

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19201>

«Finzioni» 6, 3 - 2023

ISSN 2785-2288

Brutti, furiosi e bestiali.  
Le caricature letterarie dell'Italia fascista

Di Paolo Gervasi

Roma, Carocci, 2022, pp. 212

ISBN 978-88-4309-575-9

Recensione di Pietro Tabarroni

Pubblicato: 7 marzo 2024

Tabarroni, Pietro, recensione a Paolo Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie dell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2022, «Finzioni», n. 6, 3 - 2023, pp. 87-92.

[pietro.tabarroni2@unibo.it](mailto:pietro.tabarroni2@unibo.it)

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/19201>

[finzioni.unibo.it](http://finzioni.unibo.it)

Copyright © 2023 Pietro Tabarroni

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Tra i pregi della recente incursione di Paolo Gervasi nel mondo della letteratura caricaturale del Ventennio fascista, diretta prosecuzione del suo interesse per la critica delle emozioni, figura quello di aver fornito un'ulteriore prova della complessità del rapporto tra il popolo italiano e il regime mussoliniano. Il suo ultimo saggio ricostruisce le vicende della satira letteraria italiana nell'arco cronologico della prima metà del Novecento, mostrando un amalgama fertile e ribollente, sotto la soffocante cortina culturale dell'epoca. Il materiale analizzato, per definizione, si situa entro il confine concesso dalla censura, non osteggia apertamente il regime; satireggia, non denuncia. Gli autori al centro dell'indagine declinano, ciascuno alla propria maniera, la tendenza a sublimare la contestazione in forme caricaturali, fornendo della politica fascista un ritratto deformato, marcatamente comico-satirico. Puntando la sua attenzione su questo confine tra opposizione satirica (desacralizzante) e adesione formale alle istanze del regime, Gervasi compone una breve storia dell'ironia letteraria italiana contemporanea e ne analizza alcuni degli esempi più significativi, attraverso un ampio spettro di fonti, da Warburg e Gombrich<sup>1</sup>, fino alle teorie sull'assetto emotivo delle masse di William Reddy<sup>2</sup>.

Emblematico, tra gli altri, il caso di Leo Longanesi, intellettuale capace di giostrarsi attraverso tutta la parabola della dittatura mussoliniana, «esaltandosene e prendendosene gioco quasi nello stesso gesto»<sup>3</sup>, autore in grado di sviluppare una visione ampia e orizzontale sui fenomeni di costume del suo tempo, catturati nei suoi aforismi con un intento a metà tra quello dell'umorista e quello del compilatore di didascalie per vignette. A tutelarlo, fino alla sua tardiva presa di distanza dal fascismo, sarebbe stata proprio la sua connaturata tendenza alla sublimazione ironica, la cui cifra è insita nel celebre «slogan da lui coniato, *Mussolini ha sempre ragione*», un motto «ambivalente», che «afferma l'infalibilità del capo [mentre] espone al ridicolo l'enormità di una tale affermazione»<sup>4</sup>. Come nota Gervasi, il procedimento caricaturale si fonda integralmente su un'esagerazione di tipo logico. Lo slogan propone una postulazione la cui ragionevolezza è fatalmente inficiata dall'eccessività dell'affermazione stessa, dall'assolutezza di quel «*sempre*». Ciò dà contezza di un fatto storico, oltre che letterario: sotto l'infalibilità proclamata, sotto la coltre dell'adesione collettiva al fascismo, le pose dei gerarchi e del duce, le mode e i fenomeni di costume promossi e inoculati artificialmente dal regime nella società italiana, dunque tutto il complesso di politiche culturali e propagandistiche messo in campo durante il

<sup>1</sup> Tra gli studi citati da Gervasi nella nota bibliografica annessa al suo saggio troviamo A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno, 2002; E.H. Gombrich, E. Kris, *I principi della caricatura*, in E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 185-200; E.H. Gombrich, *The Experiment of caricature*, in Id. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 1959, pp. 330-358; Id. *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, trad. it. di C. Roatta, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>2</sup> W. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2001.

<sup>3</sup> P. Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie dell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2022, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Ventennio risultavano, perlomeno agli occhi di una certa classe intellettuale, spropositate, esagerate fino al grottesco, e alimentavano un «sorriso deforma[-tosi] in una smorfia di terrore»<sup>5</sup> dopo l'8 settembre 1943. Nelle pagine su Longanesi, l'analisi di Gervasi segue gli sviluppi di un'opera satirica pungente, generata dalla cronaca della società coeva, e il cui effetto ironizzante è frutto di una scrittura che riporta i fenomeni di costume attraverso un filtro deformante che esagera ciò che osserva.

Differente, per strategia rappresentativa ed esito della tematizzazione, il caso Carlo Emilio Gadda, probabilmente, il più complesso e sfaccettato tra quelli esposti da Gervasi. Con *Eros e Priapo*, il fascismo è attraversato da parte a parte, decostruito in virtù di un solido retroterra teorico di stampo freudiano e, soprattutto, riportato alla sua interazione minima, al fondamento della relazione duale tra il popolo e l'immagine erotizzata del duce. L'operazione satirica si sostituisce «all'elaborazione razionale dell'esperienza fascista», trascende e sintetizza l'universalità dei fatti di costume rilevati dalla penna di Longanesi, e diviene «strumento che rivela rapidamente, per ellissi e compressione del ragionamento, alcune verità legate al regime». Il ricorso alla strategia dell'ironia caricaturale è così ascritto alla definizione paradigmatica di «scorciatoia cognitiva che attraverso la deformazione» pone «davanti agli occhi le storture prodotte dal fascismo. L'iperbole satirica risponde in modo uguale e contrario alle forme della comunicazione ufficiale; la violenza della propaganda si rovescia nella violenza dell'opposizione, conservando la stessa intensità»<sup>6</sup>. In uno dei brani gaddiani analizzati da Gervasi, troviamo un campo semantico predominante, quello dell'estremizzazione delle pose, dell'ingigantimento delle figure. Con il consueto ritmo vorticoso, si sommano riferimenti all'«incontinenza» e all'«amoroso delirio», ai «furori» e ai «sudori di zambracca» del popolo impazzito, alla «trama di clamori folli» del «mascelluto» agitatore, il cui corpo pare espandersi fino a «esplodere», per eccesso, mentre si offre dal pulpito, «già briaco d'una sua pazza libidine»<sup>7</sup>. In queste pagine, insuperato ritratto dell'esperienza collettiva del fascismo, emerge il meccanismo fondamentale della modalità di rappresentazione caricaturale gaddiana. Se in Longanesi l'iperbole satirica si traduceva in una sintesi grafica, in un'ironia generata ricorrendo all'assurdo, come quella dello slogan *Mussolini ha sempre ragione*, con Gadda la satira si proietta tutta nella rappresentazione dell'anomalia del corpo della moltitudine mentre interagisce con la figura del duce, nell'invasamento erotico che deforma pose e fattezze degli individui, simili a quelle concatenate nel montaggio di una pellicola di slapstick comedy.

Anomalia *del* corpo e anomalia *nel* corpo sono le due declinazioni del processo caricaturale percorse, rispettivamente, da Longanesi e da Gadda. Il primo usa la pagina per imprimere un evento sostanzialmente visivo, assecondando la propria concezione vignettistica della satira politica e di costume; il secondo, come ricorda ancora Gervasi, «afferma la necessità di leggere i movimenti profondi della storia *nelle* anomalie dei corpi», nel rapporto sclerotizzato, fino alla

<sup>5</sup> Ivi, p. 36.

<sup>6</sup> Ivi, p. 39.

<sup>7</sup> C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, Milano, Adelphi, 2016, p. 15.

folia erotica collettiva, tra la moltitudine e il singolo uomo. A colpire l'attenzione di Longanesi, nel 1938, è la promulgazione delle riforme di costume che introducono, tra le altre cose, il passo romano per le truppe italiane. Il futuro editore annota: «[...], un passo dell'oca concepito da un popolo con le gambe corte e i calzoni a soffietto. Un passo faticoso, che pochi riescono a fare, [...]»<sup>8</sup>. La «performance» fisica, nota sempre Gervasi, trasmette «idee e precetti», che vengono propagati «*di corpo in corpo*. Devono radicarsi nei gesti e nelle reazioni automatiche, diventare non solo ethos ma bios: più l'adesione alle richieste del regime è mimetica, corporea, più è irriflessa, meno rischia di essere intralciata dal dubbio»<sup>9</sup>. L'obiettivo di questo programma antropologico, oltre che politico, del fascismo è racchiuso nel significativo titolo, scelto da Gervasi per il paragrafo a cui si sta facendo riferendo, *L'uomo nuovo*. La possibilità di una rappresentazione caricaturale come quella di Longanesi si innesca proprio nel sottolineare la realtà di una Nazione abitata da cittadini geneticamente inadatti al raggiungimento degli standard fisici e prestazionali imposti dal regime, ad adattarsi al nuovo modello antropico. La medesima riforma di costume suscita una reazione analoga in Palazzeschi, che in un brano delle *Cronache* vi fa riferimento come a uno «spettacolo di burattini teutonico per eccellenza ed esclusività», di cui è possibile godere unicamente «alla rovescia»<sup>10</sup>. Come sottolinea Gervasi, ci troviamo di fronte a un principio caricaturale, a un rovesciamento nel ridicolo di una postura marziale inadatta alla corporeità che la inscena. L'andatura germanica imposta ai soldati romani ritratti da Palazzeschi suscita il riso e rivela l'anomalia, vanificando lo sforzo propagandistico del regime, intento nell'impresa dell'elaborazione teorica del suprematismo italico (al fenomeno del razzismo 'scientifico', Gervasi dedica il paragrafo *Fisiognomica di Stato* all'interno del capitolo *Una faccia una razza. Corpi conformi e dove (non) trovarli*). Ed è ancora Gadda, stavolta, in veste di lettore, a tracciare la via maestra, recensendo proprio le cronache di Palazzeschi: «Aldo percepisce quel tanto di improprio, di costretto, di doloroso, di ridicolo che segna il “compromesso” di ogni vita con le istanze “deformatrici” che la totale realtà di ogni vita suole imporre»<sup>11</sup>. Il commento, evidentemente, potrebbe essere riferito anche a un certo numero di opere gaddiane, non solo a *Eros e Priapo*. Come intuisce Gervasi, le tracce del compromesso deformante riconosciuto nell'amico Aldo si trovano, perlomeno, anche nel *Pasticciaccio*, romanzo nel quale il ritratto di Mussolini, divenuto elemento costitutivo dell'ambiente, scatena la vena caricaturale di Ingravallo quando descrive le donne italiane, le «Marie Barbise d'Italia», appena «unte dalla cresima», ritratte in schiere adoranti di «Magde, [...] Milene, [...] Filomene», in attesa dei «fasti e [delle] roteanti prodezze del manganello educatore»<sup>12</sup>.

In un certo senso, a collegare una con l'altra queste e le altre indagini letterarie condotte da Gervasi basta il sintomo principale della riuscita del processo ironizzante, il riso. La presenza

<sup>8</sup> L. Longanesi, *In piedi e seduti*, Milano, Longanesi, 1980, pp. 162-163.

<sup>9</sup> P. Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali*, cit., p. 41.

<sup>10</sup> A. Palazzeschi, *Tre imperi... mancati. Cronache 1922-1945*, Milano, Mondadori, 2016, p. 10.

<sup>11</sup> C.E. Gadda, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991-1992, p. 938.

<sup>12</sup> Id. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi, 2018, p. 57.

dell'elemento fonetico tipicamente udibile sul confine tra opposizione e integrazione al regime è sufficiente a rendere coerente la sua operazione. Tuttavia, l'effetto comico da lui studiato, sia esso ridicolizzante, come nel caso di Longanesi, o grottesco, come in Palazzeschi e, ancor più, in Gadda, presenta anche un'altra costante, quella cioè di provocare la contestazione della norma estetica. La risata conferma la presenza di una corporeità anomala, su cui sono in atto le «istanze deformatrici», come quella del giovane Geo Jozs di ritorno dai campi di sterminio. Come ricorda Gervasi, il racconto di Bassani, *Una lapide in via Mazzini*, inizia proprio con una situazione dai tratti comici, e tetri al contempo, si potrebbe aggiungere, nella quale risuona l'attonita risata del protagonista, ricomparso sotto la lapide che lo annovera erroneamente tra le altre vittime ferraresi della Shoah. Anche in questo caso, l'effetto comico ottenuto si accompagna all'apparizione di un'alterità, di un corpo deformato, che provoca una reazione iniziale ostile, di rigetto, nella comunità in cui viene inserito. La rilettura di Bassani fornita da Gervasi, oltre a insistere efficacemente sulla componente di critica del costume di *Una lapide in via Mazzini* (si pensi, solo a titolo di esempio, all'ossessione di Geo per l'acconciatura delle barbe e dei baffi dei suoi parenti e concittadini), risulta fondamentale per aprire, definitivamente, l'orizzonte della sua riflessione sull'iperbolicità descrittiva. Sotto la patina di leggerezza, sotto la tendenza a sdrammatizzare, tipica del popolo italiano all'indomani della guerra (l'amara ironia del barista in mezzo alle macerie del proprio locale, sulla quale si chiude il *Kaputt* di Malaparte, ricorda Gervasi), il procedimento caricaturale ottiene un effetto di assoluta serietà, che può sfociare in vero e proprio terrore. Può far emergere all'improvviso, nello specchio, come dimostra il racconto di Bassani, il riflesso di un corpo precedentemente occultato, che testimonia una verità insostenibile per la comunità. L'ambiguità e l'ambivalenza del soggetto rappresentato sono connaturate al gesto della rappresentazione satirica, come apprendiamo sin dalla prima pagina del saggio di Gervasi, dedicata alla *Storia della caricatura* di Enrico 'GEC' Gianieri. Da un lato, la caricatura diverte; dall'altro, rivela un riflesso del corpo umano che ne contesta ogni «idealizzazione», vanificando il «culto della bellezza»<sup>13</sup> a esso storicamente correlato dalla cultura occidentale, non solo fascista.

Più che una pratica limitata nel tempo, contestualizzata ed esaurita nelle sue potenzialità durante il Ventennio, quella della scrittura caricaturale, per come l'autore la ricostruisce, è una fase non conclusa di decostruzione letteraria del concetto di corporeità, esasperatosi definitivamente sotto il fascismo; in tal senso, egli suggerisce di rivolgersi a essa armati, preliminarmente, dell'ottica warburghiana: «La natura emotiva della caricatura, affidata alla rappresentazione deformata del corpo, la avvicina a quelle formule espressive *ritornanti* nella storia dell'arte individuate da Aby Warburg e definite *Pathosformeln*»<sup>14</sup>. E non si tratta, prosegue Gervasi, di un'analogia metaforica, ma di un confronto in grado di ampliare immensamente il settore di ricerca letterario della critica delle emozioni, dato che, esattamente «come le formule di pathos studiate da Warburg, le caricature veicolano configurazioni emotive [...] incorporate

<sup>13</sup> P. Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali*, cit., p. 13.

<sup>14</sup> Ivi, p. 24.

nell'alterazione delle linee che disegnano corpi e volti in movimento. Le torsioni nervose che scuotono il corpo caricaturale [...] hanno la stessa origine psichica [dell']esaltazione orgiastica di massa [...]»<sup>15</sup> in cui lo storico e filosofo dell'arte rinveniva la «matrice» che imprime nella memoria le «forme espressive»<sup>16</sup>.

Paradossalmente, la fase successiva di questa storia della rappresentazione letteraria della corporeità comporterà la fine dell'oggetto stesso, divenuto «un fantasma sulla scena pubblica italiana». L'esperienza collettiva del fascismo e delle politiche di controllo sul corpo, di cui il fenomeno caricaturale ci dà testimonianza, innesca una reazione radicale, provocando l'«elisione dei corpi» e la loro «cancellazione» da un largo settore della produzione letteraria, come annota, nella pagina conclusiva del suo saggio, Gervasi: «Ci sono eccezioni, certo, che spesso emergono quando si guarda indietro verso il fascismo – D'Arrigo –, ma in larghe zone della letteratura italiana il corpo letterario scompare. È il corpo inesistente del cavaliere di Calvino, o quello dimezzato del suo visconte. Sono i geroglifici antiantropomorfi di Manganelli, la disumanizzazione generalizzata della letteratura postmoderna. La promessa del corpo eroico che doveva emergere dalla razionalizzazione del corpo caricaturale non è stata mantenuta»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> A. Warburg, *Mnemosyne*, cit., p. 3.

<sup>17</sup> P. Gervasi, *Brutti, furiosi e bestiali*, cit., p. 194.