Francesco Gualdi
L’esperienza underground nella stampa alternativa italiana

Come citare questo articolo:
Francesco Gualdi, *L’esperienza underground nella stampa alternativa italiana*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 2, dicembre 2020, doi:10.48276/issn.2280-8833.5136

«Tutto è già stato detto. L’importante è avere un pubblico che non lo ricordi».
Stefano Tamburini

1. 1978: Rank Xerox tra “Cannibale”, “Il Male” e “Frigidaire”

«La Banana Comix è lieta di presentare un fumetto pieno di violenza gratuita! […] Ecco a voi: Rank Xerox il Coatto!». È il giugno del 1978 e nelle edicole affiora per la prima volta una copertina rosso amaranto, su cui è raffigurato con realismo fotografico un uomo ipertrofico che si auto-divora con coltello e forchetta. Ha già mangiato tutto ciò che c’è tra sterno e coccige, lasciando intatta una gamba per sorreggersi e l’intestino crasso, appoggiato sulle ossa del bacino. Lo sguardo è tagliente e lui viene colto nell’atto di allontanarsi la forchetta dalla bocca con il filo di carne sgocciolante che ne consegue.
Il titolo della rivista non lascia spazio all’immaginazione: “Cannibale”.
Tra le sue pagine si trovano riunite le opere di cinque tra i migliori autori di fumetto della scena underground italiana degli anni Settanta e Ottanta: la fantascienza di Filippo Scozzari, i fricchettoni tossici di Andrea Pazienza, gli splatter-cartoon di Massimo Mattioli e la violenza iperrealista Stefano Tamburini e Tanino Liberatore, il quale segna la sua prima collaborazione con la rivista.
Nato nel 1953 a Quadri, in Abruzzo, Liberatore frequenta il Liceo Artistico Statale di Pescara dove conosce Andrea Pazienza, il quale lo coinvolge nella realizzazione di “Cannibale”. Qui fa la conoscenza di Tamburini con cui stringe un profondo sodalizio artistico.
Nel 1978 infatti, dalle sceneggiature di Tamburini e dalle matite di Pazienza, Liberatore realizza graficamente Rank Xerox il «coatto sintetico del trentesimo livello».

Ambientato in una Roma futuristica divisa per livelli di criminalità, piena di violenza e di bande armate, Rank Xerox è un androide costruito con i pezzi di una fotocopiatrice da uno studente (che ha le sembianze di Stefano Tamburini) durante l’occupazione delle università del 1986, numero che ribalta in chiave orwelliana i moti del Sessantotto. Viene creato unendo le componenti meccaniche a parti bioelettroniche, garantendo così al suo creatore (nascostosi a causa della criminalizzazione del Movimento) un collegamento con il mondo esterno.
Già nella tavola seguente gli «studelinquenti» vengono uccisi dalla polizia perché «si drogano, fanno zozzerie e non vanno a messa». Rank Xerox è un fumetto profondamente politico e nichilista che si inserisce perfettamente nel contesto storico-sociale di fine anni Settanta.
La prima storia è composta da 11 tavole grezze e blasfeme che contribuiscono a scolpire il personaggio nell’immaginario collettivo. Nato sulle pagine della terza uscita di “Cannibale”, le avventure dell’androide romano proseguono per due episodi ancora sulla stessa rivista, per poi passare brevemente su “Il Male” e approdare infine definitivamente su “Frigidaire”[1].
Con il progredire delle pubblicazioni, diminuisce il tempo di attesa tra gli episodi e contestualmente aumenta il beneplacito dei lettori verso il personaggio. Da violento e politicizzato fumetto underground, Rank Xerox diviene un’icona pop di “Frigidaire”, fino a fuoriuscire dal campo della politica e delle volontà dell’autore/creatore, esattamente come succede negli stessi anni per lo Zanardi di Andrea Pazienza, l’anti-eroe per eccellenza.
Nella storia *Pacco* (“Frigidaire”, n. 11, ottobre 1981), quest’ultimo si trova nel camping “Calenella” sul Gargano, dove era solito trascorrere realmente le vacanze Pazienza.
Erede del fumetto nero all’italiana, Zanardi compie stupri, rapine, omicidi e spacci senza alcuna remora morale. Nella storia in questione, oltre a suscitare l’ira dei vicini di tenda andando a letto con le loro mogli, decide di prendere parte a una colletta comune per l’acquisto dell’eroina. Purtroppo l’uomo incaricato di raccogliere i soldi e di viaggiare fino a San Severo per l’acquisto, si volatilizza con la somma totale. Zanardi, come una bestia feroce guidata dall’istinto, si getta al suo inseguimento e lo pedina fino a un vicolo buio dove infine lo «colpisce con un mattone sulla testa».
Questa è una vignetta didascalica, non disegnata, completamente bianca e vuota, così come vuota è la morale di Zanardi. Pazienza sceglie di non disegnare la violenza della scena, ma non per pudore o per altri motivazioni simili (nel ciclo di *Zanardi* si trovano infatti scene ben peggiori); all’opposto, al culmine della vendetta zanardiana, Pazienza decide di assistere in diretta al corso degli eventi, abbandonando per un attimo il ruolo di regista e assumendo quello di pubblico, condividendo lo stupore con i suoi lettori nel vedere il gesto efferato di Zanardi. Ciò che colpisce maggiormente Pazienza non è la gravità dell’atto in sé, quanto piuttosto la purezza dell’istinto e la semplicità d’esecuzione. Come se, al culmine dell’opera, l’autore sciogliesse le redini al personaggio e lo facesse muovere liberamente per la trama.

Nel momento in cui Tamburini e Liberatore portano Rank Xerox all’apice del successo, egli si libera dalle catene della sceneggiatura e, abbandonando la direzione della politica, imbocca la strada dell’«amata ultraviolenza», come declama Alex D. nel capolavoro di Kubrick *Arancia meccanica*, a cui Tamburini stesso sembra ispirarsi per il clima e le ambientazioni.
Nel 1980, anno in cui si compie il salto di pubblicazione tra “Cannibale” e “Frigidaire”, Rank Xerox viene notato dall’omonima fabbrica produttrice di fotocopiatrici che ne prende immediatamente le distanze in quanto il fumetto è «un concentrato di violenza, oscenità e turpiloquio», ed è lesivo della loro reputazione[2]. A rispondere è lo stesso Tamburini, che sfidando inizialmente la grande azienda decide infine di operare la crasi sul nome, facendolo divenire Ranxerox. Sulla stessa pagina appare anche una vignetta dell’androide, visibilmente scontento, che intimando l’azienda allo scontro, si dichiara costretto «a ròmpeve er culo».
Ranxerox si caratterizza fin da subito per il turpiloquio e per la violenza, due componenti altamente diseducative, che compaiono in un mezzo di comunicazione – il fumetto – fino ad allora concepito come un canale preferenziale per l’educazione dei bambini e dei preadolescenti.

2. Il fumetto come mezzo educativo per bambini e adulti: le Tijuana Bibles

Fin dalle sue origini il fumetto è stato strettamente legato agli intenti pedagogici del suo autore.
Il primo fumetto (o meglio, proto-fumetto) della storia si ritiene essere *L’Histoire de Monsieur Jabot*, scritto e disegnato nel 1833 dal professore Rodolphe Töpffer, allora docente di Letteratura all’Università di Ginevra. Le sue *Histoire*, pubblicate su pressione di Johann Wolfgang Goethe, erano colme di insegnamenti didattici. Töpffer si decise dunque a riprodurle con tecnica autografica e a distribuirle ai suoi allievi. Dopo di lui molti fumetti hanno per protagonisti bambini che, facendo errori e imparando lezioni nella storia, tentano di conseguenza di insegnare ed educare i bambini lettori: si pensi a Max und Moritz di Wilhelm Busch (1865), a *The Katzenjammer Kids* di Rudolph Dirks (1897) o a *Buster Brown* di Richard Felton Outcault (1902)[3].
Quest’ultimo fa la sua comparsa in Italia nella prima pagina del primo numero del “Corriere dei Piccoli”, datato 27 dicembre 1908. Grazie alla traduzione edulcorata dai termini più crudi, alla censura di alcune vignette e alla scomparsa dei balloon sostituiti per l’occasione da didascalie in rima baciata, il fumetto viene confinato nel mondo dell’infanzia, perdendo la chiave didattica e talvolta satirica dell’originale anglofono.
Nei primi decenni del Novecento, la produzione italiana di giornali a fumetto diventa sporadicamente veicolo di propaganda patriottica e militare, fino a raggiungere l’apice in

epoca fascista con la censura di tutta la produzione anglo-americana e la pubblicazione del settimanale “Il balilla”, che fa dell’educazione dei bambini e dei ragazzi la sua ragion d’essere[4].
Contemporaneamente in America si assiste alla diffusione delle Bibbie di Tijuana (Tijuana Bibles), le quali possono essere considerate il primo “comix underground” a larga diffusione[5].
Le Bibbie di Tijuana (o Eight-Pagers o Fuck Books) sono piccoli opuscoli che raccontano esplicite avventure sessuali dei personaggi più amati dei fumetti americani. Il formato standard consiste in otto pagine in bianco e nero (o blu) di dimensione circa 10x7cm, con copertina in cartoncino più pesante. Raggiungono il picco di popolarità negli anni Trenta, per poi calare vertiginosamente nel secondo dopoguerra.
Indipendentemente dallo sprezzo delle classi signorili di inizio Novecento che esprimevano indignazione per la volgarità dei fumetti in quanto potenziale minaccia all’alfabetizzazione dei bambini, i lettori delle Tijuana Bibles sono adulti maturi cresciuti con i fumetti popolari, che ora si divertono a vederne le gesta sessuali, sebbene narrate sbrigativamente e disegnate in maniera approssimativa[6]. Un sondaggio Gallup del 1930 ha infatti rivelato che il 63% degli adulti americani leggeva quotidianamente i Daily Strip Comics pubblicati sui giornali, con un picco del 70% sulla lettura della pagina domenicale a colori[7].
Le Tijuana Bibles vengono distribuite clandestinamente fuori dalle scuole, nei bar e nei garage e contribuiscono a formare la generazione di fumettisti ed editori a venire, in quanto si pongono laboratori a fumetti del connubio più elementare tra apparato grafico-testuale e il principale istinto umano, quello riproduttivo, nella sua forma sessista più stereotipata, ossia con scene di coppia uomo dotato – donna eccitata capaci di scatenare la più bieca risata.
Dalla lettura delle Bibbie di Tijuana si forma Harvey Kurtzman, che nel 1952 fonda e dirige per quattro anni la rivista satirica “MAD Magazine”. Successivamente, nel 1960, Kurtzman crea insieme a James Warren il periodico “Help!” sulle cui pagine maturano i principali artisti underground statunitensi, tra cui Robert Crumb (*Fritz the Cat*, 1965), Jay Lynch (*Nard’n’Pat*, 1967) e Gilbert Shelton (*The Fabulous Furry Freak Brothers*, 1968).
Insieme al fumetto, “Help!” si occupa anche di satira, di racconti e di fotografia. Tra le sue penne si accreditano personaggi del calibro di Woody Allen e di Terry Gilliam, che proprio all’interno della redazione della rivista conosce John Cleese con cui nel 1969 prende parte ai nascenti Monty Python.
“Help!” ha sicuramente il merito di aver contribuito a rompere quella patina di tabù che aleggiava sul mercato fumettistico. Più osé di “MAD Magazine”, ma meno esplicita di “National Lampoon”, “Help!” ha aperto le fila a tutte quelle riviste che tra il 1965 e il 1975 accompagnarono gli adolescenti verso la maturità sessuale. Tra le più importanti si segnalano “Snatch Comics”, “Pork” e “Felch Cumics”, raccolte e tradotte per il pubblico

italiano da Stampa Alternativa nel 1996[8].

3. 1967-1971: le prime esperienze underground in Italia

Sulla scia del rinnovamento generazionale e culturale cominciato nel 1966 all’Università di Berkeley in California, anche in Italia si diffondono riviste alternative – non solo di fumetti – dedicate al mondo della controcultura.
“Mondo Beat”, la prima rivista underground nata in Italia negli anni Sessanta, si connota come principale punto di riferimento per i movimenti Beat e Provo italiani. Fu realizzata a Milano da Vittorio di Russo e altri Capelloni. Dopo due numeri di prova (n. 0 e n. 00) esce nel 1967 il primo numero, forte anche della fusione con il gruppo Onda Verde di Andrea Valcarenghi che unisce le lotte per l’obiezione di coscienza alle rivendicazioni civili e di parità[9].
Nel corso delle sette uscite (1966-1967) all’interno della rivista si alternano articoli di pratica politica quotidiana e di controinformazione a poesie beat, considerate mezzo d’espressione privilegiato. La sperimentazione artistica coinvolge in parte anche la sfera grafica, nonostante – per ragioni soprattutto finanziarie – “Mondo Beat” appaia sobria e poco colorata. Vi compaiono disegni, collage e poster di Giorgio Tavaglione, nonché un disegno di Guido Crepax in segno di solidarietà contro il violento sgombero della redazione che segna la fine della rivista[10].
“Pianeta Fresco” nasce nel dicembre 1967, pochi mesi dopo l’uscita dell’ultimo numero di “Mondo Beat”. Il collettivo redazionale è curato da Fernanda Pivano, da suo marito Ettore Sottsass e da Allen Ginsberg. L’esperienza della rivista (esauritasi nel 1968 dopo soli tre numeri) è particolarmente interessante, in quanto affiliata all’Underground Press Syndicate, una rete di riviste e periodici controculturali statunitensi. Gli argomenti principali di discussione sono la nonviolenza, il rifiuto dell’autorità e le esperienze lisergiche. Al contrario di “Mondo Beat”, non tratta problemi di pratica politica ma affronta questioni di carattere artistico e intellettuale.
Nell’impaginazione Sottsass decostruisce le strutture tipografiche tradizionali rendendo “Pianeta Fresco” una vera e propria «esperienza sensoriale»; il verso di lettura e l’ordine delle pagine varia continuamente confondendo il lettore e costringendolo a interpretare il testo, divenendo così parte integrante del processo di significazione. Dal punto di vista grafico, l’utilizzo di colori inediti e la mancanza di un logo, sono già un fattore di innovazione. Accanto a una grafica psichedelica e all’utilizzo di collage, si segnala inoltre la massiva comparsa di disegni eclettici che, oltre ad adornare i testi ne diventano parte integrante, risultando dunque un elemento significante fondamentale al pari dell’apparato testuale[11].
A seguito di queste prime esperienze, ne fanno seguito tante altre: tra le più importanti vi

sono “Stampa Alternativa” e “Puzz. Controgiornale di sballofumetti”.
La prima venne fondata nel 1970 a Roma da Marcello Baraghini, e presto si tramuta in una vera e propria casa editrice, pubblicando dossier sull’India, sull’alimentazione, sulla musica, sulla droga, sul sesso e su come liberarsi dai vecchi valori della vita borghese. Caratteristica principale fu quella di offrire la casa editrice Stampa Alternativa come etichetta responsabile di tutte le pubblicazioni dell’area underground italiana, in quanto regolarmente registrata presso il tribunale di Roma nel 1971, aggirando così il problema legale per chiunque volesse stampare e distribuire una propria pubblicazione[12].
Stampa Alternativa ha anche il grande merito di essere stata la prima a portare in Italia (e a tradurre) i grandi classici del fumetto underground statunitense, tra cui la ristampa di “Snatch Comics”, la raccolta dei primi numeri di “Zap Comix” e un’intera collana dedicata ai Freak Brothers di Shelton.
Oltre a Stampa Alternativa, anche “Fallo!” portò in Italia un’antologica su Crumb (*Comix*) e una pubblicazione di Clay Wilson (*Paranoia*).
“Fallo!” – fino al quarto numero intitolata “Roman High. Roma sotto” – è una rivista quindicinale fondata a Roma da Angelo Quattrocchi con il supporto di Baraghini. Tratta tematiche quali droghe e sessualità unendole a un apparato grafico alquanto movimentato, il quale è segnato da uno stretto dialogo tra parole e immagini, rafforzato inoltre dall’utilizzo di più colori per l’inchiostrazione dei testi.
“Puzz” viene invece fondato a Milano nel 1971 da Max Capa (al secolo Nino Armando Cedretti) e da una fitta rete di collaboratori, tra cui si segnala Matteo Guarnaccia, già collaboratore di “Fallo!” e fondatore di “Insekten Sekte” un giornale murale illustrato riprodotto con tecnica eliografica, il quale si rifaceva alla grafica psichedelica di “Pianeta Fresco”.
“Puzz” è la prima rivista di fumetti underground autoprodotta in Italia e pubblicata – per questioni legali – come supplemento di “Humour” prima e “Stampa Alternativa” poi. I disegni e i collage risentono delle influenze avanguardistiche – in particolare del Dadaismo e della Pop art – mentre gli articoli, considerati secondari, si adattano alle immagini e sono spesso inframmezzati da esse. Gli interventi scritti sono di carattere filosofico e politico e promuovono, così come i fumetti, la liberazione del linguaggio, della creatività e del desiderio, denunciando una netta influenza da parte del Situazionismo di Guy Debord e del pensiero di Gilles Deleuze e Félix Guattari, filosofi fondamentali nell’esperienza del Movimento del Settantasette bolognese[13].

4. L’anima creativa degli anni Settanta

Gli anni Settanta, con il loro carico di sogni e speranze libertine, vedono la nascita delle più varie esperienze creative, nel mondo editoriale e non solo. Per quanto riguarda il versante

comunicativo, una vera innovazione fu la comparsa sulla scena politica degli indiani metropolitani, ossia una moltitudine trasgressiva e spontaneista che promuoveva forme di rappresentanza alternativa come nuovo bisogno culturale di comunicazione[14].
All’interno del Movimento ebbero un ruolo di forte rilievo, in quanto affiancarono l’anima più politicizzata e sovente armata. Gli indiani metropolitani sono una comunità giovanile dissacrante i valori e l’ideologia della società, emersa durante il Festival di Parco Lambro nel 1976. Sono generalmente studenti universitari che, preparati dall’industria culturale a vivere in una società del consumo e del benessere, si trovano invece di fronte l’austerità politica ed economica[15].
Prescindendo dal mero richiamo a una cultura distrutta dall’espansione capitalistica e a una realtà urbana alienante, il termine “indiani metropolitani” evoca il gioco e la finzione, nonché una comunità tribale unita e un ribaltamento del modello comportamentale infantile in cui, se da bambini l’indiano era lo straniero avverso alla colonizzazione europea, ora il rimando è alla fascinazione dal diverso e dal primitivo stato di natura.
Gli indiani metropolitani costruiscono all’interno del Movimento uno spazio comunicativo comune, denso di richiami culturali e letterari, in cui senza regole prefissate infrangono continuamente la divisione tra mittente e destinatario del messaggio. La scritta sul muro, il giornale murario e gli happening in piazza diventano dunque una modalità di comunicazione aperta in cui collettivizzare la creatività; non la semplice contrapposizione privato-collettivo, bensì una collettività formata da una pluralità di componenti diverse, ognuna con la sua storia e il suo bagaglio culturale che, facendosi spazio nell’underground della comunicazione, contribuiscono a formare un movimento in continuo divenire. Obiettivo del codice comunicativo e linguistico underground è la partecipazione del ricevente alla costruzione del messaggio, sottraendo così l’individuo alla «passiva condizione vellutata: spettatore = non-responsabilità, non-intervento, non-autoespressione, non-creazione»[16].
Contemporaneamente all’emergere del Movimento creativo, continua a crescere l’interesse verso la stampa periodica come mezzo di comunicazione prediletto. Tra le più famose riviste testuali che si occupano di politica e ideologia si annoverano: “A/traverso” (Bologna, 1975), “L’erba voglio” (Milano, 1971), “Jacquerie” (Bologna, 1978), “Oask?!” (Roma, 1977), “Wam” (Roma, 1977), “Wow” (Milano, 1977) e “Zut” (Roma, 1976)[17].
Quelle che invece si occupavano di grafica e fumetti sono “Skizzo”, “Hot Minestrone” e “Combinazioni”.
Le prime due vengono fondate entrambe da Matteo Guarnaccia, rispettivamente nel 1975 e 1976 a Milano e a Roma. “Skizzo”, uscito in numero unico, è dedicato prevalentemente ai viaggi allucinogeni, proponendo «fumetti plananti a corrente alternata» e un’editoriale con le istruzioni per godersi la lettura:

«1) Sedersi komodi

2) allacciare le cinture e le patte
3) accendete gli spini
4) il tutto possibilmente vicino a un frigo ben fornito
[…]
10) fate degli impakki preliminari di kamomilla sugli okkietti vostri d’oro
11) koncentratevi sul sesto chakra e lasciatevi andare…» [18]

“Hot Minestrone” propone invece fumetti di satira e provocazione, provando a svelare il «grande segreto planetario» per cui la classe dominante «vuole privarci della gioia di esistere»[19].
Contrariamente alle precedenti, “Combinazioni” rappresenta un caso a parte rispetto alle riviste di area alternativa, sia per la molteplicità di uscite (12 in totale), sia per la cura grafica e autoriale con cui viene realizzato ogni numero. Scorrendo tra le firme della redazione, risalta infatti il nome di Stefano Tamburini, giovane autore nato nelle borgate romane il 18 agosto 1955.
Fin dalla tenera età dimostra un forte interesse per la musica e per il disegno, rivelando un’intelligenza più acuta e perspicace dei suoi coetanei[20]. Cresciuto con Magnus, *Diabolik* e *Flash Gordon*, Tamburini partecipa come grafico e fumettista al collettivo redazionale di “Combinazioni”, pubblicando tra le sue pagine i suoi primi disegni.
“Combinazioni”, il cui sottotitolo recita «aperiodico in libertà», è pubblicato da un collettivo cangiante, animato da una direzione democratica e assembleare in cui solo tre o quattro rimangono fissi per ogni numero: Tamburini è uno di questi, insieme a Daniele Poto e Aldo Del Gaudio.
La rivista si occupa principalmente di attività controinformativa, di aborto, di disobbedienza civile, di lotta di classe e di vita nelle comuni. Sull’aspetto culturale vi sono articoli riguardanti il cinema di rottura, la new music e la beat generation.
Qui Stefano Tamburini esordisce con le storie di Fuzzy Rat, un giovane musicista ispirato nelle fattezze ai disegni che l’illustratore statunitense Cal Shenkel utilizzò per le copertine degli album di Frank Zappa. Il segno grafico, caratterizzato da personaggi con il naso canino, risulta sporco e caotico, influenzato dalla scena underground americana e soprattutto da Greg Irons e Rand Holmes.
Nei racconti viene descritta la realtà quotidiana giovanile, alle prese con la musica, il sesso, la scoperta del mondo delle droghe e la repressione poliziesca.
All’interno di “Combinazioni” il segno autoriale di Tamburini è ben visibile nella costruzione architettonica della pagina stessa. Con le sue gabbie grafiche, i fotomontaggi, i collage, l’utilizzo reiterato della fotocopiatrice e un uso dei font all’avanguardia per l’editoria contemporanea, Tamburini si dimostra un grafico esperto, per quanto ancora acerbo.
Come per “Puzz”, anche qui si nota facilmente l’influenza Situazionista e Dadaista, soprattutto per la massiccia presenza di détournement e di destrutturazione grafico-

fumettistica. Questo avviene sulla scia del movimento Fluxus e di quello Situazionista e grazie inoltre ai lavori di Gianni Emilio Simonetti il quale – tra i più prolifici in Italia – si concentra su *Tex* e *Diabolik* per unire, ad azioni e disegni semplici e concreti, un’astrazione verbale densa di capziosimo filosofico e soprattutto di citazioni a Marx, Engels e Feuerbach[21].
Quando Stampa Alternativa interviene nella distribuzione della rivista, il collettivo redazionale comincia a disgregarsi per questioni ideologiche e di identità politica. Stefano Tamburini mantiene tuttavia il suo rapporto di collaborazione con la casa editrice romana producendo slogan, volantini e copertine di libri.

5. 1977-1979: L’esperienza di “Cannibale” In Italia il salto qualitativo nell’ambiente delle riviste autoprodotte avviene nel maggio del 1977 con la pubblicazione del primo numero di “Cannibale”, aperiodico fondato da Stefano Tamburini, Massimo Mattioli e Marco “Trash” D’Alessandro. Sulla copertina della prima uscita troneggia un alieno cappelluto blu, con naso a trombetta, intento a mangiarsi un hamburger di carne umana. In basso a sinistra spunta da un oblò il Gatto Gattivo che, insieme all’alieno blu, riportano la firma di Mattioli. I loghi a fondo pagina identificano una beffarda «produzione Banana Comix» per le «edizioni del Tapiro Arrapato». In alto a sinistra, da un altro oblò, un classico personaggio tamburiniano con tuba, occhiali da sole e naso proboscideo. In alto a destra, a etichettare questa prima uscita, un grande «N° 3».
La storia di “Cannibale” parte infatti da lontano. Precisamente dal 1920 in Francia quando Francis Picabia – noto scrittore e pittore d’avanguardia parigino – si avvicina al movimento dadaista di Tristan Tzara, realizzando quadri in cui casuali grovigli di parti meccaniche si intrecciano ripetutamente in modo meccanicistico. Vuole in tal modo alludere al moderno culto della macchina senza rinunciare a una marcata allusione sessuale.
Nel 1920 Picabia, seguendo la lezione del Manifesto di Tzara, scrive un vero e proprio programma di movimento: il Manifesto Cannibale Dada, pubblicato sul primo numero della sua nuova rivista, intitolata appunto “Cannibale”.
Su “Cannibale” gli scritti di Picabia si uniscono a quelli dadaisti di Tzara, Paul Dermée e Céline Arnauld e a quelli surrealisti di André Breton, Paul Éluard e Louis Aragon, in un unico impasto di letteratura e grafica d’avanguardia, che perdura per due uscite.
Tamburini, con la prima uscita del suo “Cannibale”, ha intenzione di pubblicare dunque il terzo numero della rivista storica, contribuendo in questo modo a legare indissolubilmente le avanguardie europee di inizio secolo alle neoavanguardie di cui il Movimento del Settantasette si fa promotore e sostenitore. Scopo di “Cannibale” è raccontare il Movimento dal suo interno, rappresentandone sia le istanze rivoluzionarie sia le contraddizioni, il tutto con un taglio inedito, usando un linguaggio immediato e di facile comprensione quale il fumetto.

Dalla seconda uscita (settembre 1977) entrano in pianta stabile anche Andrea Pazienza e Filippo Scozzari, il primo stretto tra le morse della Milano Libri, il secondo rifiutato e censurato più volte da “Il Mago” e da “Re Nudo”; è quindi naturale per loro apprestarsi a lavorare per “Cannibale”, senza censure o editori, facendo dell’autoproduzione il proprio segno distintivo.
Pazienza e Tamburini si conoscono tra Milano e Bologna durante l’estate del 1977, nel corso di alcune riunioni tra disegnatori che volevano far nascere una nuova pubblicazione indipendente e autogestita da loro stessi. A queste riunioni vi partecipano, tra gli altri, Pazienza, Scozzari, Tamburini, José Muñoz, Carlo Sampayo, Vincenzo Gallo detto “Vincino”, Jacopo Fo, Danilo Masciangelo, Renato Calligaro e Alain Denis. Purtroppo i preconcetti e i sospetti politici non riescono a essere accantonati a favore di una cooperazione comune, così della rivista non se ne fece nulla[22].
Come ricorda Filippo Scozzari nel suo libro autobiografico, Tamburini resta impresso perché «non era stato lì a torturarsi con lambiccamenti sulla linea [politica, nda], o con le paranoie del chi come cosa quando perché. […] Non aveva cercato, aveva fatto»[23].
Dopo la prima uscita (n. 3), la seconda è numerata 4-5-6-7. Viene pubblicata infatti con quattro copertine diverse – una per ogni disegnatore (Pazienza, Tamburini, Scozzari, Mattioli) – grazie all’intuizione di Tamburini secondo cui ribaltando la rivista o aprendola al centro e ripiegandola era possibile iniziare la lettura da quattro punti diversi, uno per autore. La copertina che viene ritenuta ufficiale per quel numero è tuttavia quella di Tamburini stesso, la quale raffigura un coatto con ciuffo nero, orecchino e naso a proboscide appoggiato a un muro che interagisce direttamente con il lettore, chiedendogli se per sole 800 lire vuole provare «n’emozzione nòva».
In questo numero ci sono alcune tra le storie più famose degli stessi autori, come *Perché Pippo sembra uno sballato* di Pazienza e *La vendetta dell’uomo in ammollo* di Tamburini.
Con la seconda uscita di “Cannibale”, la rivista viene notata dallo scrittore e giornalista Vincenzo Sparagna, che nel 1977 collaborava con “Il Male” – settimanale satirico fondato in quell’anno e attivo fino al 1982 – diretto prima da Giuseppe Zaccaria (in arte Pino Zac) e poi da Vincino.
Sparagna entra in contatto con la redazione grazie a una recensione uscita su “Paese Sera” in cui mostra di aver capito a fondo il messaggio rivoluzionario della rivista[24]. Sparagna conosce bene le difficoltà economiche nel portare avanti un’intera rivista autoprodotta, e così offre a “Cannibale” la possibilità di essere inglobato all’interno della società editrice de “Il Male”, facendola dunque divenire un inserto di quest’ultimo. Scozzari e Pazienza accettano il passaggio per l’introito economico; Tamburini acconsente invece a malincuore, non gradendo troppo la rivista satirica in questione[25].
Ben presto nella redazione di “Cannibale”, Andrea Pazienza introduce il conterraneo Gaetano Liberatore detto “Tanino” che – come Tamburini e Mattioli – alloggiava a Roma. La

capitale diviene così sede fissa dei cinque Cannibali. La convivenza romana porta alla creazione di un’incredibile fucina di idee, luogo di interscambio lavorativo, capace di sfornare racconti indimenticabili passati alla storia del fumetto, in cui è facile trovare nelle opere di un autore le influenze o i disegni di un altro. Una delle collaborazioni più esemplari si può ritrovare in Rank Xerox, il coatto sintetico che da allora ha avuto una fortuna internazionale, finendo per essere tradotto in decine di paesi dagli Stati Uniti al Giappone[26].
La terza pubblicazione – con la copertina auto-cannibalizzante di Liberatore – è la prima ad avere una distribuzione capillare nelle edicole; è prodotta in un numero di copie notevolmente maggiore e segna la fuoriuscita dallo stato di sotterraneità produttiva.
Sotto le insegne de “Il Male” la situazione non diviene però così rosea come si prospettava. Vengono inventate allora le false testate, per cercare di aumentare le entrate economiche: prima uscì un falso de “la Repubblica” che titolava l’estinzione dello Stato, poi un falso “Corriere dello sport” che annunciava l’annullamento dei mondiali di Argentina ’78, arrivando financo a creare vere e proprie edizioni false di giornali stranieri (con tanto di distribuzione in loco), dalla “Pravda” russa alla “Trybuna Ludu” polacca. Tuttavia, tra conti in rosso ed esaurimento della spinta propulsiva, «la stanchezza fece capolino tra i cannibali» e nell’estate del 1979 finisce l’esperienza di “Cannibale” dopo appena nove pubblicazioni[27].
Degna di nota rimane l’ultima pubblicazione, datata luglio 1979, in quanto contribuisce a immettere “Cannibale” nel filone dell’underground comix statunitense. Tamburini, appassionato da sempre alla subcultura Usa, nel 1979 era stato a New York, lasciandosi influenzare dalle atmosfere industrial e no-wave dei quartieri più periferici e degradati, come il Lower East Side. Qui aveva raccolto decine di storie a fumetti, poi illegalmente tradotte e stampate nell’ultimo “Cannibale”, denominato «Usa Only»; all’interno vi si ritrovano i più famosi fumettisti underground del tempo, di cui la redazione erano avida lettrice.
Sfogliando le storie (con traduzione e lettering di Mattioli e Scozzari) si ritrovano i nomi di: Greg Irons, Tom Veitche, Kim Deitch, Clay Wilson, Mary Kay Brown, Spain Rodriguez, Robert Williams e Justin Green. Tanino Liberatore curò invece la terza e la quarta di copertina.
“Cannibale” è stata la prima rivista underground che ha tentato di portare in Italia l’immaginario americano sotto forma di comic book, divenendo una «pietra angolare dell’edificio complesso di una nuova creatività inquieta e sorprendente»[28].
Nel caso di Tamburini la lezione viene accolta per intero e riversata su carta sotto forma di allucinati fumetti da strada; Pazienza invece la apprende, la studia e la rimiscela ad altre influenze: su tutte, Benito Jacovitti, Jean Giraud “Moebius” e Carl Barks.
Da “Puzz” a “Combinazioni”, da “Cannibale” a “Frigidaire” – sua naturale evoluzione – si compie il salto dall’underground all’overground, mantenendo intatte le finalità del mezzo ma variando i canali di distribuzione, rispetto all’originale statunitense.

6. L’origine dell’underground

La parola “underground” è usata sin qui per indicare un medium che si oppone intenzionalmente alla cultura tradizionale e ufficiale (definita “mainstream”) utilizzando forme espressive e sistemi di diffusione e di produzione alternativi rispetto a quelli usuali del mercato.
Il primo utilizzo scritto del termine underground nell’ottica di arte fuori dal mercato, risale al saggio del critico cinematografico Manny Farber del 1957 dal titolo *Underground Films*, in cui si riferisce ai registi che giocavano un ruolo «anti-artistico» ad Holliwood. Si denota in questa maniera un utilizzo già circoscritto al mondo dell’anticonformismo.
L’origine della parola viene fatta risalire alla seconda metà del XVI secolo, con significato letterale di «sotto la superficie della terra», mentre per il valore letterale di «nascosto, segreto» occorre attendere i primi decenni del XVII secolo[29].
La parola underground viene collocata nel campo controculturale a partire invece dagli anni Sessanta quando, durante una conferenza nel marzo 1961 al Philadelphia Museum College of Art, Marcel Duchamp esclamò: «The great artist of tomorrow will go underground», intendendo il ruolo dell’artista del domani come colui che avrà il compito di rompere il canone tradizionale e di scendere nel sottosuolo a ritrovare la propria verità[30].
Tuttavia già dalla metà del 1800 la parola in questione era utilizzata con un significante legato alla resistenza attiva e alla lotta politica. Infatti, ben prima dell’abolizione della schiavitù, negli Stati Uniti le Underground Railroads erano le reti clandestine di case sicure per affrancare gli schiavi in fuga dagli Stati del Sud. Analogamente, vennero definite nello stesso modo le reti di solidarietà che facilitavano la fuga in Canada dei giovani statunitensi che rifiutavano la leva obbligatoria per la guerra in Vietnam.
The Undergrounds era anche il nome dei movimenti di resistenza europei che si opposero al nazifascismo durante la Seconda Guerra Mondiale.
In Italia il primo esempio di fumetto americano – underground e controculturale – si è avuto nell’aprile del 1970, grazie alla prima storia di Robert Crumb pubblicata sul n. 61 di “Linus”. Si trattava di *Mr. Natural*, il santone-guru fuggito dagli agi e dal caos della civiltà odierna per armonizzare con la natura in mezzo al deserto o sulla vetta di una montagna. A lui seguiranno *Fritz the Cat* su “Linus” (sempre di Crumb, con lungometraggio animato nel 1972) e i *Freak Brothers* di Shelton con Stampa Alternativa e Arcana Editrice dalla seconda metà degli anni Settanta.
Negli Usa l’utilizzo del termine underground ha un significato ben preciso, e si riferisce a tutte quelle pubblicazioni che vengono stampate aggirando il divieto introdotto dal Comics Code Authority nel 1954. Il Cca, inteso come organo di censura e approvazione del fumetto statunitense, visiona tutte le opere in fase di pubblicazioni e vi appone il proprio marchio, a meno che non contengano scene di sangue, sesso o violenza, che non oltraggino le autorità

e che i buoni vincano sempre. Il Code viene introdotto per arginare le tematiche presenti nelle Tijuana Bibles fin dagli anni Trenta. Da quel momento, tutte le pubblicazioni controculturali diventano illegali. La loro circolazione avviene mediante canali di distribuzione segreti e alternativi, “sotterranei” a quelli dell’industria del fumetto. Da ciò il nome underground, con riferimento al circuito sotterraneo.
In Italia invece vengono definite con il termine underground le pubblicazioni e le riviste che sono autoprodotte dagli autori stessi, senza censura o finanziamento, e che vengono distribuite mediante canali alternativi: nelle piazze, durante i concerti, nelle manifestazioni, ai centri sociali o nelle librerie di movimento. Sono pubblicazioni di autori emergenti e non, i quali si proclamano indipendenti e votati all’autoproduzione. Il genere è invero rassomigliante ai comix americani, in quanto trattano tematiche politiche, di tossicodipendenza o legate al sesso e alla violenza, spesso in chiave splatter.
È in quest’ottica che con la prima uscita di “Frigidaire” nel novembre 1980 si compie il salto dall’underground all’overground: la rivista (pur mantenendo invariate le tematiche legate alla controcultura) perde la sua natura di prodotto alternativo, trovando un posto stabile nelle edicole e venendo stampata su carta «patinata e schicchettosa» con una grafica curata nei mini dettagli, «mentre l’underground era povero e pulcioso»[31].

7. Laboratorio grafico “Frigidaire”

La redazione del neonato “Frigidaire” è composta dai cinque autori-fondatori di “Cannibale” con la direzione di Vincenzo Sparagna, proveniente dall’esperienza de “Il Male”.
Sparagna tuttavia si rifiuta di essere il direttore di un’altra rivista di soli fumetti. Si fa quindi aiutare da un nutrito gruppo redazionale per scrivere articoli, approfondimenti, testi romanzati e traduzioni letterarie, il tutto cercando di capire e di interpretare il complicato periodo storico-politico che si apprestava a iniziare. Il culto del potere, la smania del successo, la ricerca dell’apice economico: gli anni Ottanta si preparavano a essere ricordati come gli anni dell’ipocrisia e della violenza mercificata; la pubblicità invadeva le case, e i sogni e le speranze degli anni Settanta se ne fuggivano via.
Nell’editoriale di Sparagna del primo numero – intitolato non a caso, *Viaggiare tra le merci* – si parla infatti di una rivista merce, consapevole di essere merce, che viaggia in un mondo di merci[32].
Dopo l’esperienza di “Cannibale”, l’approccio alla rivista diviene più professionale, grazie al taglio giornalistico-imprenditoriale implementato immediatamente da Sparagna e dalla sua redazione. Gli autori sono ancora i proprietari, ma le vendite passano da poche migliaia a decine di migliaia di copie.
Su “Frigidaire” i fumetti non sono l’unico contenuto, bensì hanno la funzione di intervallare gli articoli, le analisi e i report giornalistici. Tra le miriadi di interventi, si enumerano:

reportage di giovani spacciatrici thailandesi, recensioni sulla musica new wave americana, fotogrammi dei massacri in centro America, diari clandestini dalla Polonia, un opuscolo sugli incidenti mortali avvenuti durante l’esecuzione di attività erotiche, interviste esclusive a Gabriel Garcia Marquez, a Norberto Bobbio e a Raoul Casadei, reportage sulle condizioni dei minatori italiani in Australia, informative sullo stato di salute del punk islandese, progetti per la decolonizzazione dell’Amazzonia, riferimenti alla modern dance giapponese, alcuni articoli sulle faide dell’ndrangheta calabrese, saggi danteschi di Jorge Louis Borges, appunti di James Joyce, ricordi di Louis-Ferdinand Céline, il primo servizio in assoluto sull’Aids in Italia, sfilate di moda indiane e la campagna “Berlusconi? No, grazie” del 1986. “Frigidaire” si configura dunque come un macro contenitore dove stipare tutto il mondo di quegli anni, e che cerca di testimoniare i segnali di accelerazione del cambiamento sociale e dello spaesamento che ne consegue. Ottimi cantori del senso di ingiustizia sociale sono Pazienza e Tamburini con i loro Zanardi e Ranxerox.

Chi pensa che fosse inevitabile in quegli anni di “riflusso” farsi inghiottire dal disimpegno cretino e ammaliare dalle false sirene della carriera e del successo, dovrebbe riflettere su “Frigidaire” e sulla sua picaresca avventura estetico-politica senza frontiere. [33]

La copertina del primo numero fu assemblata da Stefano Tamburini ritagliando e incollando cartoncini colorati, di modo che formassero su sfondo giallo, un volto con occhiali da sole e testa pelata, con camicia rossa e cravatta blu. Il concept della copertina risulta il manifesto delle scelte grafiche e politiche di Tamburini e della redazione tutta. Il volto a collage è racchiuso in un semplice rettangolo che incornicia la pagina con massicce linee nere, nella cui sommità vi sono due linee uguali e parallele su sfondo bianco, come i binari della ferrovia. Al loro interno, spostato sulla sinistra a riflettere la dinamicità della testata, si trova il logo “Frigidaire”, colorato di nero, nei caratteri maiuscoli del font *Compacta Bold Italic*. Nella concezione della rivista si trova infatti l’idea di attraversare, narrandolo, il mondo delle merci, e quei binari paralleli sono una linea d’azione paradigmatica. Insieme al primo numero viene inserito anche un inserto che contiene le foto di un libro di medicina legale trovato da Scozzari: *Incidenti mortali durante attività erotiche*. “Frigidaire” è un giornale di rottura, grafica e comunicativa, per le storie che racconta e per il modo in cui lo fa. La mente dietro alla struttura e alla composizione delle pagine è quella di Tamburini, ideatore della testata e del progetto grafico dell’intera rivista.
Non si fermano nel corso delle uscite del mensile, tentativi di innovazione e dinamismo della testata, da parte di Tamburini per il versante grafico e di Sparagna per l’impaginazione. Nel numero 8/9 dell’estate 1981 accanto alla scritta Frigidaire in rosso compare la scritta Estate, in verde, tra due binari dello stesso colore. Dal numero 12 invece il logo si ingrandisce fino a fuoriuscire dai binari paralleli, che quindi scompaiono, lasciando la scritta libera all’interno della fascia orizzontale bianca. Questa testata rimane invariata fino al

numero 54 del maggio 1985, in cui accanto al titolo della rivista non compaiono più piccoli titoli e anticipazioni sul contenuto, ma solamente il numero della rivista stessa.
“Frigidaire” diviene dunque una palestra per le sperimentazioni grafiche del giovane autore romano che, dentro gabbie ben ordinate e taglienti, mescola con grande libertà le tecniche più diverse: collage di cartoncini, xerografie, polaroid, fotografie ridipinte, ritagli di articoli e interventi diretti sulle pellicole di stampa. Dovunque sono evidenti le influenze grafiche delle avanguardie artistiche, dal Dadaismo al Bauhaus, dal Costruttivismo russo alla Pop Art: i collage di cartoncini (tagliati con forbici a lama dritta o a zigzag) ricordano Depero e i futuristi, le sgocciolature di smalto su disegni e fotografie rimandano invece a Pollock e Mario Schifano, in un loop citazionista ininterrotto, che è parte integrante della poetica comunicativa dell’autore. Tamburini credeva infatti nell’accelerazionismo, ossia nella teoria secondo la quale il superamento del capitalismo mercificato si può ottenere accelerando i processi che lo caratterizzano, mirando in questo modo a un’evoluzione tecnologica che abbia come fine il miglioramento sociale e culturale. Uno dei suoi fumetti più famosi è infatti *Snake Agent*, un fumetto situazionista “accelerato”, ottenuto con il movimento della vignetta sulla fotocopiatrice Xerox, la quale viene anche citata come co-autrice del fumetto, in quanto sintomo di una società meccanizzata in cui il ruolo dell’autore è obsoleto.
L’ambientazione noir chandleriana è ottenuta decostruendo le strisce di Secret Agent X-9 di Mel Graff, un classico degli anni Quaranta. L’accelerazione rappresenta il senso di straniamento nell’affacciarsi su una società alienata, e la perdita di adesione dalla realtà, quasi un’alterazione lisergica degli stati di coscienza[34].
Stefano Tamburini muore nel 1986, pochi anni dopo la nascita di “Frigidaire”, la sua creatura più grande e per cui continua a essere ricordato. La creatura per cui ruppe ogni limite artistico e con cui infranse ogni avanguardia, spingendosene oltre. Tamburini seppe sfruttare i segni del suo tempo, domandoli e ribellandosi ad essi, «fino a spingersi sulla soglia estrema e rischiosa del futuro»[35].
Se l’abilità di Tamburini con la matita scompare rispetto alla tecnica dei suoi compagni di viaggio e di redazione, il suo ingegnarsi nelle soluzioni grafiche riesce a colmare qualsiasi lacuna, puntando tutto sullo spirito iconoclasta che lo ha da sempre contraddistinto, aiutato da forbici e fotocopiatrice.
L’estetica a tratti naïf, ma continuamente calata nel momento presente, si scontra così con dialoghi brutali e soluzioni d’avanguardia, generando un cortocircuito straniante che sfida il lettore nella comprensione del consueto. Da Tamburini prende avvio non solo la grafica e la moda che dagli anni Novanta e Duemila imperversa sui tabloid e sulle passerelle, ma anche tutto quel filone di fumettisti come Maicol & Mirco, Dr. Pira e Davide La Rosa che dedicano uno spazio importante alla scrittura del dialogo, alla sceneggiatura e all’impostazione della tavola, piuttosto che al disegno vero e proprio.
Guardando alla vita e all’operato di Stefano Tamburini si afferra come la continua ricerca di

sé attraverso le forme nuove del comunicare insegna l’importanza del non fermarsi al consueto né alla verità evidente, ma che occorre piuttosto continuare a «scavare underground» per spostare ogni volta più in là l’asticella dell’avanguardia e della creatività.

Note

1. *Rank Xerox, il Coatto!*, in “Cannibale”, n. 0, giugno 1978; *Rank Xerox!*, in “Cannibale”, n. 10, novembre 1978; Lù rapita, in “Cannibale”, n. 12, aprile 1979; *The Modern Dance*, in “Il Male”, n. 50, gennaio 1980; *Ranxerox*, divisa in “Frigidaire”, n. 1, novembre 1980 (prima parte); “Frigidaire”, n. 3, gennaio 1981 (seconda parte); “Frigidaire”, n. 7, giugno 1981 (terza parte); “Frigidaire”, n. 8-9, luglio-agosto 1981 (quarta parte); “Frigidaire”, n. 10, settembre 1981 (quinta parte); *Buon compleanno, Lubna!*, divisa in “Frigidaire”, n. 14, gennaio 1982 (prima parte); “Frigidaire”, n. 17, aprile 1982 (seconda parte); “Frigidaire”, n. 19, giugno 1982 (terza parte); “Frigidaire”, n. 21, agosto 1982 (quarta parte); *Be Bop a Lubna*, divisa in “Frigidaire”, n. 29, aprile 1983 (prima parte); “Frigidaire”, n. 31, giugno 1983 (seconda parte); *I, Me, Mine Corporation*, divisa in “Frigidaire”, n. 48, novembre 1984 (prima parte); “Frigidaire”, n. 59, ottobre 1985 (seconda parte); “Frigidaire”, n. 60-61, novembre-dicembre 1985 (terza parte).
2. “Il Male”, n. 8, marzo 1980.
3. Giulio Cuccolini (a cura di), *Un’avventura a fumetti lunga un secolo e più*, Centro Fumetto “Andrea Pazienza”, Cremona, 2006, pp. 10-14.
4. Ibidem, pp. 17-18; Fabio Gadducci, Leonardo Gori, Sergio Lama, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra Fascismo e Fumetti*, Nicola Pesce Editore, Salerno, 2011, pp. 178-209; Pietro Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetto tra arte e mass media*, Edizioni Dedalo, Bari, 1996, pp. 55-59; Franco Restaino, *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*, UTET, Torino, 2004, pp. 275-276.
5. La X nella parola Comics viene usata principalmente per differenziarsi dal mercato mainstream, con riferimento alla classificazione X-Rated, che indica i contenuti per adulti.
6. Art Spiegelman, *Those Dirty Little Comics*, in Bob Adelman (a cura di), *Tijuana Bibles: Art and Wit in America’s Forbidden Funnies, 1930S-1950s*, Simon & Schuster, Inc., New York, 1997, pp. 4-10.
7. George Gallup, *A Scientific Method for Determining Reader-Interest*, in “Journalism Quarterly”, vol. VII, n. 1, dicembre 1930, pp. 9-12.
8. Gian Domenico “JD” Iachini (a cura di), *Sex Comix Boox*, Stampa Alternativa, Roma, 1996.
9. Andrea Valcarenghi, *Underground a pugno chiuso!*, Milano, Arcana, 1973, pp. 20-29.
10. Giovanna Lo Monaco, *Mondo Beat* in “Le culture del dissenso”, 12 giugno 2018, visto il 19 ottobre 2020.

11. G. Lo Monaco, *Pianeta Fresco* in “Le culture del dissenso”, 13 gennaio 2019, visto il 19 ottobre 2020.
12. Pablo Echaurren, Claudia Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell’underground*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, pp. 160-161.
13. AA. VV., *PUZZ &Co. (1971-’78…1991). Monografia illustrata d’una disfatta-riuscita*, Nautilus, Torino, 2003, pp. 48-55, 87-89, 153-161; G. Lo Monaco, *Puzz* in “Le culture del dissenso”, 9 maggio 2019, visto il 19 ottobre 2020.
14. Franca Menneas, *Omicidio Francesco Lorusso. Una storia di giustizia negata*, Pendragon, Bologna, 2015, pp. 21-22; Felice Liperi, *Il sogno di Alice. Creatività e suoni (1976-77)*, ManifestoLibri, Roma, 2015, pp. 36-39; Klemens Gruber, *L’avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta*, Costa & Nolan, Milano, 1997, pp. 120-127.
15. Egeria di Nallo, *Indiani in città*, Cappelli editore, Bologna, 1977, p. 9.
16. Mario Maffi, *La cultura underground*, Laterza, Bari, 1973, p.32.
17. Emanuela Biliotti (a cura di), *Collezione Dario Fiori. Riviste documenti libri*, Libri Senza Data, Milano, 2014.
18. “Skizzo”, numero unico, Milano, 1975.
19. “Hot Minestrone”, numero unico, Roma, 1976.
20. Fausto Franceschini, *Tredici anni sempre insieme*, in Michele Mordente (a cura di), *Tutto Tamburo. Vol. 1 Esordi Sotterranei (1973-1976)*, Muscles Edizioni Underground, Agropoli, 2018, pp. 7-11.
21. Riccardo Boglione, *Détournement all’italiana: Rovesciamenti iconografici fra poesia visiva e situazionismo*, in “Carte italiane”, serie 2, volume 4, 2008, pp. 112-118.
22. M. Mordente, *Come una nuova generazione cannibale*, in Luca Raffaelli (a cura di), *Tutto Pazienza 6. Allegro con fuoco. Storie 1977-1979*, Gruppo Editoriale L’Espresso, Roma, 2016, pp. 139-140.
23. Filippo Scozzari, *Prima pagare poi ricordare. Da «Cannibale» a «Frigidaire». Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Coniglio editore, Roma, 2007, pp. 56-57 [1^ ed. 2003].
24. Vincenzo Sparagna, *Non cavalcate la tigre, mangiatevela*, in “Paese Sera”, 10 aprile 1978.
25. F. Scozzari, *Prima pagare poi ricordare*, cit., pp. 105-106.
26. M. Mordente, *C’era una volta Rank Xerox: nascita e morte di un cybercoatto*, in Stefano Tamburini, Tanino Liberatore, Alain Chabat, *Ranx. Edizione integrale*, Comicon Edizioni, Napoli, 2012, pp. 201-205.
27. F. Scozzari, *Prima pagare poi ricordare*, cit. p. 115.
28. Francesco Durante, *È morto Tamburini, il creatore di “Ranxerox”*, in “Il Mattino”, 27 aprile 1986.
29. *Underground*, in “Online Etimology Dictionary”, visto il 19 ottobre 2020.
30. *Go underground*, in “QJubes. Magazin fur Künst”, 22 maggio 2014, visto il 19 ottobre 2020.

31. Luca Valtorta, *Scòzzari: ricordi con rabbia di un fiore del Male*, in “Il Venerdì di Repubblica”, 17 aprile 2017.
32. Vincenzo Sparagna, *Viaggiare tra le merci*, in “Frigidaire”, n. 1, novembre 1980.
33. V. Sparagna, *Frigidaire. L’incredibile storia e le sorprendenti avventure della più rivoluzionaria rivista d’arte del mondo*, BUR, Milano, 2008, pp. 69-70.
34. Luca Frazzi, *Muscoli, forbici e una missione*, in “Rumore”, n. 345, ottobre 2020, pp. 97-101.
35. V. Sparagna, *Stefano Tamburini. Genio del fumetto e inventore della grafica di Frigidaire*, in M. Mordente (a cura di), *Tutto Tamburo. Vol. 4 Frigidaire: la grafica (1980-1984)*, Muscles Edizioni Underground, Agropoli, 2018, p. 10.