

# GIOVANNINO GUARESCHI UMORISTA

*Daniela Marcheschi*

da Giovannino Guareschi al Bertoldo - Ridere delle dittature. 1936-1943

MUP Editore, Parma 2008

**N**ella cultura europea e italiana fra Otto e Novecento, risalta per ricchezza, brillante molteplicità di esiti e genialità dei suoi interpreti, una secolare tradizione artistica e letteraria: la tradizione comico-umoristica o “giornalismo umoristico”, che fa dell’umorismo in genere – dall’ironia al comico, dal satirico al grottesco etc. – il centro dinamico della cultura e la coscienza critica dell’uomo e della società del suo tempo<sup>1</sup>. Si tratta pertanto di una letteratura e un’arte militante, in posizione agonistica verso la moderna società industriale e verso tutte le sue patologie culturali; di un’arte e una letteratura in cui soffia una energica istanza etica e che sono perciò pronte a criticare e denunciare il malcostume, i vizi borghesi, le colpe della politica e della cultura.

Gli scrittori e gli artisti che hanno fatto propria la tradizione comico-umoristica, hanno non a caso prediletto la scrittura sui giornali e il genere dell’incisione: i migliori pezzi o, semplicemente, i più adattabili sono stati per un certo periodo anche venduti da una redazione all’altra, da un paese all’altro dell’Europa, com’è ben noto agli storici dell’arte. Ciò è accaduto non solo perché i fogli e i periodici hanno goduto di un vasto successo e permesso più semplicemente un po’ di guadagno per vivere, ma anche perché appunto scrittori e artisti si sono sentiti impegnati nelle grandi battaglie politiche o culturali della propria epoca. Essi hanno così avuto caro il pensiero estetico, razionalistico di Schiller piuttosto che quello mistico-irrazionale di Schelling, che ha alimentato tanta cultura simbolistico-decadente: in breve, hanno tentato di raggiungere il popolo, ne hanno cercato la complicità di lettore e creduto con forza nella chiarezza dei mezzi espressivi, nella funzionalità dell’arte e nella sua

capacità di porsi in attrito con il mondo per cambiarlo.

In Francia Honoré de Balzac, dal 1830 in poi, aveva collaborato con periodici che, in una scrittura briosa e ironica e con le buffe vignette e caricature di Daumier, Grandville, Philipon o Gavarni, offrivano articoli vari, racconti e romanzi spesso a puntate, notizie degli spettacoli. In fogli come “La Caricature”, “Le Charivari”, “La Mode”, “La Silhouette” o “Le Corsaire Satan”, una generazione intera di autori – oltre a Balzac, Nodier, la Sand etc. – aveva dato vita a una letteratura con forti connotazioni critiche nei confronti della modernità.

In Italia perfino Giacomo Leopardi, nel maggio del 1832, avrebbe voluto pubblicare a Firenze un analogo “Giornale di ogni settimana” con il titolo “Lo Spettatore Fiorentino”: una sede “per ispeculare”, con il proponimento di “ridere molto” e combattere la stantia cultura della sua epoca<sup>2</sup>. Sarebbe però stato Carlo Collodi (1826-1890) – nelle accese passioni del Risorgimento – a inventare e re-inventare più tardi il “giornalismo umoristico”: una scrittura all’insegna dell’eteroclitico o un genere letterario ironico e comico, tramato di parodia, di notazioni bizzarre e curiosità, di satira e divagazioni scherzose, in cui poteva liberamente riemergere la sedimentazione delle irridenti esperienze letterarie di Luciano, Pulci o Berni, magari nell’incontro di magistrale invenzione fantastica di Swift e Sterne con Voltaire e Diderot, di Foscolo con Pananti e Giusti. Collodi – che si firmava pure L., Lampione, Scaramuccia, ZZZZZ, Azor, solo per citare alcuni dei suoi pseudonimi più celebri – animò periodici quali il “Lampione” e “Lo Scaramuccia”, diretti e fondati proprio da lui, quindi “L’Arte”, “La Lente”, “La Chiacchiera” etc., fianco a fianco con i caricaturisti

Cabrion ossia Niccola Senesi, Angiolo Tricca, o Mata cioè Adolfo Matarelli. Non per nulla il suo capolavoro, e un capolavoro dell'umorismo come *Le Avventure di Pinocchio*, avrebbe ancora decenni più tardi recato il segno tangibile della collaborazione – e vivace interazione interdisciplinare – con l'illustratore Enrico Mazzanti.

Tale grande tradizione comico-umoristica, piena di umori e slanci satirici, di aperture formali e di vitali fermenti conoscitivi, ha dunque sempre permesso ai suoi interpreti di avere un atteggiamento attivo nei confronti della società, di non disgiungere l'esercizio della moralità dal gioco dell'invenzione, di mantenere vivo il ruolo civile della critica e delle arti<sup>3</sup>. Poteva sminuirla o fraintenderla soltanto una cultura timorosa del valore civile delle arti e della libertà degli intellettuali; che ha rifiutato il populismo considerandolo "falsa coscienza"<sup>4</sup>; che ha abbracciato la causa del naturalismo verista, come l'unico in grado di rappresentare la realtà – con una illusione di Assoluto aprioristico (il tutto oggettivo) non per nulla coinvolgente il suo speculare rovescio teoretico, cioè il simbolismo decadente (il tutto soggettivo), le cui espressioni letterarie sono state giudicate e identificate a torto con la letteratura e la poesia della modernità *tout court*.

Eppure vorrà dire qualcosa che un'artista come Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), in grado di influenzare profondamente l'arte del Novecento, sentisse il fascino della lezione di disegnatori umoristici o di caricaturisti come Gill e Daumier e non rifiutasse, ad esempio, di lavorare per diversi editori di opere musicali, sulle cui copertine e pagine a stampa poteva vedere pubblicate le proprie illustrazioni e litografie. Di particolare interesse – anche per aver l'artista fatto diversi ritratti del cugino Dihau, fagottista all'Opera di Parigi – il caso delle sei illustrazioni fra il paradosso, l'ironia e l'inquietante, per il volume *Les Vieilles Histoires. Poésies de Jean Goudezki, mises en musique par Désiré Dihau*, stampato a Parigi dall'editore G. Ondet nel 1893. Allo stesso modo colpisce la litografia decisamente graffiante, di aperta satira politica, sulla copertina del foglio a stampa della canzonetta *Carnot malade* di Eugène Lemerrier (*chansonnier* del famoso cabaret *Chat Noir*) – ancora edito dall'Ondet nel medesimo anno –, in cui il presidente francese, Sadi Carnot, è rappresentato a letto con un femminile e grottesco fazzoletto intorno alla testa. Per non tralasciare poi la

grafica dei manifesti pubblicitari, dove la *verve* coloristica e l'aggressività del segno di Toulouse-Lautrec raffigurano a un tempo la ridicola vacuità e la supponenza borghese e la decadenza, la corruzione e la volgarità di una società intera. Se del resto la gente andava – e si perdeva, in tutti i sensi – al celebre *Moulin Rouge*, nei caffè, nei teatri e nei cabaret come *Le Mirliton* di Aristide Bruant, se acquistava libri delle collane popolari, ebbene il pittore da lì, e per quel mondo, avrebbe provveduto a impegnare la propria arte<sup>5</sup>. Per tali ragioni Toulouse-Lautrec curò ad esempio la copertina del discusso romanzo *Reine de Joie* di Victor Joze<sup>6</sup>, che raccontava di un amore fra la prostituta Hélène Roland e il Barone de Rosenfeld, nel quale il pubblico riconobbe o credette di riconoscere il Barone de Rothschild con conseguente, tremendo, scandalo<sup>7</sup>. Influenzato dall'insegnamento del maestro impressionista Manet, secondo il quale si doveva essere al passo con il proprio tempo e fare ciò che si vedeva, Toulouse-Lautrec schizzò, disegnò, dipinse, incise quindi scene di vita moderna, figure del suo tempo in ogni posa, anche la più osé e sessualmente esplicita, con il preciso intento di dialogare in modo sempre comprensibile con il pubblico delle sue opere e per chiamarlo attivamente alla collaborazione fino a coinvolgerlo nella creazione stessa, in un gioco continuo di proiezioni mentali a cui proprio l'artista mirava a dare impulso<sup>8</sup>.

Ora, sono per la precisione la complicità con chi legge e guarda, la volontà di essere intesi e di coinvolgere gli altri senza aristocratici snobismi, la fede nella propria arte, l'impegno di criticare e di rinnovarne profondamente e sistematicamente la società e ogni aspetto della cultura, a caratterizzare l'umorista-disegnatore oppure scrittore che sia, disegnatore e scrittore insieme che sia. Si pensi, in Francia, ai collaboratori di celebri periodici umoristici come "La Feuille" o "Le Rire", la cui presenza è peraltro accertata nella Biblioteca dell'Archivio Guareschi a Roncole Verdi<sup>9</sup>. In quest'ultimo giornale – e in altri periodici satirici francesi della grande tradizione comico-umoristica e parodica dell'Ottocento, ispirata principalmente, ma non solo, alla maniera di Laurence Sterne – un altro artista come Marcel Duchamp (1887-1968) aveva avuto modo di affinare la propria ironia in qualità di disegnatore umoristico. Anche questo gli avrebbe permesso di diventare – grazie alla forza

dell'estro inventivo e alla spregiudicatezza dell'intelligenza – uno degli artisti più capaci d'influire sull'arte del XX secolo: la Pop Art, il Nouveau Realisme o l'Arte concettuale hanno ad esempio tratto linfa vitale dalla rivoluzione delle concezioni artistiche guidata da Duchamp. In breve, lo spirito dissacrante, il gioco del rovesciamento paradossale fino all'assurdo, messo in atto dall'artista e caro al movimento Dada (altro termine sterniano, com'è noto), erano non solo una generica disposizione psicologica dell'uomo, ma anche e soprattutto una precisa scelta culturale. Si trattava di combattere contro l'accademismo e un'arte giudicata astratta e lontana dalla concreta esperienza del vivere e dallo svolgersi nuovo del mondo contemporaneo.

Marcel Duchamp teorizzò così il valore artistico degli *objets trouvés*, in una rinnovata percezione e rinominazione dell'artista: celebri la *Ruota di bicicletta* (*Roue de bicyclette*, 1913) e la *Fontana* (*Fountain*, 1917)<sup>10</sup>, quest'ultima nient'altro che un orinatoio in porcellana acquistato nel laboratorio di un idraulico a New York. Le operazioni di montaggio degli *objets trouvés*, eseguite da Duchamp, avevano chiari intenti parodici, peraltro circoscrivibili ai precisi ambiti della poetica delle avanguardie primo-novecentesche, come suggeriscono la problematicità della sua vicenda e le sue stesse raccomandazioni alla "parsimonia" dei *ready-made*, proprio "come metodo" di lavoro<sup>11</sup>. Egli intendeva, insomma, fare un'azione demistificante nei confronti della cultura del proprio tempo e denunciare l'insufficienza di alcuni aspetti della visione decadente, o più in generale ottocentesca e istituzionale, dell'arte, che tendeva a esaltarne l'esperienza come conoscenza mistico-intuitiva da un lato e, dall'altro, a collocarla in un mondo iperuranio, quello delle nobili "arti belle" distinte dalle cosiddette "arti minori"<sup>12</sup>. Per que-

sto motivo, il lavoro di Duchamp si avviò in una strada di feconda trasgressione in cui l'umorismo era un indispensabile elemento di poetica suggerito dalle teorie estetiche, caratteristiche proprio di quella vasta e ricchissima tradizione europea di cui abbiamo detto.

Non dimentichiamo che, proprio per la libertà inventiva connaturata alle poetiche dell'umorismo, nell'ambito della tradizione comico-umoristica appunto, fra Ottocento e Novecento, transitarono in vario modo, e a vario titolo, non solo i già menzionati Daumier e Gavarni o Balzac e Collodi, ma anche il giovane Baudelaire e Palazzeschi, Sergio Tofano o STO e Petrolini, Pirandello e Zavattini, Tofano e Novello, Carletto Manzoni e Steinberg, Campanile e Marcello Marchesi, Totò e Fo e via discorrendo: l'elenco dei nomi potrebbe davvero continuare a lungo.

Giovannino Guareschi (1908-1968), giornalista e scrittore, vignettista e autore di testi umoristici, ne è, allo stesso modo, proprio uno degli esponenti più completi e a ragione famosi in tutto il mondo. Disegnatore e scrittore umoristico, Guareschi seppe crearsi un segno dai tratti sinuosi e morbidi capace di creare e illustrare al meglio esilaranti situazioni surreali. Leggerezza e cinismo, *humour* e paradosso, satira e ironia si incontrano così da subito, in un mirabile zampillio di ispirazione, nella produzione umoristica di Guareschi, che di vignette e poi di scritti, a partire dal 1929 – quando iniziò la collaborazione a giornali e numeri unici di Parma<sup>13</sup> –, inondò le pagine dei suoi libri e riviste come il più tardo "Bertoldo" (fondato nel 1936) o il suo almanacco, fino ad alcuni, celeberrimi, manifesti della campagna elettorale del 1948. Oggetto degli strali del liberal-monarchico e antifascista Guareschi era la società italiana per intero in un lavoro a tutto campo che, nello



S. Steinberg, *Zia Elena*. Stampa. "Bertoldo", 31 dicembre 1937

stesso 1948, traendo acutamente ispirazione dal carattere eterogeneo e originale dello *Zibaldone* di Leopardi, gli avrebbe fatto pubblicare – presso la casa editrice milanese Rizzoli – lo *Zibaldino. Storie assortite vecchie e nuove*: ovvero un modello di libro aperto, né romanzo né raccolta, dove trovano posto racconti, pezzi stravaganti, riflessioni, pagine di diario all'insegna dell'eteroclitico<sup>14</sup>.

Pluralità dei toni e delle forme caratterizzano, secondo la migliore tradizione, l'umorismo di Guareschi, divenuto presto un autentico e inimitabile semenzaio dell'immaginazione nella grande libertà espressiva, nella capacità di saltare senza stacchi fastidiosi o gravità da un argomento all'altro, da un registro all'altro, dall'ironia alla parodia – in una dilatazione a piacere delle proprie potenzialità stilistiche. Con quelle del "Marc'Aurelio", le vignette e le battute del "Bertoldo" (chiuso nel 1943) – periodico che raggiunse tirature oggi inimmaginabili perfino per un quotidiano – ebbero il grande merito di riportare i giornali umoristici e gli artisti o gli autori che lo animarono fra i protagonisti principali della scena culturale. Questo avveniva per la precisione in un momento in cui il Fascismo iniziava a diventare ancora più rigido e dispotico; ma poteva essere possibile solamente per la volontà critica e pugnace dei collaboratori nei confronti di una società e di una cultura ammantata di retorica, gretta, se non addirittura retriva.

Certi toni svagati fra il casuale e il dispersivo della rubrica *Le osservazioni di uno qualunque*, in cui Guareschi racconta sul "Bertoldo" impressioni ed esperienze della sua vita non sempre facile a Milano, sembrerebbero rimandare spesso all'intrattenimento innocuo, leggero e amabilmente sorridente; come a un umorismo "astratto" (per citare un aggettivo proprio dell'Autore<sup>15</sup>), cioè imperniato sull'invenzione grammaticale e sul *calembour*, sembrerebbero appartenere altre rubriche del "Bertoldo" a più mani (un uso ottocentesco dal "Lampione" in poi, ripreso dai redattori del giornale rizzoliano), come ad esempio *La mia grammatica*. Senonché la lingua e le sue strutture non possono essere mai "astratte", perché frutto della storia e della cultura, quindi, lavorando anche solo sui suoni, le analogie etc., si finisce con l'ampliare ulteriormente le potenzialità creative della lingua, con l'ammiccare o il suggerire altri significati, in breve con il creare *mondo*.

L'umorismo, d'altronde, inteso quale genere d'arte e tradizione in senso forte è molteplice e vario come una costruzione sinfonica e, soprattutto, sostanziato di ampia cultura e di gusto. Non sbaglia allora chi osserva in Guareschi linee "noir" ed espressionistiche del disegno satirico, forti ed efficaci nell'essenzialità e nel tratteggio: si pensi ad esempio al fumetto a puntate *Il dottor Mabuse* (nel "Bertoldo" a partire dal 24 novembre 1936), una parodia – ispirata all'opera di Fritz Lang – dei dittatori dell'epoca tutt'altro che bonaria, in cui Guido Conti ha visto, a ragione, "un fumetto comico grottesco, con gag e scene parossistiche, e un'atmosfera luttuosa e angosciata che rivela il tragico presentimento di qualcosa che si avvicina minaccioso all'orizzonte ed è già realtà", vale a dire "la follia militare che si respira nel mondo alla vigilia della guerra"<sup>16</sup>. Anche una vignetta come *Il frugoletto* nel numero 14 del bisettimanale il 16 febbraio 1937 (un bambino smonta le protesi del nonno, riducendone il corpo a ben poco) o, ancora, certe figure grottesche di virago o matrone borghesi, tutte comprese di sé e del loro alto grado sociale, che tornano di frequente nelle *strip* di Guareschi, si articolano con le medesime caratteristiche formali. Né si può fare a meno di mettere in risalto i modi del paradossale, dell'invenzione burlesca e del surreale mutuati da certo Futurismo e dalle avanguardie novecentesche o dagli esiti formali di Tofano, ma anche di Palazzeschi e Pirandello. Altrove, nei pezzi o nelle varie vignette guareschiane, non mancano né il *divertissement* né lo scherzo ironico, o gli strali satirici nei dialoghi e "sillogismi" giocosi, nei buffi monologhetti e nelle storie o articoli brevi, nelle parodie etc. che risuonano allo stesso tempo vecchi – cioè canonici, sperimentati nella tradizione comico-umoristica – e nuovi in maniera vitale: ad esempio nel recupero dei modelli seriali, quanto a morfologie narrative, di ascendenza favolistica. Le "storie" di don Camillo, anni dopo, si radicheranno in una simile prassi scrittoria, non dimentichiamolo.

Il pubblico vuole ridere e sorridere: quello che conta è rovesciare come un guanto le cose, i modelli della cultura, e dissacrarne gli aspetti, i contenuti, gli usi e abusi linguistici, con acume e ingegno. L'umorista deve in breve saper individuare rapidamente e mostrare con libertà di spirito crepe e falsità, menzogna e ipocrisie sociali, errori e mancanze: deve essere il controcanto della lingua, della politica e della

cronaca, se non della storia. Deve per l'appunto avere la perspicace visione, furba e concreta, del popolano Bertoldo, il personaggio inventato da Giulio Cesare Croce, ma anche l'animo "candido" e gli occhi limpidi del bambino capace di scoprire, come nella favola di Andersen, che il re è nudo. A un tale compito Giovannino Guareschi restò sempre fedele, e basta riflettere non soltanto sulle sue personali vicende – la prigionia come internato militare che rifiuta di aderire alla Repubblica di Salò, la galera per lo scandalo della pubblicazione delle presunte lettere di Alcide De Gasperi –, ma anche sui modi in cui, appunto con il "Candido", intese orientare la caricatura, la parodia, l'ironia verso una serrata critica degli eccessi degli ideologismi e dei settarismi nel secondo dopoguerra.

Non per nulla il "Bertoldo", pur con tutte le sue contraddizioni e le sue mancanze<sup>17</sup>, fu oggetto di forti critiche e accusato di tendere alle battute volgari o alle situazioni eccessivamente e "brutalmente veristiche", come osservava lo stesso Guareschi<sup>18</sup>. In questo periodico la parodia del linguaggio militaresco e della retorica mussoliniana poteva

infatti andare di pari passo con quella della cultura più celebrata e del suo *establishment* – da non dimenticare, ad esempio, gli attacchi ai poeti ermetici e al Premio Viareggio –, in scoppi d'ironia che lasciavano trasparire un fondo di pessimismo anche cupo. Si trattava però di un pessimismo comunque attivo, giova ribadirlo, alla maniera dell'amato e sbeffeggiato/sbeffeggiante Leopardi, per intendersi, di uno sguardo senza veli sul mondo ma anche di un segreto nucleo di intima resistenza e coerenza morale contro la volgarità, l'ingiustizia e i poteri che conculcano i diritti dell'individuo. Del resto Guareschi, così come lo sarà più tardi il suo personaggio don Camillo, era convinto che sono gli uomini a "non funzionare", non le cose in sé; e questo gli apriva spazi di azione culturale, lo spronava ad andare avanti, a non cedere a nichilismi di sorta. In ascolto vigile della propria coscienza, lo spingeva perfino a ricredersi, se è vero che – da anticomunista qual era stato ed era – finirà con il costruire un personaggio umano e ricco di simpatia come Peppone e sarà sempre pronto a difendere e comprendere le ragioni sociali dell'ansia di riscatto dei ceti più umili.



## Note

<sup>1</sup> Si vedano la mia introduzione e le note a C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano, 1995.

<sup>2</sup> In merito cfr. D. Marcheschi, *Leopardi e l'Umorismo*, in "Il Lettore di Provincia", XXXIX, 130, gennaio-giugno 2008, pp. 111-126.

<sup>3</sup> A costituire l'essenza della satira cfr. M. Hodgart, *La satira*, trad. a cura di A. Cerri, Franco Muzzio editore, Padova, 1991, pp. 29-30.

<sup>4</sup> Sulla necessità del populismo cfr. P. Taggart, *Il populismo*, trad. di S. Speranza, postfazione di M. Crosti, Edizioni Città Aperta, Troina (En), 2002.

<sup>5</sup> Ha dato giustamente rilievo a tale aspetto dell'esperienza artistica di Toulouse-Lautrec la recente mostra sull'artista Aa.Vv., *Toulouse-Lautrec*, Catalogo della Mostra, Stockholm, 21 febbraio-25 maggio 2008, Stockholm, Nationalmuseum, 2008.

<sup>6</sup> Il romanzo fu pubblicato a Parigi, presso Ancourt, nel 1892.

<sup>7</sup> Cfr. M. Gelfer-Jørgensen, *Toulouse-Lautrecs affischkonst*, in Aa.Vv., *Toulouse-Lautrec*, op. cit., pp. 137-163, in part. p. 138.

<sup>8</sup> Cfr. D. Devynck, *Toulouse-Lautrec. En modern konstnär*, in Aa.Vv., *Toulouse-Lautrec*, op. cit., pp. 123-133, in part. p. 128.

<sup>9</sup> Cfr. *L'Italia che ride*, in "Palazzo Sanvitale", 11, 2004, p. 24.

<sup>10</sup> Cfr. le definizioni di Marcel Duchamp, alla voce *Ready-made*, in *Duchamp Du Signe, textes de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Flammarion, Paris, 1958, e la sua dichiarazione poetica in Aa.Vv., *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York, 1961.

<sup>11</sup> Cfr. l'intervista filmata del 1966 all'artista, a opera del regista belga Jean Antoine, pubblicata con il titolo *I grandi artisti del XX secolo. Marcel Duchamp, Dialogo sulla vita e sull'arte*, con una Nota di M. Baudson, Allemandi, Torino, 1993, p. 10.

<sup>12</sup> Cfr. D. Marcheschi, *Scritti di Critica e Storia dell'Arte*, Loggia de' Lanzi, Firenze, 2002, pp. 11-20.

<sup>13</sup> Cfr. G. Conti, *Bazar*, in "Palazzo Sanvitale", 2, 1999, pp. 77-120.

<sup>14</sup> Tutti i maggiori umoristi, amici di Guareschi, si erano del resto misurati con l'esperienza e l'opera di Leopardi, ovviamente a modo loro: cfr. M. Marcheschi, *Un inedito di Leopardi*, in "Arcibertoldo", 1937, pp. 84-86; per la pubblicazione – il 28 gennaio del 1939 – dell'articolo in cui Savinio raccontava che la morte di Leopardi era dovuta a un sorbetto di troppo, il settimanale "Omnibus" fu addirittura costretto a chiudere i battenti: cfr. *Cronologia* in A. Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Bompiani, Milano, 1989, pp. XVIII-XIX.

<sup>15</sup> Desumo l'informazione da G. Conti, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Rizzoli, Milano, 2008, p. 148.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 163 e sgg.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 162-163.