



HAL
open science

[Recensione] - **Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie nell'Italia fascista, Roma, Carocci editore, 2022**

Caterina Miracle

► **To cite this version:**

Caterina Miracle. [Recensione] - Brutti, furiosi e bestiali. Le caricature letterarie nell'Italia fascista, Roma, Carocci editore, 2022. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca, 2023, XIII (47), pp.500-503. hal-04710604

HAL Id: hal-04710604

<https://hal.science/hal-04710604v1>

Submitted on 27 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Caterina Miracle Bragantini

Paolo Gervasi

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

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 9788843095759

Brutti, furiosi e bestiali sono i ritratti della galleria caricaturale allestita da Paolo Gervasi nel volume recentemente uscito per Carocci. Occorre partire dal titolo, calzante intuizione editoriale che rielabora quello della grottesca pellicola di Ettore Scola, per apprezzare sin dalla soglia paratestuale lo spirito di questo lavoro, frutto del progetto *Misshaping by Words. Literary Caricature: Texts, Images, Mental Models*, condotto dall'autore presso la Queen Mary University of London in collaborazione con il Centre for the History of Emotions e finanziato da una prestigiosa Marie Skłodowska-Curie Fellowship.

Oggetto dello studio di Gervasi, formatosi alla Scuola Normale di Pisa e all'Università di Pisa e attualmente copywriter e content designer, sono le caricature letterarie realizzate durante il «regime emotivo» (W.M. Reddy, *The Navigation of Feeling*, Cambridge University Press, 2001) fascista. La storia e la scienza delle emozioni, dunque, fanno da sfondo metodologico all'indagine; il denso capitolo introduttivo (*Metterci una faccia: storia della caricatura come storia delle emozioni*), a cavallo tra biologia e iconologia, psicologia e storia dell'arte, definisce la caricatura come «pratica fisiognomica» (p. 22) che innesca una conoscenza prerazionale e regressiva. Enfatizzando elementi divergenti e deformati rispetto alla normalità dei corpi, essa provoca infatti nel fruitore una risposta prima di tutto muscolare, basata sull'autopercezione, come attestano le evidenze scientifiche riportate dall'autore. Da strumenti espressivi necessari alla sopravvivenza, sulla scorta dell'evoluzionismo darwiniano, a generatrici di forme artistico-culturali, quali le *Pathosformeln* concepite da Warburg, le emozioni sono interpretabili allora come «performance verbomotorie che riattivano secondo modalità culturalmente definite esperienze antropologiche profonde» (p. 29). Perciò la caricatura, come specchio di condizioni emotive, consente di interrogarsi sugli assetti psicologici di una determinata epoca, riflettendo in sé e il proprio obiettivo polemico e il proprio produttore. Postulata l'equivalenza tra codice visivo e verbale di queste rappresentazioni, che Gervasi ritiene legittimata dall'intermedialità 'genetica' del loro «comune terreno di incubazione» (p. 22), ossia i trattati fisiognomici tra Sette e Ottocento; perché non leggere le numerose caricature letterarie che percorrono il Ventennio fascista come «rifugi emotivi» da cui cogliere il dissenso, le contraddizioni, le incertezze che si celano sotto la rigidità emotiva, fisiognomica e comportamentale imposte dal regime e dalla sua incessante e capillare propaganda?

A mostrare la validità della proposta critica sono i sei capitoli successivi, articolati secondo un impianto tematico che dinamizza ulteriormente il corpus (necessariamente parziale, ma puntuale e inclusivo) di questi ritratti alterati, costruito per aggregazione a partire da un nucleo originario di autori - Gadda, Palazzeschi e Longanesi -, secondo una «scienza del percorso accidentato» (p. 197): Delfini, Flaiano, Malaparte, Masino, Parise, e altri ancora, a formare un'interessante silloge novecentesca.

Il percorso parte dalla caduta del regime, da quando, come recita il titolo del primo capitolo (*Tempo di ridere. Il fascismo non finisce con uno schianto ma con una battuta*), il riso degli italiani esplose in tutta la sua ambiguità: come tentativo di oblio della tragedia dittatoriale e bellica, ma anche delle proprie implicazioni e/o complicità (è il caso, ad esempio, di Longanesi e del suo *In piedi e seduti*, o del celebre pamphlet gaddiano *Eros e Priapo*). Al fascismo, al suo essere una «condizione del

corpo» (p. 41) ancor prima che un'ideologia, la letteratura risponde proponendo uomini goffi, anomali, deformati, che deviano dalle ideali e irrealistiche pretese di corpi conformi, emblematizzate dal groviglio deindividuo della vignetta di Maccari in copertina.

Gervasi ne propone numerosi esempi nel secondo capitolo (*Una faccia una razza. Corpi conformi e dove (non) trovarli*), a partire dai buffi di Palazzeschi, che «incarnano, fisicamente, l'esistenza di un'umanità divergente» (p. 51) da quella norma che, ricorda l'autore, si farà sempre più rigida e dettagliata con l'avvento delle leggi razziali. All'imporsi di una «fisiognomica di Stato» (p. 52) lo studioso osserva il proporzionale rispondere di rappresentazioni che la smentiscono: così le facce «illeggibili» (p. 57) o impossibili da guardare dei reduci dell'olocausto che ritroviamo ne *La Storia* di Morante o in *Una lapide in via Mazzini*, una delle *Cinque storie ferraresi* di Bassani.

Se questi sono i volti deformi e deformati che esibiscono gli effetti drammatici del fascismo, i capitoli centrali vengono dedicati da Gervasi all'iconomania e all'iconoclastia della figura di Mussolini durante il Ventennio. Il terzo (*Crapa pelada. Il volto simbolico di Mussolini*) analizza, in particolare, il valore simbolico del volto del duce. Così, l'esempio di *Eros e Priapo* testimonia che «è sufficiente un lieve incremento stilistico, una sottile alterazione delle forme, per fare del ritratto ufficiale la caricatura» (p. 72). E in effetti, come viene dimostrato anche grazie a incursioni nel campo visivo (le vignette pubblicate su riviste come «L'Asino» o «Becco Giallo»), il corpo di Mussolini viene progressivamente dissezionato nelle sue componenti principali e simboliche, anche come strategia d'elusione della censura. Le ghettoni, gli abiti borghesi del dittatore sono impiegati come emblema dello stemperamento del rivoluzionarismo fascista; il suo ritratto a cavallo, topos epico-cavalleresco, ne espande il mito; infine, la voce, i discorsi, la bocca, la mandibola, ogni elemento diviene sineddoche della sua figura, nonché dei valori e dell'ideologia di cui vuole farsi latore pervasivo e consistente.

Tanto intensamente la caricatura ha sfruttato l'immagine di Mussolini, rispondendo alla sua onnipresenza su ogni canale mediale, quanto aggressivamente e furiosamente la stessa viene profanata e deturpata, caduto il regime. Le modalità di questa controffensiva caricaturale sono oggetto del quarto capitolo (*Mussolini non esiste. Iconoclastia e caricature fantasma*). Esse comprendono la violenza che viene simbolicamente inflitta al suo corpo tramite l'oltraggio dei busti, dei ritratti (così in *Horcynus Orca*, laddove Cata reimpiega il calco del volto del duce come pitale); ma anche le «caricature fantasma», «indirette, o cifrate, o perfino involontarie» (p. 102), che riaffiorano dai testi: è il caso di Leo (*Gli indifferenti*) o di Remo (*Le sorelle Materassi*), rappresentanti tipici del maschio fascista, bello, virile, forte.

Con questi due personaggi l'autore anticipa il tema del capitolo successivo (*Volontà d'impotenza. Per una storia erotica del fascismo*), quello che Gadda eresse a «sistema fondante del fascismo» (p. 118): la sua ipersessualizzazione. Sottolinea Gervasi che la dittatura «usa il corpo come strumento politico, e interpreta il consenso come una forma della seduzione» (p. 117); così *Eros e Priapo* è coerentemente interpretabile come «macrocaricatura» (p. 118), in cui è totale l'identificazione tra il Fallo e il fascismo. L'erotismo del regime, nei suoi caratteri violenti e grotteschi, penetra nelle pagine del *Prete bello* di Parise e in quelle dei romanzi di Brancati – il quale rappresenta un interessante caso di compromissione politica risolta letterariamente, ne *Il bell'Antonio*, attraverso la storia di un'impotenza, assunta a «elemento di resistenza politica» (p. 141).

A resistere emotivamente a questa sessuomania (misogina e talvolta ginofoba), è il desiderio omoerotico, rappresentato tacitamente, negli anni del regime, dai ritratti di uomini celibi (oltre a quelli di Gadda, si ricorda il Telemaco Bollentini del *Dono* di Palazzeschi) o del conformista Marcello.

Ma a opporvisi sono anche le figure metamorfiche, mostruose, bestiali dell'ultimo capitolo (*Metamorfosi. Il corpo in fuga*). Un catalogo nel quale Gervasi raccoglie le rappresentazioni del femminile divergenti dal progetto erotico-politico fascista, che vincola l'immagine della donna alle «possibilità di utilizzo del suo corpo» (p. 159). Ne fanno parte, tra gli altri, gli amori idealizzati di

Delfini, la resistenza biologica della *massaia* di Masino, Gurù, la capra-mannara della *Pietra Lunare*.

Gli effetti della ‘biopolitica’ fascista avranno lunga durata (*Epilogo. Il corpo eroico*) e immediata reazione nella raffigurazione epica dei partigiani e degli eserciti liberatori, quando, come dirà Longanesi, avrà inizio una nuova retorica (p. 189), con la ricongiunzione di bellezza esteriore e interiore.

Il libro di Gervasi consente una preziosa immersione nella letteratura del Ventennio, affrontata con uno sguardo inedito, interdisciplinare e intermediale, e - in perfetta sintonia con l’oggetto di studio - un tono sagace e particolarmente accattivante. Il suo repertorio di ritratti deformati, sfigurati, ci racconta forme di resistenza letteraria, anche se inconsapevoli e pre-politiche, a una dittatura che fu, prima di tutto, emotiva e biologica.