dell'illustrazione. Testimonianze e ricordi di chi lo aveva conosciuto condividono inoltre alcuni temi ricorrenti: il suo immenso talento, la sua inesauribile prolificità, l'incredibile facilità d'esecuzione, il suo carisma umano, la sua avvenenza fisica, ma anche le debolezze caratteriali derivanti dalla sua dipendenza dalla droga.

Al di là degli inevitabili stereotipi che spesso possono emergere in una tipologia di reminiscenza improntata alla formula del "io lo conoscevo bene", gli aspetti contraddittori della sua personalità tendono comunque ad apparire predominanti nei meccanismi narrativi di rievocazione e di rilettura della sua vita e della sua opera. Il variegato ritratto postumo di Pazienza tende pertanto a mostrare segnali d'incoerenza tra testimonianze spesso divergenti tra loro, ma quasi sempre concordi nel mettere in evidenza il senso di autodistruzione che contraddistinse i suoi ultimi anni, dando quindi rilievo a un lato del suo carattere che sicuramente ebbe un peso determinante per la sua storia, ma penalizzando anche, attraverso un riduttivo schema di interpretazione, la complessiva revisione critica sulla sua opera artistica.

Rispetto a tale quadro, mi sembra dunque opportuno premettere - nonostante trovi in genere poco appropriato inserire riferimenti personali in quello che scrivo - che io Andrea Pazienza non l'ho mai conosciuto: ma questo è solamente un riscontro oggettivo, non certo un modo per avvalorare una prospettiva critica privilegiata.

Sui modi e le ragioni della morte prematura di Pazienza, trovo d'altronde corretto e condivisibile quanto affermato da Pier Vittorio Tondelli, altro importante protagonista della cultura italiana dell'epoca, scomparso prima del tempo: "[...] al pari di tanti altri coetanei, si è bruciato inseguendo quella particolare follia che solo i grandi talenti conoscono, uno spreco di energie e di vita che fatalmente accorcia i tempi dell'esistenza, li dimezza, li azzerà"¹. Mentre sul legame tra arte e vita nelle sue opere, concordo pienamente con la seguente dichiarazione di Luca Raffaelli: "Se si vuole vedere quel che è accaduto ad Andrea, basta leggere i suoi fumetti [...] ha avuto tanto successo perché si è raccontato senza alcun pudore, tale era la dimestichezza con la propria dimensione artistica"².

Pazienza ha fatto parte, infatti, di quella categoria di artisti che attraverso le loro storie riescono a creare un naturale legame empatico con il proprio pubblico. E non intendo qui alludere a quello speciale e spesso morboso rapporto che si forma tra una rockstar e i suoi fans, anche se in realtà in una delle storie del ciclo di Zanardi, *Giallo scolastico*, uno dei tre protagonisti, Colasanti, dichiara proprio che Pazienza è il massimo: “pratikamente una rock star”; salvo poi ricredersi in *La prima delle tre*, quando vedendo il suo eroe atterrato da Zanardi dichiara invece: “Non è il mio autore preferito”³. Mi riferisco piuttosto a un genere di artista che nel farsi interprete dello spirito della propria epoca - nel condividere i pensieri, le emozioni e la sensibilità di chi segue la sua narrazione e nel raccontare, nel medesimo tempo, se stesso - finisce per essere vissuto dal suo pubblico come un personaggio di famiglia, un fratello maggiore o un amico più grande, in grado di offrire una visione della vita con la quale identificarsi.

Nel suo essere tra l'*underground* e il *mainstream*, Pazienza ha infatti illustrato, nelle sue tavole, la realtà e la cronaca di un periodo incerto e ambiguo, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, in cui una fetta di gioventù si trovò spaesata e confusa nel guado tra il comune senso di rivolta e di eversione, culminato con i fatti del '77, e l'irrefrenabile proiezione verso il disimpegno, espresso dal decennio successivo: tra i collettivi delle università occupate e la marcia dei colletti bianchi della FIAT del 14 ottobre 1980, tra i raduni rock e la disco music, tra il no future del punk e la “febbre del sabato sera”, tra le Clarks e le Timberland, tra l'eskimo e il Moncler.

Lui stesso si pose dunque con la sua opera e le sue scelte esistenziali in un atteggiamento interlocutorio, ma incondizionatamente partecipe di fronte a questo passaggio epocale, durante il quale droga e terrorismo decimarono una cospicua fetta di gioventù, lasciando molti altri inebetiti e disillusi rispetto alle proprie originarie aspettative. Ed emblematica appare, in tal senso, la citazione di un verso di Sandro Penna, posta all'inizio di *Zanardi medievale*: “Forse la giovinezza è solo questo perenne amare i sensi e non pentirsi”. Pazienza non si è, infatti, mai risparmiato: spremendo attraverso la propria vita e la sua opera l'essenza stessa della sua epoca, come il colore dai suoi pennarelli.

Come un reporter di cronaca, attraverso le sue tavole a fumetti ha documentato in presa diretta i tumultuosi eventi del suo tempo, dimostrando intuito e prontezza nello stare sulla notizia, ma anche un'estrema sensibilità a cogliere le oscillazioni del gusto, l'emergere di nuove tendenze e la nascita di nuovi linguaggi. Questa sua

significativa attitudine a registrare in tempo reale le principali tensioni espresse dalla società del suo tempo è attestata, come è noto, dalla celebre tavola di *Pentothal* modificata repentinamente il 16 marzo (quando si stava già per andare in stampa), per documentare gli scontri del movimento studentesco con le forze dell'ordine, che seguirono l'uccisione dello studente Francesco Lo Russo da parte di un carabiniere, avvenuta a Bologna il precedente 11 marzo.

E tuttavia, come riscontrato da molti, Paziienza ebbe un atteggiamento in qualche modo defilato nei confronti di un attivo impegno politico e della montante marea della protesta: questa posizione è d'altronde confermata dalla citata tavola di *Pentothal*, nella quale il protagonista, all'ascolto di uno dei comunicati diramati in quei giorni da Radio Alice - entrata nella mitologia del movimento per il suo diretto ruolo organizzativo negli scontri di piazza - dichiara: "Tagliato fuori... sono completamente tagliato fuori..."⁴. Mentre in una successiva tavola, lo stesso autore riconosce, con caustica ironia, che nel suo periodico appiccicare bollini rossi sulla tessera di "Servire il popolo" o di analoghe organizzazioni, "c'era in effetti uno spirito molto vicino a quello dell'abbonato al club di Topolino che aspiri alla carica di governatore".

Sempre in *Pentothal*, opera che lo stesso Paziienza ha identificato come fondamentale momento di passaggio tra la sua ricerca pittorica e il fumetto⁵, l'autore registra anche il suo irrisolto rapporto con le arti figurative, cioè con un ambito di espressione artistica più istituzionalizzato e ufficiale rispetto a quello del fumetto, che in Italia in quegli anni non aveva ancora ricevuto il consenso e l'attenzione tributati ad esso in altre nazioni, come ad esempio la Francia o il Belgio. Paziienza raffigura infatti, con il consueto atteggiamento beffardo, due esponenti della cosiddetta "Gaia critica" i quali, con una copia di "Flash Art" in tasca, mettono in discussione il valore estetico dei suoi quadri - considerati "praticamente delle puttanate" - e lo liquidano con uno sbrigativo "secondo noi hai fatto tilt".

Dentro e fuori l'avanguardia, dentro e fuori il movimento, Paziienza espresse comunque questa sua posizione alternativa attraverso uno stile e un linguaggio grafico che se da un lato rappresentavano una diretta emanazione del clima di ricerca postmodern, allora in piena diffusione, dall'altro mettevano in risalto il suo autonomo percorso di ricerca e quella personale cifra artistica, che aveva manifestato sin dai suoi esordi. Come dichiarato da Milo Manara, Paziienza - beneficiario nel suo straordinario talento di un dono di natura, sul quale lui stesso

aveva ironizzato nelle ultime tavole di *Pentothal* - ha espresso, infatti, una “mancanza assoluta di stile, pur restando sempre lui”⁶.

Questo suo individualismo creativo ha rappresentato, in larga parte, la conseguenza di una sua radicale rottura dei canonici modelli del medium artistico, di cui aveva deciso di avvalersi. Grazie al suo continuo e travolgente cambiamento di registri, di stile, di grafia e di tecniche, Pazienza ha dunque progressivamente demolito gli schemi procedurali del fumetto tradizionale. Basta vedere, ad esempio, le trasformazioni apportate nella fisionomia di Zanardi, il suo più celebre personaggio, lungo l'intero arco temporale dei suoi racconti, ma anche all'interno stesso delle sue singole storie.

Il massimo risultato espressivo di questo repentino e mutevole approccio estetico è raggiunto da *Notte di Carnevale* che, a differenza delle altre storie di Zanardi, fu concepita a colori. In questo racconto l'acceso cromatismo non attenuò in alcun modo la distorsione caricaturale del segno, ma anzi, assecondando la corrosiva ironia dell'autore, contribuì invece ad accentuare la dimensione pittorica dell'intera struttura compositiva.

Ne *Gli ultimi giorni di Pompeo*, per contro, Pazienza sperimentò tutte le potenzialità del bianco e nero, alternando a un segno aggressivo e incisivo un tratto tenue e delicato e predisponendo un fulmineo e alternato passaggio dallo stile caricaturale a quello pittorico, che spesso si veniva a integrare, nelle tavole più suggestive del racconto, con il pattern quadrettato dello sfondo, scelto volutamente dall'autore per mettere in evidenza la struttura diaristica della narrazione.

In generale nelle sue tavole - spesso affastellate da immagini, come in una sorta di caleidoscopico collage *à plat* - l'osmosi tra il disegno e la realtà, vissuta attraverso una grafia fortemente espressiva, determina anche un mix di generi: dal satirico alla science fiction, dall'horror al fumetto di ricostruzione storica. Pazienza condivise, in questo ambito, le emergenti suggestioni della cultura postmodern che in quel periodo trovò a Bologna la sua più vivace fucina creativa, grazie anche al sostegno culturale esercitato dal DAMS, di cui lui stesso fu studente. Questa tangenza espressiva tra il nuovo fumetto italiano e le recenti tendenze nelle arti figurative fu evidenziata - in occasione di una mostra organizzata nel 1982 alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna - da Francesca Alinovi, allieva di Renato Barilli e docente nel citato istituto felsineo. Scriveva l'Alinovi, a proposito di questo nuovo gusto estetico, condiviso all'epoca da molteplici e differenti forme di comunicazione estetica: “Lo stile usato

nelle immagini è, per tutti, personale e frutto di citazione, inventato e copiato, colto e massificato, coerente e arbitrario [...]. Gli artisti sono diventati avidi, insaziabili, onnivori, fagocitanti, manipolatori di figure, *patterns*, archetipi, modelli, frammenti depositati nell'immaginario collettivo, riplasmato attraverso il filtro della propria sensibilità individuale"⁷. E in questo medesimo testo aggiungeva, riferendosi alle sue tavole in mostra: "Selvaggiamente espressivo il segno nero spesso contorto tortuoso irritante di Andrea Pazienza: di apparente derivazione specifica da vignetta fumettistica caricaturale, ma stracolma, invece, di humor noir e di esilaranti paradossi surreali, oltre che di sfrenata soggettività autobiografica"⁸.

Pur nella sua indiscutibile autonomia stilistica e operativa, Pazienza fu dunque, negli anni a cavallo tra Settanta e Ottanta, uno tra i principali protagonisti di questo processo di trasformazione del fumetto italiano in un'esperienza artistica che, pur mantenendo la sua vocazione di strumento di comunicazione di massa, si riadattava a una dimensione alternativa rispetto alla sua tradizionale collocazione linguistica e produttiva. Nascevano infatti in questo periodo riviste di fumetti autoprodotte, che presentavano un'impostazione editoriale fortemente innovativa in confronto alle pubblicazioni precedenti. Questa tendenza, che aveva raggiunto il proprio apice in Francia con la pubblicazione di "Métal Hurlant", fondata nel 1974 da Jean Giraud (Moebius) e da Philippe Druillet, trovò eco in Italia sulle pagine di "Cannibale", del "Male", di "Frigidaire", di "Alter", ma anche di una testata più "istituzionale" come "Linus", dove Pazienza pubblicò le sue prime tavole nell'agosto del 1977.

Parallelamente a quanto sperimentato nel campo delle arti figurative, le contaminazioni linguistiche e gli inediti attraversamenti tra differenti frontiere artistiche, propri di una temperie culturale postmodern, cominciarono dunque a caratterizzare, attraverso il diffuso ricorso alla pratica citazionistica, anche l'impianto compositivo del fumetto. E proprio partendo da questo condiviso atteggiamento estetico si possono comprendere gli sconfinamenti di genere in cui si cimenta Pazienza e la sua abilità nel manipolare diversi registri linguistici. La sua attitudine a una "citazione differenziata", per utilizzare un termine consueto alla letteratura critica del tempo, appare evidente nei richiami alle strisce di suoi colleghi e amici: nell'inserimento ad esempio, nelle tavole di *Pentothal*, di personaggi come Alack Sinner di Munoz e Sampayo, i Freak Brothes di Gilbert Shelton, Fritz il gatto di Robert Crumb e di modelli grafici alla Scòzzari, in mezzo ai quali è ritratto il loro stesso autore. In diverse pagine di *Pompeo* Pazienza rielabora invece alcune

ambientazioni tipiche delle tavole di Marcello Jori, mentre in tutti i suoi fumetti si ritrova la frequente trasposizione dei personaggi disneyani di Carl Barks e di situazioni ispirate ai cartoni animati di Tex Avery.

Il modello di riferimento più puntuale, specie nella prima fase creativa dell'autore, fu tuttavia rappresentato da Moebius e, in particolare nel caso di *Pentothal*, dalla sua celebre opera *Il Garage Ermetico*, pubblicata alla fine degli anni Settanta sulle pagine di "Métal Hurlant". Questo fumetto rivoluzionò infatti le tradizionali impostazioni del genere, destrutturandone le consuete e canoniche modalità narrative e proponendo, allo stesso tempo, un nuovo e complesso immaginario, nel quale i richiami alla fantascienza si combinavano con altre suggestioni visuali e letterarie. Come in Moebius, dunque, anche in Pazienza il latente e spesso surreale intreccio narrativo tra sogno e realtà si svincolò da una ferrea codificazione delle regole narrative. E all'incostante ritmo della trama, accentuato da didascalie iniziali con i riassunti di inesistenti puntate precedenti - non solo in *Pentothal*, ma anche in *Francesco Stella*⁹ - corrispondeva una continua trasformazione degli scenari, coerentemente assecondata dalla mutevolezza dell'impianto stilistico.

L'apparente illogicità di alcune sue storie si integra tuttavia, all'interno della sua complessiva produzione nel campo del fumetto, con un altrettanto significativa presenza di narrazioni congegnate, come lui stesso ha dichiarato, con matematica organizzazione degli sviluppi della trama¹⁰. Questa predisposizione a comporre con estrema lucidità e precisione lo schema del racconto appare evidente nel caso di alcuni tra i più celebri episodi della saga di Zanardi, ma si ritrova pure, nonostante l'apparente leggerezza del tono, anche in alcuni racconti umoristici. Un caso esemplare è rappresentato dall'esilarante storia, nella prima parte di *Il segno di una resa invincibile*¹¹, di un fessacchiotto (prototipo di tanti personaggi di Pazienza: si pensi al coprotagonista di Zanardi in *Pacco*) che ospita in casa sua due sciroccate, a lui indirizzate da un misterioso personaggio, il Cionco. Sorta di invitato di pietra, questo pusher gamba di legno fa la sua travolgente comparsa solo nell'ultima tavola, dopo che, in un convulso crescendo narrativo dagli esiti imprevedibili, l'appartamento del protagonista - artefice della sua stessa rovina, a causa delle sue patetiche perversioni sessuali - si trasforma nel palcoscenico di una commedia di vaudeville, nel quale entrano ed escono freneticamente tutti gli attori della vicenda: la tossica in crisi d'astinenza, i parenti in vista dal paesello, la polizia e, infine, in tutta la sua trucidità, il Cionco.

La sovversione dell'ordine temporale e cronologico di alcuni suoi fumetti - accentuata da uno schema compositivo, in cui disegno e testi si integravano in una caleidoscopica visione, priva di un ordine lineare e consequenziale - si contrappone dunque, in molti casi, ad una tecnica narrativa ordinata e rettilinea.

Tale impostazione organizzativa del racconto si avvale anche (specie nelle storie brevi, ugualmente caratterizzate da continui cambi di stili e di linguaggi grafici) di un'ironica e fulminante predisposizione alla sintesi narrativa, esemplarmente rappresentata dal conciso compendio - "In una sola pagina anzi meno se non la smetto di scrivere" - di *La storia d'Italia*, apparso sul primo numero di "Zut" del 9 aprile 1987. Il *non sense* di questa parodistica ricostruzione storica è introdotto, nella vignetta di apertura, dalla didascalia "All'inizio, c'era solo Bari", seguita da un demenziale scambio di battute in dialetto pugliese, e trova il suo acme nel breve testo di un successivo riquadro - "C'è il Risorgimento, nel quale produsse Michelangelo e tanti altri" - che riecheggia i peggiori incubi di un'ampia schiera di docenti.

Questa storia di una sola pagina rimanda a un'altra fondamentale caratteristica dei fumetti e delle vignette di Paziienza, ovvero l'unicità del suo linguaggio: una sorta di *gramelot* - arricchito da slang, espressioni gergali, errori ortografici e digressioni idiomatiche - difficilmente traducibile e in parte responsabile della non adeguata diffusione della sua opera all'estero.

Tale predisposizione linguistica trovò la sua più compiuta espressione nel nervoso ed espressivo segno grafico delle caricature e delle storie brevi, in particolare in quelle di uno dei suoi personaggi icona: il presidente *Pertini* il quale, già evocato in *Pentothal*, divenne nel 1980 protagonista di una serie di esilaranti storielle di guerra partigiana. Pertini rappresentò per Paziienza, che compariva all'interno di tale ciclo come sua spalla e deuteragonista, l'unica personalità di partito e di governo degna di essere raccontata. La satira politica gli appariva infatti come "una cosa squallida, triste", come lui stesso chiarì con queste parole: "Ci sono personaggi tristi, senza personalità e finire a fare il giullare per far divertire la gente, attribuendo a queste persone una personalità che non hanno, battute che loro non si sognerebbero mai di fare, perché non ci riescono, perché non hanno abbastanza tempo di pensarci... mi sembra un discorso per certi versi indigeribile"¹².

Questo schema narrativo e stilistico trovò un felice riscontro espressivo anche nelle sue parodie di genere, come la *Piccola guida ragionata al (del) West* del 1984, in cui

le suggestioni epiche dell'immaginario cinematografico, evocate in questo caso da un asciutto segno grafico, si rincorrevano con le demenziali provocazioni di una dimensione caricaturale, corredata nel testo da fulminanti espressioni gergali. Un'atmosfera che si ritrova anche in una breve storiella del 1983, *Alamm echt Temmúrt*¹³, ironica rievocazione delle trame eroiche del filone cinematografico inaugurato dal film *Beau geste*. Anche in questo caso l'autore affrontava l'analisi di uno specifico genere, citandone le inquadrature, le scene, i luoghi e i personaggi, ma decostruendone l'essenza narrativa attraverso lo spietato filtro del suo sarcasmo.

Questo gusto per la battuta, questa capacità di sdrammatizzare tutto con l'arma dell'ironia o, grazie al suo spirito, di rendere partecipe il lettore delle sue stesse esperienze personali - persino attraverso il temutissimo racconto delle vacanze, come testimoniato dalle brillanti rievocazioni di due suoi viaggi a Bali e in Brasile¹⁴ - convivevano tuttavia in Pazienza con un suo lato cupo, violento e irrisolto. Questo altro aspetto, inquietante e morboso, della sua personalità d'autore è stato emblematicamente incarnato dal suo alter ego Massimo Zanardi, la cui saga ha inizio con il racconto *Giallo scolastico*, pubblicato nel numero del marzo 1981 di "Frigidaire". Cinico, astuto, elegante, Zanardi presenta una personalità caratterizzata da una natura ferina, nella quale emerge un istinto da cacciatore che lo stesso Pazienza doveva aver esercitato, come affermazione di un incombente destino di amore e morte, durante le battute di caccia con il padre, rievocate nel suggestivo racconto *Una estate*¹⁵, ma che muove anche i destini incrociati dei protagonisti di *Cacciatori*, quarta sezione della citata *Piccola guida ragionata al (del) West*¹⁶. Disumano e provvisto di doti extrasensoriali - come quando in *Pacco* attiva un contatto telepatico con un'amica per chiarire la sua vera natura: "Sono un lupo. Che non mi si chiami Fido dunque" - Zanardi, detto Zanna, è contrapposto dall'autore alle due differenti tipologie caratteriali del bel Colasanti e dello sfigato Petrilli. E nonostante i tre personaggi si compensino e si compenetrino, i ritmi e le mosse del trio sono regolati, con metodo e rigore, da Zanardi che, all'interno delle sue storie, rappresenta una sorta di deus ex machina del destino degli altri, tanto dei suoi compagni, quanto delle sue vittime. Anche se si presenta come la cinica incarnazione di uno fato implacabile, pronto a spezzare le vite altrui, Zanardi, tuttavia, non nasconde affatto l'assoluta gratuità delle sue azioni, come quando si scopre, al termine di *Giallo scolastico*, che tutta la sua perversa macchinazione era senza motivo e non era stata quindi predisposta per lo scopo da lui originariamente

indicato agli altri attori coinvolti nel gioco. La sua totale disaffezione nei confronti dell'umanità è confermata d'altronde, in questo stesso racconto, dalla frase che pronuncia per convincere i suoi due compari a prendere parte al suo piano: "Vedete, noi tre siamo fatti così se non sapeste che vi tirerei dentro fareste finta di non conoscermi. Non siamo mica vecchi amici".

La sua unica missione sembra dunque quella di concepire piani sempre più elaborati e crudeli per dare sfogo a una malvagità assurda e immotivata, come in *Lupi*, la sua storia più pulp, nella quale non a caso Zanardi, prima di mettere in atto il suo progetto, dichiara: "Quando si fa una cosa così è meglio farla per bene". La macabra esecuzione di un pregiudicato, con il quale dovevano esserci state delle storie di droga, culmina infatti in un'azione splatter, a cui Petrilli e Colasanti si prestano docilmente come complici. E anche se al principio tutto sembra partire come uno scherzo, si capisce benissimo che Zanna aveva ben chiare le sue intenzioni sin dall'inizio e dopo, come gli altri due, non mostra alcun pentimento per il proprio gesto, ma è pronto ad azzerarne il ricordo attraverso quella tecnica di combattimento e di meditazione orientale, che lo stesso Pazienza praticò.

Il male assoluto sembra d'altronde essere stata una fonte di fascinazione per Pazienza, come testimoniato dalla sua passione per *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad e per la sua trascrizione cinematografica nel film di Francis Ford Coppola *Apocalypse now* (1979). Proprio sull'analisi di questa pellicola il protagonista di *Giorno*, nonostante la sua scarsa preparazione, tenta infatti di passare un esame di cinema al DAMS, per evitare il servizio militare. E uno dei momenti più cruciali della trama del film - quello in cui un invisibile cecchino vietcong fa uscire pazzi i fanti americani, sparando instancabilmente contro le loro postazioni - è ripreso come citazione diretta nel racconto *Zanardi at the war*, ambientata nel 1942 sul fronte russo.

Nonostante le sue successive incursioni storiche, Zanardi nasce, nei primi anni Ottanta, come protagonista di contemporanee vicende metropolitane nelle quali, rigettate le residue suggestioni rivoluzionarie presenti in *Pentothal*, resta solo la ribellione senza causa di una generazione cinica e inconcludente: una discesa agli inferi del sabato sera che tocca sgradevolmente il suo apice trasgressivo, tra il 1987 e il 1988, con *Cuore di mamma*, *Cenerentola 1987* e *La logica del fast food*, storie nelle quali il fascino cupo delle prime avventure del trio appare infatti diluito dall'ossessiva ricerca di situazioni scabrose e immorali.

Il personaggio di Zanardi aveva subito, nel frattempo, una progressiva trasformazione, affinando le qualità del suo carattere e svelando - attraverso la sua partecipazione individuale in racconti come *Pacco*, *Massimo Zanardi l'inesistente* e *Cravatte* - inediti aspetti della sua personalità e della sua biografia. Questa forte caratterizzazione del personaggio a poco a poco contribuì dunque a proiettarlo in una dimensione atemporale, come nel caso del citato episodio della sua partecipazione alla seconda guerra mondiale o del fantasy *Zanardi medievale*, iniziato nel 1988 e rimasto incompiuto. Questo genere di ambientazione, congeniale alle qualità luciferine del personaggio, era stato peraltro già anticipato da una tavola di *Lupi*, nella quale Zanardi appariva eroicamente immortalato nel cupo scenario wagneriano di un bosco: una solennità scenografica, il cui fascino era tuttavia subito ridimensionato, in linea con la cinica ironia dell'autore, dal giudizio di Colasanti, il quale prosaicamente notava che il posto era pieno di merde e di siringhe usate.

La fuga dall'angoscioso incubo, rappresentato dalla cupa violenza delle storie di Zanardi, nella cui architettura narrativa, dopo *Pentothal*, è di nuovo presente con la morte di Petrilli la centralità del tema dello sconfinamento tra sogno e veglia, trova la sua catarsi nel tragico gesto liberatorio che conclude *Gli ultimi giorni di Pompeo*, pubblicato nel 1987. Pompeo, come scrive lo stesso Paziienza, in una postilla finale al racconto, è forse l'alter ego invecchiato di Pentothal, ma il suo stato di debilitazione si può invece attribuire alla prolungata azione infettiva di Zanardi, il suo altro malefico doppio.

Riprendendo il carattere diaristico di *Pentothal*, ne *Gli ultimi giorni di Pompeo* i registri espressivi, ancor più che nelle opere precedenti, mutano in continuazione, assecondando il flusso temporale dei pensieri del protagonista: le sue divagazioni intellettuali, le sue ansie da tossico, i suoi sogni, i suoi incubi, il suo progressivo avvicinarsi alla fine. Un senso di morte annunciata, introdotto dalla citazione del verso finale della poesia di Boris Pasternak *In morte di Majakovskij*: "Ma la vecchiezza è una Roma senza burle e senza ciance che non prove esige dall'attore ma una completa, autentica rovina".

Attraverso rimandi a Aleksandr Aleksandrovič Blok, T.S. Eliot, Daphne Du Maurier e allo stesso Majakovskij, questa storia offre infatti una significativa testimonianza sulle passioni artistiche e letterarie di Paziienza che, nell'elenco contenuto nella poesia *Amo*¹⁷, aveva annoverato anche quelle più eretiche per personaggi come Pound, Marinetti, Boccioni, Sironi e Papini, accostati in ordine sparso a diversi disegnatori di

fumetti (come Pratt, Wolinsky, Toppi, Battaglia, Breccia, Schulz) e ad esponenti delle avanguardie novecentiste (come Breton e Tatlin), alle quali aveva già fatto riferimento citando in *Pentothal* il *Manifesto del Signor Antipyrine* di Tristan Tzara.

Al di là dei rimandi letterari, *Gli ultimi giorni di Pompeo* si presenta tuttavia anche come la cronaca di una discesa agli inferi che spesso ricalca e si sovrappone alla diretta esperienza dell'autore, nell'ultimo periodo della sua permanenza a Bologna tra il 1983 e il 1984. La casa in cui vive il protagonista è la stessa dove abitava Paziienza e identici sono i luoghi e i personaggi della sua quotidianità, trasposti sulla carta. Realtà e finzione si intrecciano infatti in maniera inestricabile lungo i vari passaggi del racconto, come quando Paziienza, attraverso la voce di Pompeo, raffigurato nella casa di uno spacciatore in attesa della sua dose, si confessa così: "Sono in balia della feccia del pianeta, della peggio gente, e passo tra di loro la maggior parte del mio tempo, do relazione alle merde, permetto a chiunque di importunarmi, basta che abbia la roba... e un tempo ero così schizzinoso...". Lo squallore degli ambienti e dei personaggi con i quali si trova a convivere a causa della sua dipendenza dalla droga, sembrano tuttavia poter essere superati dalla volontà di ricerca di uno status esistenziale alternativo ai comuni e prosaici ritmi quotidiani. Quando Pompeo, nonostante tutte le brutture della sua esistenza di tossico, riconosce nel buco una continua fonte di resurrezione - in alternativa appunto all'omologazione esistenziale rappresentata dalla birreria, dal lavoro, dal risparmio e dal normale sfaldarsi del corpo - sembra di sentire la voce del protagonista di *Trainspotting*, che all'inizio del film, recita: "Choose life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television. Choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers.... But why do I want to do a thing like that?".

In questa definitiva condizione di losers, non esiste più per i protagonisti delle storie di Paziienza quella via di uscita trasgressiva e ironica che aveva connotato le sue prime tavole e - nonostante l'angoscia di fondo - gli stessi esordi di Zanardi, laddove lo sberleffo alla vita e ai maestri (già sperimentato dall'artista ai tempi del liceo) assumeva la stessa carica dissacratoria con la quale Sid Vicious massacrava la sdolcinata melodia di *My way*.

Arrivati a questo punto, a Paziienza e ai suoi eroi restava dunque solamente l'ostinata volontà di sfuggire alle menzogne quotidiane alle quali, pur su piani contrapposti, sembrano sottostare tutti i personaggi di *Finzioni*, un suo racconto del 1983, il cui

protagonista è un tipo alla Zanardi, che già all'epoca mostrava di non aver più nulla da perdere. E tuttavia non appare affatto corretto far coincidere questa fuga dalla finzione, nella quale Pazienza si cimentò nel corso della sua breve, ma intensa vita, con la tragedia della sua morte prematura: il suo travaglio esistenziale trova piuttosto il proprio culmine nell'intatta vitalità che ancora oggi anima la sua opera. E in essa possiamo infatti riconoscere l'incarnazione più autentica e sincera della sua volontà di una resa invincibile.

- ¹ P.V. Tondelli, *Andrea Pazienza* in F. Giubilei, *Vita da Paz. Storia e storie di Andrea Pazienza*, Firenze 2011, p. 279; tratto da P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Milano 1990.
- ² F. Giubilei, *cit.*, p. 186.
- ³ Per questa e le successive citazioni riferite alle storie di Zanardi, si rimanda a A. Pazienza, *Tutto Zanardi*, Roma 2013.
- ⁴ Per le citazioni relative a quest'opera si è fatto riferimento alla seguente edizione: A. Pazienza, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Roma 2010.
- ⁵ A. Pazienza, *Il plesso solare e la tecnica del fumetto*, in V. Mollica (a cura di), *Andrea Pazienza. Paz. Scritti, disegni, fumetti*, Torino 1997, p. 47.
- ⁶ F. Giubilei, *cit.*, p. 192.
- ⁷ F. Alinovi, *Frontiere di immagini*, in F. Alinovi, C. Cerritelli, F. Gualdoni, L. Parmesani, B. Tosi (a cura di), *Registrazione di frequenze*, cat. Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1982, pp.4-8.
- ⁸ *Idem*, p. 5.
- ⁹ Questa storia, creata nel 1979 per "Cannibale" e proseguita due anni dopo su "Frigidaire", è stata ripubblicata per intero su "XL", 4, 36, agosto 2008.
- ¹⁰ Si vedano le interviste di Valerio Peretti Cucchi in "Smemoranda" (Milano 1995) e di Franco Serra per "Linus" (20 ottobre 1981), ora ripubblicate in F. Cappa, *Zanardi, uno di noi*, in A. Pazienza, *Zanardi. Edizione critica*, Milano 1998, p. 98.
- ¹¹ Pubblicata in A. Pazienza, *Tormenta*, Milano 1985, pp. 73-82.
- ¹² Da un'intervista a cura di Clive Griffiths trasmessa su Videomusic nella primavera del 1988, ora in A. Pazienza, *Pertini*, Milano 1998.
- ¹³ Ripubblicata in *Tormenta*, *cit.*, pp. 21-28.
- ¹⁴ Entrambe le storie sono state riunite nel volume *Sotto il cielo del Brasil*, Castiglione del Lago (PG) 2000.
- ¹⁵ Pubblicato in V. Mollica, *cit.*, pp. 151-166.
- ¹⁶ Ripubblicato in A. Pazienza, *Tormenta*, *cit.*, pp. 123-132.
- ¹⁷ Riportata in F. Giubilei, *cit.*, p. 87.