

ISBN 978-88-7847-209-9

© 2009 Monte Università Parma Editore

Convegno internazionale
100 anni di Guareschi
Letteratura, Cinema, Giornalismo, Grafica
Parma, 21-22 novembre 2008
Aula Magna-Università degli Studi di Parma

Comitato scientifico
Giuseppina Benassati, Guido Conti, Roberta Cristofori,
Giuseppe Marchetti, Rinaldo Rinaldi, Gino Ruoizzi



Con il Patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Direzione Generale per i beni librari e gli istituti culturali

La pubblicazione degli atti è stata realizzata
grazie al Comitato Nazionale per le Celebrazioni
del Centenario della Nascita di Giovannino Guareschi

È vietata qualsiasi riproduzione, anche parziale, dei testi e delle immagini senza esplicita autorizzazione. **L'editore si dichiara disponibile al riconoscimento di eventuali diritti d'autore.**

Traduzioni di

Tutte le immagini, ove non specificato, sono conservate presso l'Archivio Giovannino Guareschi del Club dei Ventitré di Roncole Verdi (PR) e sono di proprietà degli eredi Alberto e Carlotta Guareschi.

Si ringraziano Mattia Sarzi Madidini per la collaborazione redazionale e Giorgio Casamatti per la ricerca iconografica. Un sincero ringraziamento ad Alberto e Carlotta Guareschi per la gentile concessione delle immagini pubblicate e il prezioso aiuto nella realizzazione del volume.

In copertina: **Giovannino Guareschi** © Alberto e Carlotta Guareschi

MUP Editore è una impresa strumentale della Fondazione Monte di Parma
www.mupeditore.it

100 anni di Guareschi

Letteratura, Cinema, Giornalismo, Grafica

Atti del Convegno internazionale
100 anni di Guareschi
Parma, 21-22 novembre 2008



MUP
Monte Università Parma
EDITORE

Sommario

Presentazione
di Vincenzo Bernazzoli

GUARESCHI E IL NOVECENTO

Antico mondo piccolo
di Rinaldo Rinaldi

Guareschi e il romanzo
di Daniela Marcheschi

Guareschi fra l'Emilia e l'Europa
di Alberto Bertoni

La bicicletta di Giovannino
Ovvero: Guareschi scrittore d'avanguardia
di Roberto Barbolini

*“Avrò sì e no duecento parole:
dal rést, a ne m'pos miga lamintär!”*
di Fabio Marri

GUARESCHI TRA POLITICA E LETTERATURA

Guareschi e la memoria degli Internati Militari Italiani
di Alessandro Ferioli

I film di don Camillo e il mondo contadino
di Roberto Campari

LE CARTE DI GIOVANNINO

Tra le carte e i libri di Giovannino
di Rosaria Campioni

Archivista senza saperlo
Guareschi e l'organizzazione del suo archivio
di Cristiano Dotti e Maria Parente

Le carte di Giovannino
di Luisa Finocchi

Come leggere le carte
di Giuseppina Benassati

Un lessico per la grafica di Guareschi
di Roberta Cristofori

Realismo, surrealismo ed espressionismo
nell'opera grafica di Guareschi
di Giorgio Casamatti

GUARESCHI E L'EUROPA

Guareschi favolista e moralista
di Gino Ruozi

Guareschi nella Spagna franchista
di José Manuel Alonso Ibarrola

Storia, unorismo e poesia:
Guareschi e la letteratura lusofona
di Luísa Marinho Antunes

Guareschi e la sua visione della Russia
di Olga Gurevic

SCRITTORE ANOMALO? SCRITTORE MODELLO?

Guareschi: Tavola Rotonda
di Giuseppe Marchetti

Il futuro della critica guareschiana:
appunti e riflessioni
di Guido Conti

Una cronaca speciale
di Marzio Dall'Acqua

Presentazione

Il Convegno *100 anni di Guareschi. Letteratura, Cinema, Giornalismo, Grafica* ha coronato un anno di iniziative e incontri dedicati alla figura di Giovannino Guareschi a cent'anni dalla sua nascita. Un convegno di alto profilo che, per la prima volta, ha riunito a Parma esperti e studiosi, italiani e stranieri, chiamati a confrontarsi sulla figura e l'opera dello scrittore. Un evento unico, nato con il proposito di segnare una svolta, colmando quel vuoto critico che durava da oltre quarant'anni e ponendo le basi per una nuova stagione di studi. Non solo la politica degli anni del dopoguerra – politica aspra di scontri che non hanno risparmiato Guareschi – ha fatto schermo a una vera conoscenza di questo autore. È opinione largamente condivisa, infatti, che i molteplici aspetti dello scrittore siano stati messi in ombra dal successo straordinario della saga di don Camillo e Peppone, successo che gli ha impedito di occupare il posto che gli spetta nella storia e nella cultura del secolo scorso. Scrittore, disegnatore, fine umorista, acuto interprete della realtà italiana, Guareschi ha raccontato il nostro Paese usando la scrittura, l'illustrazione, forme di comunicazione molteplici e innovative. Ha parlato di politica e di costume, di paesaggi e di sentimenti, di persone famose e di gente semplice. Ha creato il “Mondo piccolo”, ispirandosi a un'area che conosceva, la bassa pianura della provincia di Parma, verso il Po, ma facendo vivere in quel “Mondo piccolo” personaggi, atmosfere, storie di un valore ben più ampio. Nell'ambito delle celebrazioni guareschiane non poteva quindi mancare un momento di approfondimento che gettasse luce su chi era davvero Giovannino Guareschi, non solo come padre di don Camillo e Peppone, ma come straordinario testimone e interprete del Novecento. Questo era

l'intento del convegno, così come è stato l'obiettivo del Comitato Nazionale per le Celebrazioni, che nel suo lavoro istituzionale ha messo insieme tante idee e tante prospettive diverse, per dare voce a tutte le sfaccettature, a tutti gli aspetti del personaggio.

Vincenzo Bernazzoli

Presidente del Comitato Nazionale
per le Celebrazioni del Centenario della Nascita
di Giovannino Guareschi

**Guareschi
e il Novecento**

Antico mondo piccolo

Rinaldo Rinaldi



Giovannino Guareschi sulle rive del Po, 1952. Foto Alessandro Minardi

1. Storie o storia?

Confesso di non essere un guareschiano di ferro. Da piemontese appassionato di arrampicata e alta montagna mi è sempre sembrata una provocazione la didascalia con la quale Guareschi presenta la sua scenografia padana:

Dunque il Po comincia a Piacenza, e fa benissimo perché è l'unico fiume rispettabile che esista in Italia: e i fiumi che si rispettano si sviluppano in pianura, perché l'acqua è roba fatta per rimanere orizzontale, e soltanto quando è perfettamente orizzontale l'acqua conserva tutta la sua naturale dignità. Le cascate del Niagara sono fenomeni da baraccone, come gli uomini che camminano sulle mani.¹

A me gli uomini che camminano sulle mani, o meglio sulla verticale, sono sempre piaciuti. Inoltre devo scontare, nei confronti di Guareschi, qualche peccato di gioventù. Lessi molto tempo fa (negli anni Sessanta) il *Mondo piccolo* di don Camillo e Peppone, *dopo* aver visto i due meravigliosi film di Duvivier, e non fui trascinato da una passione senza ombre. Mi sembrava, da lettore ingenuo, che i ritratti disegnati dallo scrittore non corrispondessero esattamente (per qualche misteriosa ragione) al profilo di Fernandel e

¹ G. GUARESCHI, *Mondo piccolo. Don Camillo*, Rizzoli, Milano, 1962³⁸, p. XI.

Gino Cervi, al loro melanconico umorismo. Mi sembrava che la scrittura di Guareschi fosse più “lenta” e insieme più ricca, che aggiungesse qualcosa alle immagini dei film che nei film non c’era oppure filava via senza dare il tempo di essere vista. Mi imbarazzava un poco, allora, la polemica di Guareschi contro quella che egli chiama “la faccenda della politica”, unificando ideologie e differenze in un generale appello alle “cose essenziali”², come in una sorta di umanitarismo extra-storico (“La storia non la fanno gli uomini: gli uomini subiscono la storia come subiscono la geografia”³). “La solita storia”⁴ di Guareschi, il suo rinchiudersi in un mondo davvero “piccolo”, “ognuno per sé e Dio per tutti”, mi ricordava davvero – allora – il profilo dell’uomo qualunque. E mi infastidiva un po’ quel suo glissare, in nome del microcosmo della Bassa, “quella fettaccia di terra fuori mano”⁵, sul ventennio fascista spesso ridotto – nei suoi racconti – a una caricatura o più sovente a un “eccetera”:

Poi ci fu la guerra [la prima] che portò via un paio di figli all’uno e all’altro. Poi i pasticci del dopoguerra *eccetera*, e così passarono venti anni circa e nessuno pareva pensarci più.⁶

Le cose, tuttavia, non sono così semplici. E oggi, a quarant’anni di distanza da quella prima lettura, ciò che balza all’occhio non è tanto l’umanitarismo “essenziale” di Guareschi ma le contraddizioni di Guareschi. E sono le contraddizioni, i particolari che non rientrano nel quadro, la sua disarmante e irritante sincerità, a rilanciare la riflessione non lasciando cristallizzare le impressioni in uno stereotipo. Perché l’Autore di *Mondo piccolo* non si presenta come scrittore ma come “cronista”, non vuole compromettersi con la “letteratura” ma si limita a

² *Ivi*, p. XXXVI.

³ *Ivi*, p. X.

⁴ *Ivi*, p. XI.

⁵ *Ivi*, p. XXXVII (anche sotto).

⁶ *Ivi*, p. 229 (corsivo nostro).

[...] raccontare dei fatti di cronaca. Roba inventata e perciò tanto verosimile che mi è successo un sacco di volte di scrivere una storia e di vederla, dopo un paio di mesi, ripetersi nella realtà. E non c’è niente di straordinario, è semplice questione di ragionamento: uno considera il tempo, la stagione, la moda e il momento psicologico e conclude che, stando così le cose, in un ambiente x possono verificarsi questa e quest’altra vicenda.⁷

Questa professione di realismo o neorealismo, se volessimo azzardare un’etichetta, non è campata in aria come sembra. Questo istinto giornalistico che obbliga a registrare i fatti, a verificarli magari dopo averli “inventati”, è un dato veramente primario in Guareschi: forse è per questo che oggi, a tanti anni di distanza, i suoi racconti sembrano più reali di prima, più legati al “tempo” e alla “stagione”. Anche la politica allora, la politica sterilizzata del “Mondo piccolo”, sembra riprendere i suoi diritti per ridiventare oggetto di racconto, apparire insomma ben delineata, concreta e reale (altra clamorosa contraddizione!) dietro la foschia delle “cose essenziali”:

Queste storie quindi vivono in un determinato clima e in un determinato ambiente. Il clima politico italiano dal dicembre del 1946 al dicembre del 1947. La storia insomma di un anno di politica.⁸

Le “storie” ridiventano “storia”. Guareschi, se non scrittore politico, si ripresenta verosimilmente (verosimilmente!) come scrittore *di* politica. E non è casuale che fra le avventure di don Camillo ci siano qua e là delle autentiche allegorie, solo apparentemente caricaturali, che ci comunicano con chiarezza quella che potremmo definire (parafrasando Pasolini) “la volontà di Guareschi a essere politico”. Pensiamo per esempio al racconto intitolato non a caso *Il popolo*, in nome del populismo cristiano tipico dell’Autore, dove si ritrovano allo stesso tavolo il “grosso proprietario” Cagnola, il “rosso” Peppone e il prete don Camillo:

⁷ *Ivi*, pp. IX-X.

⁸ *Ivi*, p. X.



Giovannino Guareschi appena scarcerato e in libertà vigilata sul Po a Polesine Parmense, 1955. Foto Alessandro Minardi

Peppone si alzò e seguì don Camillo e, quando entrò nella stanza illuminata e si trovò davanti il Cagnola, rimase per un istante sbalordito. Il Cagnola rimase anche lui un bel po' a bocca aperta a rimirare Peppone, poi si alzò e strinse i pugni, ma don Camillo intervenne.

«Favoriscano sedersi, signori» disse con voce imperiosa don Camillo.

«Qui è casa mia.»

Don Camillo si sedette alla tavola, fra i due.

«L'estrema destra» spiegò «l'estrema sinistra e il centro. Il centro preso non in senso politico ma in senso cristiano.»⁹

Ancora una volta, però, le cose non sono così semplici. Il realista Guareschi, il politico Guareschi, come sappiamo, inventa; e l'invenzione spesso trasgredisce a quel tradizionale criterio di verosimiglianza che l'Autore stesso invoca a giustificazione del suo scrivere. Guareschi, insomma, racconta anche storie di fantasmi, come il terzo racconto introduttivo a *Don Camillo*, quello della ragazza bruciata viva da molti anni, che continua a riapparire ogni sera, "appoggiata contro il palo del telegrafo"¹⁰, al suo antico innamorato. *Ghost stories* dunque, letteratura. Pagine a effetto, in barba alla professione di fedeggiornalista o all'immagine pubblica ("niente letteratura o altra mercanzia del genere"¹¹) che l'Autore vuol dare di sé. Contraddizioni di Guareschi.

2. Verso il romanzo?

Anche un profilo di Guareschi scrittore, a dire il vero, presenta qualche difficoltà e a prima vista sembra problematico. Se non mancano nel *Mondo piccolo* gli appelli al "cuore" e ai buoni sentimenti ("gli arcipreti sono fatti anche di cuore"¹²), non mancano neppure battaglierie dichiarazioni contro la "cul-

tura" che "non conta un bel niente": è fatta solo di "bei discorsi" che "non concludono niente"¹³, "è più un male che un bene"¹⁴, "riempie il cervello di nebbia"¹⁵. È un atteggiamento che attraversa molte pagine di Guareschi, accompagnandosi a qualche citazione scolastica volutamente stereotipata (come il motto pseudo-machiavelliano "Il fine giustifica i mezzi"¹⁶) e a clamorose ostentazioni di ignoranza, aggressivamente conformiste, con una sorta di provocatorio esibizionismo:

«Un po' di riposo quassù mi rimetterà a posto, la quale potremo ritornare presto alla nostra missione spirituale.»

E lo disse seriamente, e davvero quel 'la quale' gli pareva che valesse più di tutti i discorsi di Cicerone messi in fila.¹⁷

Guareschi non maltratta solo la cultura d'avanguardia, com'era prevedibile (le "cose sul genere dell'esistenzialismo [...] non significano un accidente"¹⁸), ma liquida anche la letteratura tradizionale, contrapponendola polemicamente alla banalità e agli "schemi convenzionali" dell'esistenza quotidiana:

E la gente se ne infischia se si trova immischiata in una vicenda che è una scopiazzatura del 'Sangue romagnolo' o di 'Giulietta e Romeo' o dei 'Promessi sposi' o della 'Cavalleria rusticana' e altre balle di letteratura. Quindi è un eterno ripetersi di vicende banali, vecchie come il cucco, ma alla fine, tirate le somme, quelli della Bassa finiscono sottoterra preciso come i letterati di città [...] La cultura è la più grande porcheria dell'universo perché ti amareggia, oltre la vita, anche la morte.¹⁹

⁹ Id., *Mondo piccolo. Don Camillo e il suo gregge*, Rizzoli, Milano, 1963¹², p. 246.

¹⁰ Id., *Mondo piccolo. Don Camillo*, cit., p. XXXIV.

¹¹ *Ivi*, p. IX.

¹² *Ivi*, p. 126.

¹³ *Ivi*, p. 27.

¹⁴ *Ivi*, p. 127.

¹⁵ *Ivi*, p. 182.

¹⁶ *Ivi*, p. 187.

¹⁷ *Ivi*, p. 96.

¹⁸ *Ivi*, p. 230.

¹⁹ *Ivi*, p. 231 (anche sopra).

Anche questa volta, tuttavia, un quadro così negativo e apparentemente bloccato su se stesso è attraversato dalla contraddizione, poiché Guareschi è uno scrittore, scrittore di romanzi o meglio di racconti romanzeschi. A ben guardare, infatti, non sono le “vicende banali” a formare la sostanza di questa narrativa, ma proprio il loro potere di “scopiazzatura”, la loro tensione verso il melodramma, verso le topiche delle “balle di letteratura”. Non è allora casuale e non è pura e semplice parodia il fatto che un capitolo di *Mondo piccolo* riscriva *Giulietta e Romeo* e che almeno un altro testo faccia eco a *Delitto e castigo* (questi sono i titoli). Tutt’altro che cristallizzato in una fotografia di maniera, “il piccolo mondo del *Mondo piccolo*”, come dichiara l’Autore, “non è in nessun posto fisso [...] è un puntino nero che si muove”²⁰ sull’onda lunga delle reminiscenze, degli echi, delle parole altrui. Il provocatorio programma giornalistico di incondizionata (e illetterata) fedeltà alla banale e sempre uguale “cronaca”, insomma, si capovolge a ogni istante in una tentazione di romanzo che vive non di ripetizioni ma di peripezie, colpi di scena, “storie”. È allora significativo che Guareschi insista molto sulla ripetitività e circolarità della storia, ma al tempo stesso si soffermi compiaciuto sulla peripezia per eccellenza, sulla più drammatica soluzione di continuità, l’Apocalisse:

Gli uomini [...] si illudono di dare un corso diverso alla storia, ma non modificano un bel niente, perché, un bel giorno, tutto andrà a catafascio. E le acque ingoieranno i ponti, e romperanno le dighe, e riempiranno le miniere; crolleranno le case e i palazzi e le catapecchie, e l’erba crescerà sulle macerie e tutto ritornerà terra. E i superstiti dovranno lottare a colpi di sasso con le bestie, e ricomincerà la storia.²¹

L’Apocalisse come modello di romanzo è quanto di più lontano possibile dalla routine del *Mondo piccolo*, ma è anche una delle tante figure evangeliche e bibliche che Guareschi sfrutta precisamente per costruire le sue avventure: storie

²⁰ *Ivi*, pp. XIII-XIV.

²¹ *Ivi*, , pp. X-XI.



G. Guareschi, illustrazione a china su carta realizzata per il racconto *Delitto e castigo*, in *Don Camillo*, Rizzoli, Milano, 1952

di un prete, in effetti, che non esitano a ripetere in chiave comica (ma con un fondo di melanconia) le vicende sacre. *Via crucis* è il titolo di un racconto di *Don Camillo e il suo gregge*²². Ed è proprio il diluvio biblico a modellare in due occasioni la *suspense* guareschiana nel momento culminante della piena del Po²³. Non a caso è proprio questo, come si ricorderà, l'efficacissimo *climax* drammatico dei film di Duvivier considerati nel loro insieme.

Possiamo allora dire che Guareschi abbia cominciato come “cronista”, ma si sia poi realizzato – nella pratica della scrittura – come un egregio *feuilletoniste*: un romanziere d'appendice trasportato nel secondo dopoguerra del Novecento, con un orecchio sempre attento agli effetti, alle vicissitudini, alla marcata caratterizzazione della tradizionale narrativa popolare. È proprio questo anacronismo, questo strettissimo legame con la tradizione, a creare il fascino speciale di *Mondo piccolo*: piccolo, ma anche antico come quello di Fogazzaro, mondo chiuso come una monade, turbolento ma felice, autosufficiente e perfetto nei suoi difetti, lontano dal “nuovo” e idealizzato proprio per questo, come idillico paradiso di “quelli della Bassa”, “quelli di campagna”²⁴ ben separati da “quelli di città” (è il titolo di un racconto)²⁵. Non a caso Guareschi polemizza esplicitamente contro la modernità e il progresso, denunciandone con energia la disumanizzazione e la perdita di autenticità. Pensiamo al racconto dedicato alla morte di un vecchio cavallo che tirava “un carrozzone del tramvai”, sostituito dalla

[...] *corriera*: uno di quei maledetti carrozzoni moderni dove un cristiano è costretto a viaggiare come un baule nel vagone portabagagli e, se gli viene il voltastomaco o peggio, non può muoversi dal suo seggiolino.²⁶

²² Cfr. ID., *Mondo piccolo. Don Camillo e il suo gregge*, cit., pp. 227-236.

²³ Cfr. ID., *Mondo piccolo. Don Camillo*, cit., pp. 241-248; *Mondo piccolo. Don Camillo e il suo gregge*, cit., pp. 266-285.

²⁴ ID., *Mondo piccolo. Don Camillo*, cit., p. 231.

²⁵ *Ivi*, pp. 225-216.

²⁶ ID., *Mondo piccolo. Don Camillo e il suo gregge*, cit., p. 135.

Pensiamo a uno dei racconti più belli, *L'angelo del 1200*, con Peppone e don Camillo che rimettono sul campanile la statua originale sostituendola all'“esatissima copia”²⁷ che avrebbe dovuto essere esposta alle intemperie:

«E quell'angelo falso ha usurpato il tuo posto. Un uomo illuminato dalla fede ha forgiato a colpi di martello il tuo metallo, lo ha modellato millimetro per millimetro; macchine mostruose ed empie hanno creato l'altro che è identico a te, ma, mentre in ogni millimetro quadrato del tuo metallo c'è un po' della fede dell'ignoto artigiano del 1200, nel metallo dell'altro c'è solo la fredda empietà della macchina. Come potrà proteggerci quello spietato e indifferente angelo falso? Cosa gli può importare dei nostri campi e della nostra gente?»²⁸

Se la corriera ha sostituito malinconicamente il cavallo, questa volta assistiamo a una sostituzione doppia, con il recupero dell'antico che finisce per trionfare sul moderno grazie ai due erculei protagonisti. Il racconto dell'angelo, del resto, ha una perfetta corrispondenza con un'altra impresa di Peppone e don Camillo, che rimettono nella posizione originaria l'antico monumento a Ercole spostato sul suo piedestallo da un “bullo” del paese vicino. È ancora una volta il mondo esterno e moderno (il provocatore, non a caso, è soprannominato “Mericano”²⁹) che giunge a sfidare il “Mondo piccolo”. E il “Mondo piccolo”, questa volta, si identifica con l'emblema dei Farnese:

In fondo alla piazza del paese, dalla parte opposta della chiesa, c'era un monumento. Niente di straordinario: un vecchio Ercole di marmo, con la sua clava, in piedi su un gran parallelepipedo di pietra. Un unico blocco che poggiava a sua volta su un ripiano di marmo alto una spanna. Roba messa lì dai Farnese, *temporibus illis*, e rimasta lì intatta perché nessuno aveva mai ravvisato allusioni politiche in quell'omaccio di sasso.

²⁷ *Ivi*, p. 113.

²⁸ *Ivi*, p. 116.

²⁹ *Ivi*, p. 343.

Un monumento che non aveva mai dato fastidio ad anima viva e pareva non potesse darne.³⁰

Vero e proprio *genius loci* fra Parma e la Bassa, la dinastia farnesiana conferisce una sorta di ideale e conclusivo blasone alla scrittura di Guareschi: una scrittura che possiamo definire “farnesiana” cioè legata alle tradizionali radici di questa terra, come “erculei” sono i suoi eroi, il sindaco e l’arciprete. Dal fondo del suo romanzo, come dalla soglia del suo giornalismo, l’Autore può dunque ribadire per l’ennesima volta la sua diffidenza nei confronti della “politica”: Ercole non fa “allusioni politiche” così come Cristo è “un galantuomo indipendente [...] che non fate [fa] della politica”³¹. Entrambi sono protettori di un antico “Mondo piccolo” che è fuori dalla storia, fuori dal “mondo”, inventato a ogni istante da una fantasia di narratore: limite ma anche irresistibile fascino di Guareschi.



G. Guareschi, illustrazione a china e acquerello realizzata per il cofanetto dei libri di *Don Camillo*, Rizzoli, Milano, 1965. Collezione privata

³⁰ *Ivi*, p. 346.

³¹ *Ivi*, p. 351.

Guareschi e il romanzo

Daniela Marcheschi



Giovannino Guareschi alla redazione del "Bertoldo" a Milano, 1940

1

La personalità e l'opera di Giovannino Guareschi (1908-1968) acquistano profondità e complessità culturale non appena se ne guardino da vicino, e senza preconcetti, le direzioni multiformi che l'Autore perseguì con coerente consapevolezza formale. A rileggerne le opere, esse appaiono oggi ricche di fertili suggerimenti, rilanciando la partita del romanzo novecentesco in maniera interessante e riproponendo alcuni nodi estetico-formali da sciogliere. In particolare Guareschi volle collocarsi entro la grande tradizione comico-umoristica, che aveva avuto nell'Ottocento una straordinaria fioritura nei fogli in abbonamento come "La Caricature", "Le Charivari" o "La Mode", grazie ad esempio a Honoré de Balzac, Charles Nodier o al giovane Charles Baudelaire; per non dire del nostro Carlo Collodi in Italia, delle sue *Avventure di Pinocchio* ma anche della sua precedente produzione di scattanti testi divaganti, umoristici fino all'assurdo e pieni di gioia inventiva, di libera e scanzonata critica alla società, pubblicati nel "Lampione", nello "Scaramuccia" o nel "Fanfulla"¹. Tale cosciente adesione è dimostrata del resto anche dalla citazione – in un capitolo/testo come *Umorismo razionato di Ritorno alla base*² – di quel celebre genere, appunto il "giornalismo umoristico", di cui Luigi Pirandello aveva

¹ Cfr. C. COLLODI, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano, 1995.

² G. GUARESCHI, *Ritorno alla base*, Rizzoli, Milano, 1989, p. 67.

stigmatizzato l'uso e l'abuso epigonale nel capitolo I della Parte Prima del suo saggio *L'Umorismo*, edito a Lanciano, presso Carabba, nel 1908. Fin dallo spoglio del "Bertoldo", in particolare, è evidente poi la vocazione ribelle di quella letteratura umoristica, che nonostante tutto ebbe una funzione critica nei confronti di tanto ottimismo di regime: non per nulla il giornale milanese ebbe diversi e noti contrasti con le gerarchie fasciste.

L'accumulazione eteroclitica, la parodia, al pari di operazioni di "taglia e cuci" ("il filo di refe", che univa cose diverse, lo chiamava Collodi) erano fra gli elementi di più forte connotazione del giornalismo umoristico: intendendo per esso, giova ripeterlo, la letteratura umoristica che aveva fra i suoi numi Sterne (caro anche a Pirandello e alle avanguardie primo-novecentesche³) e Rabelais, e che alimentava il gusto della digressione e della mescolanza dei linguaggi. *Lo Zibaldino*, del 1948, era parodia di Leopardi e *divertissement* all'insegna del caos. L'incipit stesso del romanzo *Il destino si chiama Clotilde* (edito a Milano, presso Rizzoli, nel 1941) fa con tutta evidenza il verso agli attacchi dei romanzi popolari dell'Ottocento e non solo; ma in tal modo Guareschi si collocava ancora nella scia del magistero di Collodi (si pensi al celebre incipit delle *Avventure di Pinocchio*, 1883⁴), di Pirandello (*Il fu Mattia Pascal*, 1904) e di André Breton (*Manifesto del Surrealismo*, 1924), che avevano indicato in vario modo proprio l'impossibilità di attacchi romanzeschi denotativi e prolissi come ad esempio: "La Marchesa uscì alle cinque". *Il destino si chiama Clotilde* appare d'altronde come un vero campionario del genere umoristico: la narrazione è discontinua; vi saltano i nessi di causa/effetto; analessi e prolessi, *flashback* esaltano il gioco della destrutturazione narrativa; i registri si alternano a connotare i vari personaggi e via dicendo.

Un libro come *La scoperta di Milano*, che segnò nel 1941 l'esordio di Guareschi scrittore⁵, nasceva appunto dal lavoro di "taglia e cuci" dei vari testi usciti

sul "Bertoldo", a partire dal 1939, nella rubrica "Le osservazioni di uno qualunque". Da notare tuttavia che il materiale veniva a essere disposto secondo una cronologia annuale, proprio come nell'annalistica. Questa scelta era compiuta in un momento in cui l'unità di tempo del romanzo si era accorciata: ad esempio, *Il Sole sorge ancora* o *Fiesta* (1926-1927) di Ernest Hemingway si svolgeva in un periodo di due mesi, mentre la vicenda dell'*Ulisse* di James Joyce era compresa nell'arco delle ventiquattro ore.

2

Guareschi arriva al romanzo dopo una carriera straordinaria di umorista e caricaturista, cominciata nel 1929 su numeri unici e fogli della sua città: fra gli altri "La Voce di Parma" e il suo primo giornale umoristico, "Bazar", a cui collabora fino al 1939⁶. Dal 1936 l'Autore era attivo anche nella redazione del "Bertoldo", che fu soppresso nel 1943. Il recupero del giornalismo umoristico operato da Guareschi, lungi dall'essere un'anticaglia provinciale, va inquadrato in alcuni fermenti tutt'altro che infecondi della cultura europea fra Otto e Novecento, e tesi alla sua sovversione: per intendersi nell'attività vignettistica di artisti pronti a lavorare volentieri per i giornali satirici, come Toulouse-Lautrec, Gauguin o Duchamp, che collaborò al celebre "Le Rire", di cui Guareschi possedeva com'è noto alcuni numeri⁷. Nella poliedrica natura della tradizione umoristica le esperienze figurative del futurismo potevano ora unirsi a quelle delle avanguardie oppure a certe sinuosità di un Sergio Tofano o "Sto", ad esempio.

³ Cfr. G. MAZZACURATI, *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa, 1990; P. DE VOOGD e J. NEUBAUER (a cura di), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, Continuum, London-New York, 2004.

⁴ Nell'*Italia provvisoria. Album di ricordi del dopoguerra italiano* (Rizzoli, Milano, 1947) Guareschi faceva proprio la parodia dell'attacco delle favole "C'era una volta", oltre che di *Cuore* di De Amicis.

⁵ Cfr. G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 230 sgg.

⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 88-89; G. CASAMATTI e G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Nascita di un umorista: "Bazar" e la satira a Parma dal 1908 al 1937*, Catalogo della Mostra, Parma 19 aprile-1 giugno 2008, MUP, Parma, 2008.

⁷ Cfr. D. MARCHESCHI, *Tradizione e innovazione del "giornalismo umoristico"*, in G. CASAMATTI e G. CONTI, *Giovannino Guareschi*, cit., pp. 16-23; G. CONTI, *Giovannino Guareschi umorista*, in *Giovannino Guareschi al "Bertoldo". Ridere delle dittature. 1936-1943*, a cura di G. Casamatti, Catalogo della Mostra, Brescia 29 novembre 2008-28 febbraio 2009, MUP, Parma, 2008, pp.16-29.

Nella redazione del “Bertoldo” vi erano d’altra parte personalità artisticamente risolte come quella del rumeno Saul Steinberg, la cui influenza formale non fu certo di poco conto⁸; ma gli scambi artistici e letterari erano una costante fra tutti i membri del gruppo redazionale, non esclusi Carletto Manzoni o Walter Molino. Il genere del giornalismo umoristico, e dunque anche il “Bertoldo”, per tradizione di scrittura e di estetica, aveva insomma il carattere di una “bottega” in cui l’invenzione dei *topoi* satirici o ironici e la tecnica erano qualcosa di corale, prodotti di cooperazione e permutate continue dall’uno all’altro dei redattori. Si leggevano pertanto libri, ad esempio il saggio di Enzo Paci sull’esistenzialismo⁹, e si discuteva tutti insieme. Lo stesso *Diario clandestino* risulterà approvato dai compagni di prigionia: sembra cioè funzionare precisamente come la redazione del “Bertoldo”¹⁰.

3

Guareschi, come i suoi colleghi, vuole fortissimamente comunicare, vuole raggiungere il pubblico. Nutre l’idea che gli intellettuali abbiano delle responsabilità precise nei confronti della verità; e questa è ciò che essi sentono come vero, ciò che aderisce ai loro sentimenti più profondi, e che non si lascia condizionare neanche dalle ideologie e dai *diktat* di parte. Con Guareschi si può anche non essere stati d’accordo, ma nessuno può dire che non fosse un uomo, un giornalista, un artista e uno scrittore libero e degno di onore: la stessa arcinota vicenda della prigione, in seguito al processo per lo scandalo delle sospette lettere di Alcide De Gasperi, lo dimostra¹¹.

Il giornale umoristico doveva poi apparire all’epoca come un mezzo di comunicazione di massa particolarmente adatto allo scopo di una semplice e diretta



Giovannino Guareschi con la redazione del “Bertoldo” a Milano, 1936.
Da sinistra: Giuseppe Marotta, Giovannino Guareschi, Carlo Manzoni,
Vittorio Metz, Andrea Rizzoli, Mario Bazzi, Angelo Frattini, Marcello Marchesi,
Giovanni Mosca, Mario Ortensio, Dino Falconi, Walter Molino

⁸ Cfr. G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, cit., pp. 155 e 239.

⁹ E. PACI, *L'esistenzialismo*, Cedam, Padova, 1942.

¹⁰ Cfr. G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, cit., pp. 278-303.

¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 423-464.

comunicazione, appunto, con il pubblico. Un linguaggio chiaro e accattivante era unito alla vignetta, alla caricatura: l'elemento verbale si accompagnava a quello visivo, in un intreccio capace di cogliere con immediatezza i nodi satirici più urgenti e di corrispondere ai criteri di un'arte popolare e industriale allo stesso tempo, precisamente in grado di toccare e raggiungere con facilità le masse. Nell'*Italia provvisoria*, Guareschi ribadiva non a caso quanto l'umorismo fosse strumento comunicativo e critico accessibile a tutte le categorie sociali¹², un mezzo per sorridere criticando e criticare sorridendo, come nel romanzo *Il marito in collegio*, dove si ironizzava su una certa gretta e perbenistica mentalità borghese¹³.

Per questa concezione di "servizio" e comunicazione popolare, possiamo parlare appunto di "populismo". Intendiamo proprio il populismo di sicura matrice giobertiana e risorgimentale: quello che sottolineava il compito delle classi dirigenti nei confronti dei ceti meno abbienti e ne richiamava la responsabilità nella costruzione di un destino comune, e più alto, per la nuova Italia. Non a caso nell'*Italia provvisoria* si metteva alla berlina l'interpretazione fascista del populismo e del primato italiano, che per Gioberti significava innanzitutto la salvaguardia della molteplicità delle tradizioni (anche quelle orali e popolari) del nostro Paese, in ciò esemplare luce e specchio della multiformità europea¹⁴. Siamo abituati a considerare semplicisticamente il populismo come una forma di falsa coscienza: in realtà questo fu a lungo importante per molti scrittori e intellettuali, non esclusi Gramsci e Vittorini, il quale credette nella cultura e nella sua capacità di autonoma interazione con il reale rispetto alla politica. Del resto, il capitolo della varia fortuna e dei significati del pensiero di Vincenzo Gioberti nel Novecento italiano è ancora lontano dall'essere scritto.

¹² G. GUARESCHI, *Italia provvisoria*, cit., pp. 33 sgg.

¹³ Cfr. ID., *Il marito in collegio*, Rizzoli, Milano, 1944.

¹⁴ Cfr. ID., *Italia provvisoria*, cit., pp. 81-82.

4

Il linguaggio chiaro e il culto della semplicità si erano affermati nella narrativa statunitense, ad esempio in quella di Dos Passos. Un suo romanzo variamente frammentato come *Manhattan Transfer*, con il titolo *New York*, nel 1931 aveva fatto capolino nella rivista "Occidente" e, nel 1932, era uscito presso il Corbaccio a Milano, nella traduzione di Alessandra Scalero. *Camera Eye (Obiettivo fotografico)*, per parte sua, conteneva quaranta pezzi brevi, "storie" che descrivevano la vita di un ragazzo in vari momenti. Si trattava ancora di una narrazione per piccole unità che, come genere, suscitò spesso l'interesse di diversi scrittori negli anni Venti-Trenta: vi si cimentarono autori come Arnold Bennett, Knut Hamsun, Sinclair Lewis con la sua nota burlesca¹⁵ – che furono tradotti in Italia proprio a partire dalla fine degli anni Venti (*Babbitt* di Lewis ad esempio, per opera di Liliana Scalero presso il Corbaccio) e negli anni Trenta –, e perfino Galsworthy, la cui *Saga dei Forsyte* apparve a Milano ancora presso le edizioni Corbaccio nel 1928, nella versione di Gian Dauli.

Le piccole unità narrative erano in genere concentrate intorno a un solo centro di interesse: non a caso ciò si riscontra anche nelle opere di Guareschi, in particolare nei celeberrimi racconti di don Camillo¹⁶. Questo personaggio è "centro" in quanto dovrebbe rappresentare, nonostante tutto, l'energia e la debolezza di un'alta tradizione italiana, la tensione di un ideale che non si fermi ai bisogni immediati e materiali dell'essere umano. Proprio per questo don Camillo ha bisogno del comunista Peppone, e Peppone di lui. La forza di una simile narrazione per brani, per unità narrative brevi, risiede nell'insieme che questi riescono a comporre, come accade con il *Corrierino delle famiglie*¹⁷, in cui l'intimità, la concretezza delle scene domestiche e i particolari quotidiani diventano momenti di speciale felicità formale. Il *Corrierino* è costruito nello

¹⁵ Cfr. J. W. BEACH, *Tecnica del romanzo novecentesco*, Bompiani, Milano, 1948, p. 250.

¹⁶ Il primo volume, con il titolo *Don Camillo*, fu pubblicato a Milano, presso Rizzoli, nel 1948; seguirono, ancora presso Rizzoli, nel 1953, *Don Camillo e il suo gregge* e, nel 1963, *Il compagno don Camillo* ecc.

¹⁷ G. GUARESCHI, *Corrierino delle famiglie*, Rizzoli, Milano, 1954.



Primo numero del "Bertoldo", 14 luglio 1936

stesso identico modo – con personaggi fissi, brevi capitoli ecc. – secondo un tipico metodo dell’accumulazione esaltato in *The Man of Property* anche da Galsworthy, le cui opere furono tutte tradotte in Italia, ancora dal Corbaccio, appunto a partire dal 1928. D’altra parte le vicende di don Camillo rispondono a un criterio di serialità, tipico della narrativa popolare, ad esempio di certa produzione “gialla”: non si dimentichi che Rex Stout fu tradotto dalla Mondadori proprio negli anni Trenta e che, sempre in quel periodo, Augusto De Angelis dava vita al Commissario De Vincenti e alle sue indagini.

Le opere di Guareschi menzionate presentano un altro carattere interessante: sono ripartite per scene, ulteriormente suddivise in sezioni e spaziate con gli asterischi. Non si tratta di un’inezia, di un dato accidentale, bensì di un uso che ritroviamo in *Dark Laughter* (1925), cioè *Riso nero* di Sherwood Anderson, tradotto nel 1932 per la casa torinese Frassinelli da Cesare Pavese, e anche in *Point Counter Point* (1925), ovvero *Contrappunto* di Aldous Huxley, tradotto da Silvio Spaventa per l’editore milanese Sonzogno nel 1933. Si tratta di una sorta di “punteggiatura” che, contribuendo alla limpidezza e all’agilità della narrazione, ne agevola la lettura¹⁸.

5

Vivacizza spesso l’andamento narrativo anche una vera e propria tecnica delle inquadrature, introdotta nel romanzo novecentesco internazionale dalla scandinava Sigrid Undset, il cui *Kerstin Levransdotter* apparve in Italia nel 1931, a Milano presso Treves, nella versione di Ada Vangesten. Un simile espediente tecnico si presta in modo particolare alla narrativa cronistica, biografica e autobiografica. Non per nulla lo ritroviamo ad esempio nelle cronache metropolitane che costituiscono *La scoperta di Milano*, in un libro e collage (da avanguardie alla Duchamp) di storia contemporanea del nostro Paese come *Italia provvisoria*, ma anche nei ricordi della prigionia nei lager nazisti di *Diario clandestino*

¹⁸ Cfr. anche le osservazioni di J. W. BEACH, *Tecnica del romanzo novecentesco*, cit., pp. 253-254.

e nel già citato *Corrierino delle famiglie*. In quest'ultimo spicca “la Pasionaria” (ispirata alla figlia dello stesso autore), una figura di bambina moderna, autonoma e forte, che rimanda a Clotilde, protagonista proprio del *Destino si chiama Clotilde*, a sua volta bambina, prima, e donna, poi, dal carattere determinato e di imprevedibili estri: un eterno femminino misterioso e imprevedibile nella sua bellezza e nel suo capriccio. Proprio in quegli anni Astrid Lindgren cercava di stampare il suo rivoluzionario libro per l'infanzia *Pippi Långstrump*, che vide la luce nel 1945, e la cui protagonista è una bambina libera, indipendente e sempre pronta a vivere l'avventura del mondo.

Le vicende di un romanzo quale *Il destino si chiama Clotilde* si pongono spesso e volentieri al di fuori della verosimiglianza per dare spazio a uno sfrenato gioco della fantasia e di un'ironia paradossale. Sembra che l'Autore dialoghi non solo con l'esperienza sorridente di Sterne ma anche con l'ironia, la divagazione e la favola swiftiana dell'Anatole France di *L'Île des Pingvins (Isola dei pinguini, 1908)*, che ebbe in Italia molte traduzioni a partire da quella Sonzogno del 1922, o di *Monsieur Bergeret à Paris (Il signor Bergeret a Parigi, 1901)*, tradotto e pubblicato nel nostro Paese, nel 1934, a Milano per l'editore Minerva. Il gusto di Guareschi per una trama romanzesca soggetta alla dispersione, per le situazioni e i ragionamenti bizzarri, ma anche per la serialità e l'eterno ritorno di personaggi come don Camillo e Peppone, appaiono in proficua tensione con l'analoga serialità e leggerezza, e pure con l'assurdo delle vicende di un gruppo fisso di protagonisti nella tetralogia narrativa di France *Histoire contemporaine (Storia contemporanea, 1896-1901)*.

Non a caso Guareschi scrisse pure delle favole di dolce grazia ed eleganza: per non dire di quelle presenti in *Ritorno alla base*, basti ricordare *La favola di Natale* del 1945 e *La calda estate del Pestifero* dedicata ai moderni “Gian Burrasca” che, compiuta nel 1967, uscì postuma. Del resto la stessa sequenza dei *Don Camillo*, come ha notato Guido Conti, è costituita da una serie di favole per adulti, secondo un genere che in Italia aveva avuto pochi ma significativi cultori negli anni Trenta-Quaranta: penso ad esempio a romanzi di Dino Terra (pseudonimo di Armando Simonetti) come *Profonda notte* (Carabba, Lanciano, 1932), *Fuori tempo* (Parenti, Firenze, 1938) e *La Grazia* (Garzanti, Milano, 1941).



G. Guareschi, illustrazione per *Italia provvisoria*, Rizzoli, Milano, 1947

6

Giovannino Guareschi si colloca dunque nel solco e nel vivo di tradizioni letterarie e narrative italiane e internazionali. L'esercizio della letteratura si accompagnava però anche alla frequentazione e alla conoscenza di un'importante "scuola" di teoresi sull'ironia e sul comico, che trova le sue prime, maggiori, espressioni con i saggi del 1883-1885, *L'umorismo* di Gaetano Trezza¹⁹ e *L'umorismo nell'arte moderna* di Giorgio Arcoleo²⁰, per arrivare fino ad Alberto Piccoli Genovese, autore di un notevole *Il Comico, l'Umore, la Fantasia o Teoria del riso come Introduzione all'Estetica*, edito a Torino, presso Bocca, nel 1926. Senza ovviamente tralasciare l'*Estetica* di Benedetto Croce (Sandron, Milano, 1902) e *L'Umorismo* di Pirandello (Carabba, Lanciano, 1908).

Era interessante che Guareschi, nel capitolo già menzionato *Umorismo razionato di Ritorno alla base*, riprendesse argomentazioni e *distinguo* di quegli studi, quali ad esempio la definizione di umorismo come un modo e non come un genere (secondo la nota opinione di Croce). Guareschi sottolineava inoltre che

[...] parodia, satira, e umorismo formano [...] una specie di Trinità nella quale l'Umorismo rappresenta il Padre. Sono tre cose perfettamente distinte ma sono la stessa cosa. Possono agire completamente staccate, ma non sono mai completamente indipendenti.

Fraasi del genere ribadiscono ancora una volta come l'Autore fosse consapevole di imperniare il proprio lavoro sulla grande tradizione dell'"umorismo parodistico satirico"²¹ d'ascendenza sterniana e collodiana. Non solo, ma simili enunciazioni si ritrovano, diversamente accentate, nelle opere critiche

¹⁹ G. TREZZA, *L'umorismo*, in *Saggi postumi*, Drucker & Tedeschi, Verona-Padova, 1885, pp. 143-151.

²⁰ G. ARCOLEO, *L'umorismo nell'arte moderna. Due conferenze al Circolo Filologico di Napoli*, E. Detken Editore, Napoli, 1885. La prima conferenza sull'umorismo era del 1883.

²¹ G. GUARESCHI, *Ritorno alla base*, cit., pp. 65-66.

sull'umorismo dall'Arcoleo al Piccoli Genovese, nelle quali è ben presente la consapevolezza che l'umorismo rappresenti la dominante di un campo molto vasto e articolato²². Quando poi Guareschi osserva: "L'umorismo può essere comico", oppure "Escludo che l'umorismo *debba* far ridere"²³ sembrerebbe rimandare al capitolo IV della *Psicologia del comico* di Filippo Masci²⁴, in cui si sottolineano i rapporti fra umorismo e comicità, ma anche tracciandone bene le distanze, piuttosto che riferirsi a Pirandello (penso in particolare alla Parte Seconda, II e III del suo saggio *L'Umorismo*).

Poiché infine la critica si fa con una serie di nomi, come era solito dire Ezra Pound, Guareschi (e qui, sì, per analogia soccorre l'elenco degli umoristi contemporanei steso da Pirandello al termine del suo profilo storico nel capitolo VI della Parte Prima dell'*Umorismo!*) segnala alcuni autori che egli considera fra i più rappresentativi dell'umorismo moderno: sono non a caso gli amici con cui lavora gomito a gomito al "Bertoldo", vale a dire Cesare Zavattini, Achille Campanile, Giovanni Mosca, Giuseppe Marotta²⁵.

Degna di nota è anche la conferenza inedita sull'umorismo che Guareschi tenne a Lugano il 29 marzo 1951 e che ho potuto consultare per la gentilezza degli eredi dello scrittore e di Guido Conti, che se ne è fatto tramite. Nel cominciare a leggere queste pagine di Guareschi non si può non pensare che egli volesse riprendere un certo tono umoristico alla Pirandello del *Fu Mattia Pascal*: vi sono infatti due *Prologhi*. Quello che colpisce anche in questo caso, tuttavia, è l'idea che non esista l'umorismo bensì gli umoristi (si pensi pure alle note asserzioni di Croce) e che, di nuovo secondo Piccoli Genovese (e, prima ancora, Arcoleo e Giulio Augusto Levi²⁶), l'umorista è colui che, posto davanti a un avvenimento o a una situazione, vi sa scoprire gli eventuali aspetti comici. Una volta individuati, l'umorista si serve "della satira, della parodia, o dell'ironia, o della carica-

²² Cfr. G. ARCOLEO, *L'umorismo nell'arte moderna*, cit., p. 90; A. PICCOLI GENOVESE, *Il Comico, l'Umore, la Fantasia*, cit., pp. 112-117.

²³ G. GUARESCHI, *Ritorno alla base*, cit., p. 66.

²⁴ F. MASCI, *Psicologia del comico. Memoria*, Tip. Regia Università, Napoli, 1889.

²⁵ G. GUARESCHI, *Ritorno alla base*, cit., p. 66.

²⁶ G. A. LEVI, *Il Comico*, A. F. Formiggini, Genova, 1913.



Giovannino Guareschi allo scrittoio a Milano, 1950.
Foto Alessandro Minardi

tura” per metterli in luce e “indurre al riso se stesso e gli altri”, facendo scattare così “una potente e benefica arma di difesa”. Ancora, attraverso probabilmente il Piccoli Genovese, richiama il Campbell (1776), secondo cui l’umorismo scaturisce da una discordanza logica o, meglio, “contraria alla consuetudine”, agli usi e, riportando esempi già cari a Bergson, arriva a concludere, con il Dugas della *Psychologie du Rire* che comico “è” illogico²⁷.

Lo stesso concetto di caricatura – non solo esasperazione di tratti fisionomici, ma tutto il complesso dei mezzi per mettere in rilievo degli aspetti comici – sembrerebbe derivare dalla *Histoire de la Caricature* dello Champfleury, allo stesso modo dell’idea che il comico e il ridere siano o debbano essere “in funzione del futuro”²⁸. Infatti l’umorismo si radica per Guareschi nell’individualità libera, nel gioco stesso e nel serio impegno della libertà.

7

Infine è necessaria una riflessione sull’autobiografismo nell’opera di Guareschi: dalla *Scoperta di Milano* al *Diario clandestino* e oltre, come abbiamo già rapidamente accennato, troviamo spesso suoi libri costruiti con materiali autobiografici, familiari. Dunque vi è una forte istanza di realismo in Guareschi, che usa l’“arma” dell’ironia per oggettivare, per frapporre in qualche maniera una distanza dalle proprie esperienze.

Tuttavia l’autobiografismo consente anche allo scrittore di *non* giungere a una vera e propria conclusione del proprio lavoro, che procede nell’accumulazione di episodi gli uni accanto agli altri. L’Autore si lascia portare dalla corrente della vita e la narrazione sembrerebbe apparire “soggettiva” al massimo grado. In realtà tale elemento soggettivo è poco più di un pretesto: serve per consentire a Guareschi di analizzare umoristicamente se stesso e gli altri, di comporre e ricomporre le situazioni.

²⁷ Cfr. L. DUGAS, *Psychologie du Rire*, Alcan, Paris, 1902; A. PICCOLI GENOVESE, *Il Comico, l’Umore, la Fantasia*, cit., pp. 45 e 49-50.

²⁸ CHAMPFLEURY (pseud. J. HUSSON), *Histoire de la Caricature*, Dentu, Paris, 1865.

L’umorista si accampa nel centro logico dell’esperienza umana²⁹ e familiare, ne dà dei primi piani, non illustrativi in senso mimetico, non intellettualistici, bensì tesi a mettere in evidenza tutti gli elementi ironici e paradossali, le rotture della regola o delle più scontate consuetudini. La realtà è così filtrata in un’immagine narrativa che appare come ri-proiettata nel gioco umoristico, sempre limpido, di una rappresentazione esterna.

Nell’*Italia provvisoria*, non per niente, Guareschi sottolineava che “l’umorismo è semplificazione” e che nei fatti “dice senza dire”: tutto ciò per riaffermare la necessità non di rimandare a una riflessione in grado di far discendere dentro noi stessi e di far attingere a un dolente senso della vita, bensì di cogliere aspetti molteplici della realtà e di far rivolgere dinamicamente le nostre energie al mondo. L’umorismo di Guareschi non indulge alla “protesta dolorosa ed esasperata”, e in questo è la sua maggiore differenza da quello di Pirandello: piuttosto si estroverte, afferma valori e utopie di un incorreggibile liberale, che non ha mai inteso dimenticare la propria passione civile. Non solo, ma la frammentazione per episodi o scene fa delle sue opere qualcosa di perennemente al confine fra la novella e il romanzo. La narrazione è a punto di vista unico, e l’Autore è lui stesso un personaggio: lo stile umoristico, l’umorismo, comporta un’attitudine agonistica nei confronti delle cose e del mondo. Per questo Guareschi costruisce una specie di cortometraggi, in cui solo alcuni aspetti della realtà devono e possono essere filtrati. Nell’*Italia provvisoria* – libro “sperimentale” di scritture, fotografie, vignette ecc. – l’Autore combatte contro “l’ubriacatura di retorica” del dopoguerra (per Pavese questa era il male del fascismo), che il volume collettivo *Dopo il diluvio*, a cura di Dino Terra³¹, aveva allo stesso modo voluto accusare, considerandola un orpello da abbandonare per permettere di creare le giuste condizioni della costruzione di una nuova cultura dopo il disastro della guerra. Guareschi, per parte sua, denunciava il servilismo e il settarismo degli Italiani che, come la retorica piena di veleni antichi, intendeva spezzare con l’umorismo³². Anche in questo caso era in buona compagnia.

²⁹ Cfr. J. W. BEACH, *Tecnica del romanzo novecentesco*, cit., p. 380.

³¹ D. TERRA (a cura di), *Dopo il diluvio*, Garzanti, Milano, 1947.

³² G. GUARESCHI, *Italia provvisoria*, cit., p. 22.



Guareschi fra l'Emilia e l'Europa

Alberto Bertoni

Il titolo del mio intervento è provocatorio: mi sono stancato di vedere Guareschi confinato in una realtà bassaiola o comunque nell'eterno conflitto un po' manicheo tra Peppone e don Camillo, legato all'Italia delle "due Chiese", quella dell'immediato dopoguerra.

Appartengo a una generazione per la quale la letteratura – della quale sono sempre stato appassionato fin dai primissimi anni delle elementari – si affiancava all'esperienza del cinema, della televisione e del fumetto. Da piccolo mi divertivo molto a giocare con mia nonna, che seguiva gli sceneggiati di Maigret: prima di vedere ogni puntata leggevo il romanzo dal quale era tratta, e le rivelavo il nome dell'assassino circa un quarto d'ora prima che l'episodio finisse. Questo parallelo tra letteratura e cinema è poi proseguito con la saga di Peppone e don Camillo, in particolare con *Don Camillo e Il compagno don Camillo*, che vidi al cinema con i miei genitori: ricordo questi cinema fumosi e affollatissimi con le persone accalate in piedi che ridevano. Cominciai a chiedere che mi venissero comprati i libri da cui erano tratte le vicende, e in genere restavo più soddisfatto dalla lettura che non dalla visione degli sceneggiati o dei film (per quanto questi ultimi – sia nel caso di Maigret che di don Camillo, accomunati dalla presenza di Gino Cervi – fossero fatti molto bene).

Nel 1968, l'anno della scomparsa di Guareschi, mi ritrovai a passare due mesi di vacanza estiva a Marina di Carrara. Cominciavo ad annoiarmi: evidentemente erano le prime inquietudini generazionali, ero già un patito dei Beatles, e mi sentivo le mani legate nell'ambiente piccolo e chiuso, ripetitivo, della spiaggia negli anni Sessanta. Scoprii in una cartoleria della piazza centrale di Marina di Carrara l'intera collezione dei libri di Giovannino Guareschi,

La prima del film *Don Camillo* al cinema di Busseto, 24 aprile 1952

che acquistai e divorai, uno per uno. Si trattava di un Guareschi abbastanza distante da quello di Peppone e don Camillo: se poi da studioso ho dedicato circa un anno della mia vita (e un lungo saggio) al rapporto tra Shoah e identità letteraria è stato certamente merito anche dell'esperienza dei lager descritta nel *Diario clandestino*.

Non mi sono mai pentito di essere guareschiano, anche se elettore di sinistra: sono convinto al cento per cento che Guareschi sia stato un grande scrittore del Novecento italiano. E ho ricevuto conferma di ciò nel gennaio del 2008, visitando al Beaubourg di Parigi una straordinaria mostra dedicata alle Éditions du Seuil, le più prestigiose della critica letteraria francese. Le Éditions du Seuil, che pubblicano tra gli altri Todorov e Genette, erano orgogliose di essere, fin dal 1952, gli editori francesi dei libri di don Camillo: la foto di Guareschi troneggiava, imponente, accanto alle foto dei grandi *maître à penser* della cultura francese. Ho avuto la conferma di quello che pensavo da quarant'anni: Guareschi è stato un grande scrittore europeo, e un grande scrittore del Novecento *tout court*.

Partendo da questo presupposto, vorrei trattare due libri di questa dimensione europea del Guareschi antecedente la saga di don Camillo: *La scoperta di Milano* e *Diario clandestino*, dei quali conservo ancora le edizioni dei primi anni Sessanta.

La scoperta di Milano, come ha dimostrato molto bene Guido Conti nella sua magnifica *Biografia di uno scrittore*¹, è uno straordinario modello di romanzo sperimentale, ovvero costruito con una serie di materiali eteroclitici, eterodossi: vignette, noterelle intitolate "Osservazioni di uno qualunque" (che venivano pubblicate sul "Bertoldo"), raccontini, paginette sparse, fogli di diario raccolti negli anni. Il romanzo uscì nel 1941 ed ebbe molto successo: un *best seller* assolutamente innovativo rispetto alla tradizione italiana.

Guareschi arrivò a Milano nel 1936, durante la prima rinascita del romanzo italiano degli anni Trenta, quando sul "Corriere Padano", il quotidiano di Ferrara diretto da Nello Quilici, c'era una pagina letteraria diretta da Giuseppe Ravagnani di straordinaria qualità (sulla quale debuttarono tra gli altri Giorgio

Bassani come narratore, Michelangelo Antonioni come critico cinematografico e Lanfranco Caretti come critico letterario). Su questa pagina si cominciarono a osservare dei fenomeni letterari che vennero definiti "neoverismo", e che saranno poi l'anticamera del neorealismo del dopoguerra. Rispetto a questa prospettiva *La scoperta di Milano* andava esattamente nella direzione opposta: mentre uscivano straordinari esempi di neoverismo come *I tre operai* di Carlo Bernari e *Conservatorio di Santa Teresa* di Romano Bilenchi, Guareschi assumeva la prospettiva, abbastanza negletta nella tradizione italiana, del romanzo umoristico. Questo genere, come ha illustrato molto bene Daniela Marcheschi², non coincide per niente con l'idea di comico, ma è piuttosto il romanzo dello sdoppiamento, della moltiplicazione dei punti di vista, dell'intreccio tra realtà e dimensione onirica.

La scoperta di Milano arrivò sulla scia dei due grandi volani di immaginazione che costituirono la spina dorsale della prima metà del Novecento europeo, ovvero il futurismo (da cui la scelta di Milano, città futurista, marinettiana, del traffico e delle macchine) e il surrealismo, ma un surrealismo diverso da quello che sfocerà poi nell'ermetismo poetico italiano, fatto di una poesia mitologica e cifrata. Come ha dimostrato dalle colonne del *Diario clandestino*, Guareschi non sopportava l'ermetismo³: mirava piuttosto a una letteratura affabile, capace di raggiungere l'altro, un lettore possibile, collettivo, plurale, non intellettuale o d'élite.

Credo quindi che *La scoperta di Milano* sia una straordinaria ripresa di futurismo e surrealismo, ma in chiave umoristica, la stessa dei giornali guareschiani (il "Bertoldo" *in primis*). Guido Conti ha messo in rilievo più di una volta come questi ultimi fossero anche palestre di nuove forme narrative: si pensi all'insieme di vignette con le relative battute, piccole noterelle apparentemente di costume. Guareschi, già nella *Scoperta di Milano*, ebbe un'intuizione preziosissima: l'autobiografia di uno scrittore non poteva essere nuda e

² Cfr. *supra*, D. MARCHESCHI, *Guareschi e il romanzo*, pp. 27-43.

³ Guido Conti mette bene in rilievo questo aspetto descrivendo il rapporto di Guareschi con il poeta e compagno di prigionia Roberto Rebora, accusato dallo scrittore di "oscurità". Cfr. G. CONTI, *Giovannino Guareschi*, cit.

¹ G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Rizzoli, Milano, 2008.



Giovannino Guareschi, Alessandro Minardi e Carlo Manzoni
alla prima del film *Don Camillo* a Busseto, 24 aprile 1952

cruda, prelevata da fogli di diario e buttata sulla pagina letteraria. L'autobiografia diventava interessante, notevole e meritevole di promozione soltanto nel momento in cui essa fosse stata rielaborata, riscritta, ricombinata: nella *Scoperta di Milano* Guareschi fece esattamente questo, situando la storia nel 1929 e, con un fulmineo *flashback* al 1916, facendo dire all'io narrante di essere nato nel 1905 (e non nel 1908 come Guareschi). Non è poi affatto vero che Guareschi per amore di Margherita (*alias* Ennia Pallini, la sua autentica moglie) abbia ripetuto per tre volte ogni anno del liceo: si tratta appunto di una biografia recuperata, reimpostata, rimodulata secondo le finalità nuove del romanzo umoristico e surrealista. *La scoperta di Milano* è un libro in cui l'umorismo, **come ha giustamente rilevato Daniela Marcheschi**⁴, è così lontano che in tutta la parte finale diventa una sorta di *humour* nero, perché il narratore descrive la propria morte, parla di se stesso defunto e vede il mondo con gli occhi di un morto. Inoltre, per un preciso patto stipulato con Dio, con lui muore anche il suo angelo custode Giacinto, che risulta quindi essere un angelo custode, per così dire, "a tempo determinato". Se consideriamo poi che Camino è l'angelo custode di sua moglie Margherita, capiamo meglio anche don Camillo e il Cristo che parla attraverso di lui, sul quale non mi soffermo in questa sede.

Ormai la legge di gravità non esiste più per me, mi sono buttato giù in picchiata dal quarto piano, un volo magnifico, allucinante, arrivato un palmo da terra mi sono portato in posizione orizzontale bruscamente e infilato a trecento all'ora (il mito dell'automobile da corsa futurista) il portone. Sono passato in mezzo a un auto treno fermo in mezzo alla strada, poi con una superba impennata mi sono portato d'un balzo fino al sesto piano abbandonandomi e ritornando giù a foglia morta. Ho passato un pomeriggio meraviglioso, mi buttavo contro le macchine in corsa, mi sdraiavo sulle rotaie del tram quando le vetture sopraggiungevano mi facevo passare sopra le ruote degli autobus [videocassetta

lesionata] sui tetti le grondaie, cominciarono a camminare sulle strade soltanto quando furono inventati i regolamenti stradali.⁵

Il caso illustrato da Guareschi è quindi l'acquisizione della leggerezza: l'Autore ha capito benissimo Milano, e per di più l'ha capita in anticipo. Tornando a sottolineare la dimensione europea e tutt'altro che provinciale della *Scoperta di Milano*, mi preme ricordare come il protagonista si senta osservato dai compaesani della Bassa, dai facchini, dai baristi della stazione di Parma, e *non* sia dalla loro parte: li guarda come farebbero i *voyeur*, o come chi si sente in dovere di dare agli altri indirizzi e consigliare loro alberghi. Loro sono i veri provinciali, non certamente lui che prende il treno per Milano e affronta i labirinti della modernità, delle riviste e della vita editoriale presso Rizzoli.

Guardando la data della *Scoperta di Milano*, che è comunque una raccolta di pezzi scritti non più tardi degli anni Trenta, si può ipotizzare che l'idea dell'uomo che vola di *Totò il buono* di Cesare Zavattini (1943), poi ripresa con la scena dei poveri che volano su piazza Duomo in *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica (1951), abbia avuto origine da Guareschi, perché è in Guareschi che sono presenti le idee congiunte di **fantasma** e destino, straordinariamente innovative anche rispetto ai romanzi e ai racconti di **fantasmi** della tradizione angloamericana. D'altra parte le **idee** cinematografiche non sono **idee** autoriali in senso letterario alto: la dimensione della sceneggiatura è quella della bottega artigianale, dove le **idee** vengono scambiate e la paternità delle stesse è sempre un po' dubbia (tanto è vero che De Sica litigò a lungo con Zavattini a proposito di chi avesse pensato per primo ai poveri nel cielo di Milano, e forse, come abbiamo visto, avevano torto entrambi).

Il secondo libro sul quale desidero porre l'attenzione è *Diario clandestino*, opera che assurge ai livelli dei grandi diari di guerra, in particolare della seconda guerra mondiale. Guareschi si rifiutò di aderire alla Repubblica di Salò e per questo pagò con due anni di durissima prigionia tra Germania e Polonia: tutta la questione del Guareschi "di destra" del dopoguerra andrebbe rivista

⁴ Cfr. D. MARCHESCHI, *Guareschi e il romanzo*, cit.

⁵ G. GUARESCHI, *La scoperta di Milano*, ...

alla luce di questo fatto, cercando di evitare definizioni semplicistiche (non dimentichiamo che lo scrittore fu incarcerato anche dal più anticomunista dei Presidenti del Consiglio, Alcide de Gasperi). Nella scrittura oggettiva del *Diario clandestino* è presente un'idea di reificazione del corpo degli internati che ricorda *Se questo è un uomo* di Primo Levi, ma anche il *De profundis* di Salvatore Satta, poi autore del *Giorno del giudizio*, una magnifica cronaca degli eventi successivi all'armistizio dell'8 settembre 1943.

La dimensione che emerge dal *Diario clandestino* è, alla pari della *Scoperta di Milano*, quella dell'autobiografia reinventata: Guareschi dice nell'introduzione di aver scritto delle note di diario, come già aveva fatto Carlo Emilio Gadda durante la prima guerra mondiale per *Giornale di guerra e di prigionia*, nel quale annotava maniacalmente quello che mangiava tutti o giorni. L'importanza della cultura corporale e materiale è un altro elemento che Guareschi porta con molta forza nella letteratura italiana, soprattutto all'interno della dimensione mitologico-pastorale (ricordiamo, per quanto riguarda l'ermetismo, che Giuseppe Ungaretti nel *Sentimento del tempo* parlava di pastori febbricitanti). *Diario clandestino* è uno dei romanzi più alti della seconda guerra mondiale, che fa riflettere, associandolo a Levi e alle *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci, sull'importanza di Dante per i prigionieri: molto significativa è, ad esempio, la citazione del "Fatti non fummo a viver come bruti"⁶, che anche Levi ripeteva a se stesso e ai suoi compagni di prigionia nelle sue altrettanto straordinarie testimonianze.

Dante e la grande letteratura diventano dunque delle ragioni concrete, vissute, di divulgazione culturale: quando Guareschi, usando le sue qualità comunicative, legge *La favola di Natale* davanti a migliaia di internati nel lager è un momento di emozione e *pathos* assoluti, che lui restituisce con grande pudore, giocando più sui silenzi che sulle esternazioni. Questo dimostra come l'umanità possa continuare a sopravvivere anche quando tutto si trasforma in qualcosa di minerale, non più umano, in cui i corpi, privati di vitalità e spiritualità, si fanno "sabbia" o addirittura "pietra", **diventando esistenza al grado zero**.

Certo Guareschi non sarà stato esistenzialista (e ci sono delle voci su Enzo Paci proprio nel *Diario clandestino*), ma certamente seppe restituire come pochi altri **questo senso dell'esistenza al grado zero**, nel momento in cui arrivarono i totalitarismi novecenteschi. Il settembre del 1945, quando Guareschi tornò a Parma, coincise con le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki, un punto dal quale l'umanità occidentale, il *logos* occidentale, farà fatica a risollevarsi.

⁶ Cfr. G. GUARESCHI, *Diario clandestino. 1943/1945*, MUP, Parma, 2003, p. XVIII.



Giovannino Guareschi in bicicletta a Roncole Verdi (Parma), 1953.
DeFoto

La bicicletta di Giovannino Ovvero: Guareschi scrittore d'avanguardia

Roberto Barbolini

Per prima cosa tiriamo fuori la bicicletta. Non è stagione, ma che importa? Inforchiamola e partiamo, come fece Giovannino Guareschi in quell'estate del 1941 per un viaggetto di circa milleduecento chilometri, da Milano all'Adriatico e ritorno, scendendo dall'Emilia e risalendo poi, via Verona, attraverso il "Lake District" lombardo: Garda, Iseo, Lecco, Maggiore e Orta. Questa sfacchinata d'epoca bellica, che i figli Alberto e Carlotta assicurano venne fatta sostanzialmente per dimagrire, è anche un viaggio nell'acceleratore temporale, in cui oltre a Guareschi finiscono per pedalare contemporaneamente, infischiosene degli anacronismi, Alfredo Panzini e Pier Vittorio Tondelli, Ezio Raimondi e Luciano Ligabue.

È proprio Tondelli, in un paragrafo del suo *Weekend postmoderno*, a legare il viaggio in bicicletta di Guareschi a quello compiuto trent'anni prima da Alfredo Panzini, che lo descrive nella *Lanterna di Diogene*, lungo un tragitto Milano-Bellaria molto simile a quello guareschiano. Con una deviazione sull'Appennino modenese, all'andata, che è l'equivalente d'una divagazione sterniana trasferita dal romanzo al pedale, in un gioco di cambi e rapporti che si modificano durante la salita.

Chi ha mai detto che le tappe d'un *tour* così programmaticamente libero debbano svolgersi per forza lungo un asse spaziale sostanzialmente rettilineo, da nord a sud o da est a ovest e viceversa, come un Giro d'Italia qualsiasi? Per fortuna la letteratura, proprio come le escursioni in bicicletta, non funziona così. La sua topografia è zigzagante, somiglia a quella immaginata per le città emiliane e romagnole da Antonio Delfini, su un treno che viaggia nella sera, in *On se souvient de Baudelaire la nuit*, una delle *Poesie della fine del mondo*:

[...] ma l'accentrarsi dei centri a poco a poco
e da Bologna il diradarsi dei centri
per Imola Modena Reggio e Forlì
(è il nostro supremo inganno e disinganno
di nascere di vivere e di tornare qui).¹

Seguendo questo itinerario dis-locato, la bicicletta di Guareschi, “tutta nichelata” ma tenuta assieme con il fil di ferro, come quella che usava quando faceva il cronista a Parma, attraversa in obliquo uno spazio letterario quanto mai variegato, un paesaggio stratificato che, se da un lato affonda ancora nell'Ottocento di Panzini, dall'altro si muove al venticello avanguardista del futurismo risognato in provincia, dai cui esiti il giovanissimo Guareschi prese le mosse per proiettarsi, al di là del suo tempo, fino alle “Autobahn” degli sballati tonnelliani o a quelle “strade blu dell'Ameribassa” raccontate a tempo di rock da Luciano Ligabue in veste di scrittore. Che non a caso, nelle storie di *Fuori e dentro il borgo* come nel film *Radiofreccia*, ha disseminato un paio di evidenti omaggi al creatore di don Camillo e Peppone.

E qui stiamo finalmente pedalando in discesa. Nell'ebbrezza della volata, con l'aria che ci accarezza la faccia scompigliandoci i capelli, ci sembra quasi di “navigare la vasta pianura”, marinai di terraferma come il protagonista del *Drago nella fumana* di Giuseppe Pederiali.

“Andare in bicicletta”, scrive Ezio Raimondi, citato da Tondelli, rievocando la propria esperienza di “giovane ciclista negli anni precedenti la seconda guerra mondiale”,

[...] voleva dire in un qualche modo anche navigare [...] Ed era proprio il senso del vento, del fendere l'aria, che dava la sensazione di aprirsi una strada come se fosse una rotta [...] il ciclista era come un marinaio perché aveva una sensazione lenta e diretta dell'aria come

un luogo, come liquidità. Era una specie di sperimentazione reale di quello che chiamerei uno spazio d'atmosfera vivente.²

Sì: la bicicletta di Guareschi ci fa navigare l'atmosfera vivente della grande pianura. Ricordate *Don Camillo e l'onorevole Peppone*, il terzo film della serie, firmato nel 1955 da Carmine Gallone? Siamo alle sequenze finali. Dopo che Peppone è sceso all'ultimo momento dal treno, rinunciando a fare il parlamentare a Roma per restare al paesello, i due eterni amici-avversari salgono in bicicletta e, pedalando, “fanno rotta” verso casa. Ma la passeggiata a due ruote si trasforma quasi subito in una corsa in cui il pretone e il sindaco della Bassa gareggiano per superarsi a vicenda, proprio come Fernandel e Gino Cervi si sfidano all'ultima smorfia e all'ultimo affondo di pedale per imprimersi indelebili nella nostra memoria. A ogni indugio dell'uno l'altro ne approfitta per portarsi in testa, finché le loro sagome rimpiccioliscono e scompaiono in lontananza. Il prete rappresenta la tradizione, il sindaco rosso la rivoluzione; Peppone è l'avanguardia su cui splende il sol dell'avvenire, o almeno ne è convinto; don Camillo la retroguardia che difende i vecchi valori Dio-Patria-Famiglia. Ma sappiamo benissimo che in realtà essi costituiscono le due facce d'una stessa medaglia. Dove i ruoli si confondono e le fisionomie si scambiano, fino a far affiorare il profilo inconfondibile di Giovannino Guareschi. Artista di retroguardia, secondo molti. Al quale è stata rimproverata, nelle parole di Giovanni Raboni, una scrittura “impastata di salame cotto e di cattivo lambrusco”.

Ma sarà poi vero, o in quel bastian contrario passatista, che riuscì a farsi imprigionare tanto in un lager nazista quanto in un carcere della libera Italia democristiana, c'era più futuro, e quindi più avanguardia, di quanto non vogliamo ammettere tanti nostalgici ex-neo-post-avanguardisti nostrani?

Qui la nostra bicicletta deve fare una deviazione apparentemente non programmata, come quella di Panzini che, arrivato da Milano a Modena, persuaso da “un vecchio e arzillo signore” suo compagno di tavola, invece di puntare

¹ A. DELFINI, *On se souvient de Baudelaire la nuit*, in *Poesie della fine del mondo e poesie escluse*, Quodlibet, Macerata, 1995, p. 68.

² Cfr. P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, in *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano, 2001, p. 514.

direttamente verso Bellaria piglia la via di Pavullo e dell'Abetone, vinto dalla nostalgia "di rivedere i grandi monti e le ginestre selvagge".

Giriamo dunque il manubrio e, per un po', cambiamo strada. Invece di don Camillo e Peppone, seguiamo il Peppo.

Giuseppe (Peppo) Pontiggia, in quell'indispensabile "viaggio nei classici" intitolato *I contemporanei del futuro*, ci parla anche dell'avanguardia. Risalendo, con le armi della buona filologia, all'origine bellica del termine, Pontiggia riconduce gli avanguardisti letterari agli *antecursores* dell'esercito romano, il cui compito consisteva nell'andare in avanscoperta, esplorare luoghi e aprire strade, all'occorrenza ingaggiando battaglia con il nemico. Ma oggi, dice lo scrittore,

[...] l'avanguardia è morta, perché non ha più l'esercito alle spalle. È l'avanguardia di quale esercito?

Il proletariato, ovvero la massa, ha vinto. Non è più quello rivoluzionario di Marx né quello turbolento degli *inermes*, ma quello volubile e suggestionabile del mercato. Perciò l'avanguardia, non potendo più lottare contro l'esercito dei classici, cerca di lottare contro chi ne ha occupato lo spazio. Ma, come aveva previsto Benjamin, finisce per cadere non sul campo, ma sul mercato. Né si potrebbe immaginare conclusione più inevitabile. Perché se prima la formavano gli *antecursores* dei classici, ora la formano gli *antecursores* del mercato.³

Rispetto a questo nesso fintamente contrastivo tra avanguardia e mercato, rivali che si implicano e autenticano a vicenda, Guareschi ha saputo rivendicare in tempi non sospetti, per intuito o per destino, una rotta diversa. Certamente piena di rischi non sempre scansati, così come è difficile evitare le buche più dure celebrate da Lucio Battisti, quando si viaggia in bicicletta lungo una carraia di campagna. Ma proprio gli scarti, gli sbandamenti rispetto alla cultura *mainstream* sono in grado oggi di riproporci un Guareschi profeta forse involontario del *glocal*: ossia di quella capacità di attingere alle radici



G. Guareschi, autoritratto con la bicicletta in borgo del Gesso a Parma.
China su carta. Anni Trenta

³ G. PONTIGGIA, *I contemporanei del futuro*, Mondadori, Milano, 1998, p. 50.

locali e di farle rivivere in un contesto più vasto che, nell'era della globalizzazione, è il plausibile serbatoio d'una creatività non omogeneizzata, molto più dello stanco manierismo tardoavanguardistico ereditato dal secolo scorso.

Per intenderci: c'è più Guareschi che Sanguineti non soltanto in Tondelli e in Ligabue, o nel *background* di Baricco, che gli ha sempre tributato stima; ma anche in certi "narratori delle pianure" di matrice celatiana come Ugo Cornia, il cui libro più recente, *Le storie di mia zia (e di altri parenti)*, se nella scansione "a centuria" dei suoi microracconti rimanda a Manganelli, nel gioco dell'oca del parentado finisce per disegnare una specie di guareschiano *Corrierino delle famiglie*, dove al posto di Margherita o della Pasionaria abbiamo la zia Bruna o il bisnonno Adolfo.

E poi, come ci ricorda Pontiggia, compito degli *antecursores* rimane quello di esplorare nuove strade, il Guareschi fumettista e radiofonico e sceneggiatore e "Peppone sono me", che arriva a un pelo dall'impersonare il sindaco comunista sullo schermo, così come il Buzzati di quel *graphic novel* avantilettera che è il *Poema a fumetti*, non sono certo stati meno sperimentatori di linguaggi delle neoavanguardie imperanti ai loro bei dì.

D'altra parte, è proprio Guareschi a definire l'umorista "chi sa vedere oggi con l'occhio di domani", quindi con lo sguardo straniato d'un ironico "contemporaneo del futuro" che, riverberandosi da un ipotetico avvenire sul presente, ne coglie l'incongruenza scatenante il riso:

Il ridere di cui intendo parlare io, è provocato da quel rigido, gelido e spietatamente logico ragionare che deve essere prerogativa di chi possiede il senso dell'umorismo [...]⁴

afferma infatti Guareschi nella divagante conferenza sul comico intitolata *Nozze fasciste. Illogico=comico*, tenuta a Lugano il 29 marzo 1951.

L'equazione fra comico e illogico dichiarata nel titolo viene chiarita con un esempio esilarante. Prendete un inappuntabile pompiere e una signora elegan-

te, suggerisce Guareschi, poi provate a mettere il cappellino della signora in testa al pompiere e il casco del pompiere in testa alla signora:

Come ho ottenuto questo effetto comico? Creando una situazione contraria alla logica [...] Io parlo di comicità assoluta che si identifica con una violazione della logica assoluta. E perciò dico che comico significa illogico.⁵

Di questa ricetta è un'iperbolica messa in atto *Il destino si chiama Clotilde*, antiromanzo comico ferocemente divertente proprio nel senso etimologico del latino *divertere*, in cui lo scrittore fa a pezzi i *cliché* narrativi, parodiandoli e rimontandoli a piacere in un rocambolesco puzzle, mirabolante gioco divagatorio nel solco della tradizione comica alla Sterne, sostenuto da un intreccio complicatissimo, di cui non perde mai il filo.

Secondo romanzo guareschiano dopo *La scoperta di Milano*, *Il destino si chiama Clotilde* esce nel 1942 ed è perciò quasi contemporaneo al viaggio in bicicletta Milano-Riviera adriatica e ritorno via laghi lombardi, di cui Guareschi aveva steso il resoconto l'anno prima per il "Corriere della Sera": "ROMANZO D'AMORE e di AVVENTURA" recita il sottotitolo "con una importante DIGRESSIONE la quale pure essendo d'indole personale s'innesta mirabilmente nella vicenda e la corrobora rendendola vieppiù varia e interessante"⁶. È come se la tendenza alla digressione del Guareschi-narratore procedesse di pari passo con quella del Guareschi-ciclista, che trova continui pretesti per deviare dalla rotta prestabilita e, volendo tornare dall'Adriatico a Milano, ritiene più che naturale passare per il lago d'Orta e quello di Como.

La vicenda sentimental-avventurosa di Filimario Dublè e di Clotilde Troll, entrambi giovani belli e di ricca famiglia, lei amorosa cacciatrice e lui riluttante preda fino all'ineluttabile quanto irrilevante capitolazione che garantisce l'*happy end*, viene già dalle prime pagine frequentemente interrotta da paro-

⁵ *Ibidem*.

⁶ Si veda la copertina di G. GUARESCHI, *Il destino si chiama Clotilde*, Rizzoli, Milano, 2003 (25^a ristampa del romanzo).

⁴ Cito dal testo inedito autografato, conservato presso l'Archivio Guareschi di Roncole Verdi.

distiche formulazioni di scuse non richieste del tipo “Ci si perdoni questa digressione” o “Qui giunti è necessario ancora interrompere il racconto”⁷. Ma si tratta solo di piccoli *appetizer* rispetto alla “DIGRESSIONE” capitale promessa nel lungo sottotitolo, e puntualmente mantenuta. Essa si snoda⁸ e a sua volta, in un gioco di scatole cinesi di divagazioni ulteriori, e racconta in prima persona la storia d’un “povero ragazzo della pampa” e del suo temuto incontro con il brigante Chico:

Mi trovai, sudato, affannato, a Puerta do Sur. Pensai con terrore che anche nello stretto andito di casa mia Chico si sarebbe potuto annidare. Traversai col cuore in gola l’andito buio e finalmente spalancai la porta della mia stanzetta.

Vidi alcuni uomini dalle facce sinistre.

«Salute, Chico!» dissero i tipacci.

«Salute» risposi.

Già: Chico ero io.⁹

Bel colpo di scena, non c’è dubbio. Con l’Autore che subito si intromette in prima persona al posto del *pampero* per trarre la morale della favola e riannodare – dopo quaranta pagine in *souplesse* che neanche Maspes e Gaiardoni degli anni buoni ci sarebbero riusciti – la lunga digressione alla trama principale. Sentite come fa:

Ecco qual è, nei comuni uomini, la paura per i briganti. È qualcosa di terribile che soltanto chi l’ha provata può dire. Sono pronto a giurare: Stefano Pelloni e il brigante Passatore erano la stessa persona, eppure Stefano Pelloni doveva aver paura del Passatore. Ed era la stessa persona. Figuriamoci dunque se, addirittura, si tratta di un’altra persona! Il lettore mediti su quanto si è detto e apprezzi nel suo giusto valore

la fermezza d’animo del signor Filimario Dublè di fronte al brigante apparso sulla porta della villa Troll nell’isola Bess.¹⁰

Si tratta, chiaramente, d’un aggancio pretestuoso. La storia del “povero ragazzo della pampa”, *alias* Chico il brigante, rimane completamente irrelata dal resto, piantata lì come un monolite piovuto dal cielo in mezzo al “romanzo d’amore e di avventura” che conduce Filimario, con i suoi amici Settembre Nort e Pio Pis, tra pirati e naufragi e Clotildi e galere e olio di ricino e gambe sinistre svitabili, tanto che la vanvera narrativa di Guareschi, a un certo punto, verrebbe persino la tentazione d’intitolarla *Tre uomini e una gamba*. Finché, con un colpo a sorpresa, Guareschi, complice il furto d’un treno, fa riaffiorare la storia del “povero ragazzo della pampa” e di quel ladrone di suo zio Filippo, saldandola una volta per tutte alla trama principale¹¹.

Credo sia stato Edward Morgan Forster a dire che “Il re morì, poi morì la regina” è una storia; “Il re morì e poi di dolore morì la regina” è un intreccio. Distinzione geniale nella sua semplicità. Ecco: nel *Destino si chiama Clotilde* la storia, quella che i formalisti russi chiamavano “fabula”, non conta niente; l’intreccio è tutto. Viene in mente quello che Umberto Eco scriveva, più di trent’anni fa, a proposito di Achille Campanile, con il quale non a caso Guareschi aveva condiviso gli “anni verdi del *Bertoldo*”. Per Eco, la maestria di Campanile non consiste “nel disporre parole ma nel montare e rimontare, secondo una logica Altra, gli avvenimenti”¹².

Perfetto. Ma il discorso vale anche per il Guareschi del *Destino si chiama Clotilde*, un testo che sembra ubbidire “al genere ‘romanzo’ così come Garibaldi ubbidisce a Vittorio Emanuele: con la bocca storta”¹³ come scrive nella *Ragion comica* Guido Almansi a proposito di Campanile. E vieppiù nel discorso di Lugano sul comico Guareschi si comporta da Garibaldi nei confronti del genere “conferenza”, facendo lo *slalom* tra paradossi e divagazioni per propu-

⁷ *Ivi*, p. 84.

¹⁰ *Ivi*, p. 85.

¹¹ *Ivi*, pp. 232-233.

¹² U. ECO, *Introduzione*, in A. CAMPANILE, *Se la luna mi porta fortuna*, Rizzoli, Milano, 1975, p. 6.

¹³ G. ALMANZI, *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano, 1986, p. 32.

⁷ *Ivi*, pp. 23 e 26.

⁸ Da p. 47 a p. 84 dell’edizione citata.

⁹ *Ivi*, pp. 83-84.



G. Guareschi, *D'autunno a Parma* (autoritratto).
China e matita su carta. "Bazar", 1935

gnare il nesso fra il *comico* e l'*illogico*, intendendo dunque l'umorismo non come mero effetto di linguaggio, ma come qualcosa che agisce direttamente sul pensiero. Si può dire che la *ragion comica* di Guareschi faccia dello scarto logico, del rovesciamento e dell'"avanzare di ritorno", o di quello che Almansi chiama "pensiero a retromarcia", i cardini d'una poetica dell'umorismo come sguardo da un Altro, in cui una sorta di logica dell'incongruo mette a nudo l'incongruo della logica normalmente praticata dall'*homo sapiens*.

E qui la nostra bicicletta si trova a dover scansare un equivoco grosso come un macigno, piazzato proprio in mezzo alla carreggiata, sul quale un graffitaro leggermente sgrammaticato ha tracciato con il pennarello rosso due slogan decisamente offensivi: "ABASSO DON CAMILLO" e "GIOVANINO NON SÀ SKRIVERE".

Per quel che riguarda il pretone non è il caso di preoccuparci: a difendersi ci penserà lui, facendo sventolare qualche panca. Ma sul fatto che Guareschi scriva male è proprio il caso d'intendersi. Certo la sua produzione smisurata, frutto d'un febbrile lavoro giornalistico fatto, come si dice in gergo, "sul tamburo", non può essere difesa in blocco, insidiata com'è ben più di qualche volta da tentazioni di qualunquismo e patetismo. Bisogna però sgombrare il campo da un radicato malinteso che Giovannino, quasi rannicchiandosi in quel nome costitutivamente diminutivo, ha contribuito non poco a alimentare.

Macché scrittore da duecento parole, come si è sempre autoproclamato con ironica e falsa modestia; le duecento parole di Giovannino Guareschi sono come i venticinque lettori di Alessandro Manzoni: un'iperbole al contrario; un modo di schermirsi, non certo di schernirsi. Il fatto è che Guareschi, semplicemente, *non* è uno scrittore in senso tradizionale, è un fenomeno di cui manca ancora la definizione, anche se l'indispensabile biografia interpretativa che gli ha appena dedicato Guido Conti¹⁴ ci fornisce tutti i tasselli per arrivare a formularla. Per essere un vero scrittore secondo tradizione, inclusa la vecchia tradizione dell'avanguardia, con la quale pure condivide la vocazione sperimentale (e sterniana) a "smontare il congegno" mentre lo costruisce, manca a

¹⁴ G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Rizzoli, Milano, 2008.

Guareschi un tratto decisivo: la preoccupazione per il linguaggio, le “angosce di stile” tanto amate dal grande Giorgio Manganelli. Uno scrittore, diceva Roland Barthes, è un uomo per cui la lingua è un problema. Per Guareschi il problema non sussiste: la lingua è semplicemente un mezzo in vista dell’effetto comico, non uno scopo; non la ama e non la odia, o almeno non abbastanza. Proprio come Campanile secondo Almansi.

La questione si sposta allora sul piano della logica (l’equazione *comico=illogico* della conferenza di Lugano) e su quello della costruzione narrativa.

Pensateci bene: quelli di Guareschi non sono mai dei veri romanzi. Giovannino, del romanzo, non sa proprio cosa farsene. Al massimo ne mima la struttura parodiandola con vicende avventurose e sentimentali come nel *Destino si chiama Clotilde* o nel *Marito in collegio*; oppure lo intinge nei toni ironici di un’autobiografia immaginaria come nell’inaugurale *Scoperta di Milano*. Altrimenti ricorre alla forma diaristica del giornale di prigionia (*Diario clandestino*) o del *Corrierino delle famiglie*. Quando poi, nel 1948, Guareschi dà inizio alla saga di don Camillo e Peppone, ancora una volta non è il romanzo, ma la forma breve del racconto a dar voce all’epica minore dell’indimenticabile coppia comica: *Don Camillo* è un manello di novelle accoccolate nel gheriglio d’una cornice narrativa proprio come i due protagonisti si crogiolano nel loro “Mondo piccolo”. E la formula continuerà a ripetersi invariata nei volumi successivi. Al di là dell’occasione giornalistica da cui nascevano le storie di don Camillo, è come se Guareschi, dopo gli esordi all’insegna dell’antiromanzo comico, avesse scelto il modello cervantino della schidionata di novelle, quasi a voler ripercorrere a ritroso lo sviluppo del genere-romanzo.

E allora?

“Adesso parliamo della mia vecchia bicicletta”. Non sono io a dirlo. È Guareschi, sempre in *Nozze fasciste*. *Illogico=comico* (e se volete sapere cosa c’entrino le nozze fasciste, andatevi a scovare il testo per conto vostro). “C’è davvero da mettersi a ridere”, prosegue Giovannino,

vedendo le biciclette dei cittadini, quegli scintillanti e superleggeri arnesi di leghe metalliche speciali, con impianto elettrico, cambio di velocità, portapacchi, copricatena, contachilometri, campanelli, freni, catarifrangenti, antifurto, tachimetro e altre porcherie del genere.

Quelle non sono biciclette: sono giocattoli per far divertire le gambe. La vera bicicletta, tanto per incominciare, deve pesare almeno trentacinque chili. Scrostata della vernice in modo da conservarne soltanto qualche traccia, la vera bicicletta deve avere un solo pedale.¹⁵

A questo punto apro una digressione nella digressione e vi parlo di *Ciro Menotti*. Mica quello vero, ma un suo *alias* narrativo. Voi sapete che il Menotti storico, impiccato da Francesco IV d’Asburgo-Este dopo i moti modenesi del 1831; quel Menotti attorno alla cui figura ruota la straordinaria vanvera filologico-mitopoietica di Antonio Delfini intitolata *Modena 1831, città della Chartreuse*, era un industriale del truciolo. Immaginate ora un *Ciro Menotti* odierno, un industriale carpigiano che, stanco delle riunioni al Rotary e delle vacanze in Costa Smeralda con i soliti colleghi del settore abbigliamento, venda la vecchia griffe, le tre Ferrari e le cinque Porsche del suo parco macchine; persino la bicicletta da cittadino nuova fiammante, sostituendola con un arnese campagnolo pesantissimo, dalla vernice scrostata, la catena allentata e con un pedale solo. E poi, ben deciso a rianimare un artigianato antico e perduto, il nostro *Ciro bis* investa l’intero ricavato nel settore del truciolo. Tutto questo grazie a una convinzione semplicissima: *proprio perché il progresso oggi viaggia così veloce, occorre investire sul passato*.

Ecco qual è stata l’autentica operazione d’avanguardia di Guareschi: investire sul passato. Che non è un’operazione inerte, ma una scommessa sul futuro. Il rischio è altissimo, e Guareschi ne ha pagato il prezzo nella vita come nell’opera. L’esperienza del lager prima, la galera postbellica per la nota accusa a De Gasperi poi, hanno fatto il resto. Il narratore spericolato di *Clotilde*, che se avesse continuato su quella strada forse oggi piacerebbe agli intellettuali quasi come Achille Campanile, a un certo punto ha venduto la bici cromata e ha investito tutto nel truciolo. Ma il gioco, pur tra alti e bassi, è valso la candela. A quarant’anni dalla morte dell’Autore di *Don Camillo* oggi noi, ex postmoderni localmente

¹⁵ Cito ancora dal testo inedito autografato, *Nozze fasciste*. *Illogico=comico*, conservato presso l’Archivio Guareschi di Roncole Verdi.

globalizzati, o forse globalmente localizzati, sentiamo che Giovannino Oliviero Giuseppe Guareschi, sperduto tra le viottole polverose lungo l'argine del Po con la sua scassata bicicletta monopedale, può ancora insegnarci qualcosa.

Nel suo stimolante saggio *Sulla caccia*, il filosofo inglese Roger Scruton intreccia l'analisi dell'attività venatoria nella campagna inglese (caccia alla volpe, essenzialmente) al resoconto autobiografico d'una scelta di vita consapevolmente maturata, che l'ha trasformato da nevrotico cittadino a *farmer gentleman* perfettamente integrato in quel paesaggio agreste della sua fanciullezza, la cui progressiva violazione gli si era via via rivelata come la causa profonda della propria infelicità.

Nel ripercorrere le tappe che l'hanno condotto a questa scelta, Scruton si sofferma su un suo soggiorno in Cecoslovacchia ai tempi del regime comunista e sui contatti con un gruppo di dissidenti antisovietici:

Ho scoperto che per loro niente era tanto importante quanto la sopravvivenza della loro cultura nazionale [...] Dunque erano fortemente consci del valore della memoria e le loro vite erano un esercizio in quella che Platone aveva chiamato *anamnesi*: riportare alla coscienza le cose dimenticate [...]¹⁶

Una volta rientrato in patria, ripensando a quegli amici lontani e al loro paese soggiogato, gradualmente Scruton si rende conto che esiste un "patriottismo dell'immaginazione che ti permette di vivere, anche nel mezzo di cambiamenti frenetici, fra i morti che ti hanno affidato la loro memoria"¹⁷. Ecco: è questo "patriottismo dell'immaginazione", che sa serbare memoria del passato pur vivendo nel cuore del mutamento, il vero lascito che ci fa Guareschi, la nuova avanguardia che ci addita. Per raggiungere la sua meta, che intravedeva incerta e ondeggiante come un miraggio d'estate nella pianura,

l'umorista popolare in tutto il mondo ha dovuto progressivamente isolarsi e vivere come uno di quei dissidenti di cui parla Scruton: un'esistenza assurda in un'Italia che si avviava rapidamente a dimenticare le sue radici nell'euforia d'un *boom* economico troppo presto destinato a sgonfiarsi. Ma oggi, mentre crollano molte illusioni sulle "magnifiche sorti e progressive" dell'Occidente, recuperare la lezione del miglior Guareschi è il giusto modo di investire sul passato. La posta in gioco è quella di ritrovare, finalmente, un esercito alle nostre spalle: quell'esercito che gli *antecursores* delle ultime avanguardie avevano perso di vista nelle loro inutili schermaglie contro un mercato che ha finito per fagocitarli; un esercito che il mercato, a sua volta, ha avvilito, volutamente trasformandolo in un'orda di manipolabili consumatori.

Ci si potrebbe fermare qui. Ma c'è ancora qualcosa in sospeso. Facciamolo dire a Giovannino, con le parole conclusive della conferenza di Lugano:

Adesso rimane da sistemare la faccenda della bicicletta che abbiamo appoggiata lì nell'angolo. Beh, se permettete, ve la lascio come omaggio personale.¹⁸

E basta così.

¹⁶ R. SCRUTON, *Sulla caccia. Riflessioni filosofiche per un'apologia dell'ars venandi*, Olimpia, Sesto Fiorentino, 2007, p. 34.

¹⁷ *Ivi*, p. 35.

¹⁸ G. GUARESCHI, *Nozze fasciste. Illogico=comico*, cit.



**“Avrò sì e no duecento parole:
dal rést, a ne m’pos miga lamintär!”**

Fabio Marri

Una delle affermazioni più citate di Guareschi è quella contenuta nelle prime righe della prefazione al *Mondo piccolo. Don Camillo* del 1948: “Io, nel mio vocabolario, avrò sì e no duecento parole, e son le stesse che usavo per raccontare l’avventura del vecchio travolto da un ciclista” nei primi anni di **“cronista in un giornale”** (NOTA G. Guareschi, *Mondo piccolo. Don Camillo, ecc...*) (quando però, aggiunge, i fatti raccontati erano soprattutto opera di fantasia). Di questo vocabolario volutamente limitato, essenziale, l’Autore dà un esempio nella stessa prefazione, dove tra le parole più usate o che comunque definirei programmatiche troviamo *roba, faccenda, mercanzia, affari, la fetta di pianura* che presto viene affettuosamente alterata in *fettaccia di terra*. Si tratta di parole ad alta frequenza nel parlato comune e familiare, che Guareschi fa proprie valendosi del loro ampio spettro semantico¹, con una procedura di riduzione e approfondimento del vocabolario (ovvero, sfruttamento delle capacità significative della parola) il cui modello resta la revisione manzoniana dei *Promessi sposi*, che aveva ridotto fortemente i sinonimi e i doppioni costituenti la falsa ricchezza della lingua italiana.

Le storie di Guareschi, per esempio, secondo il loro Autore sono “roba inventata”, “l’acqua è roba fatta per rimanere orizzontale”, la voce del Cristo è “roba mia personale, affari interni miei” (addirittura, dopo poche pagine, la richiesta di battesimo del figlio di Peppone sarà formulata con “c’è da battezzare della

Giovannino Guareschi mentre legge il “Candido”, 1950. Foto Farabola

¹ Il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (d’ora in poi *GDLI*) elenca 10 accezioni per *affare*, 6 per *faccenda*, 11 per *roba*, aggiungendo a ciascun lemma molte locuzioni.

roba”). Vedrei un’eco dell’ideologia manzoniana anche nella citazione dal notaio Francesco Luigi Campari, interpolata nella stessa prefazione e ricca di tecnicismi (botanici, ornitologici, ittologici), di aggettivi enfaticamente anteposti ai sostantivi, di arcaismi che non a caso Manzoni soppresse nel suo romanzo dopo averli inizialmente usati (come *vi ha* o *s’incrocicchia*): il testo di Campari, pur essendo del 1910² (cioè anteriore di pochi decenni ai racconti di Guareschi), incastonato tra le pagine propriamente guareschiane fa la figura del goffo Anonimo secentista nell’introduzione dei *Promessi sposi*, cioè di un benemerito raccoglitore di dati, dalla cui eloquenza stantia però urge distaccarsi.

In senso lato, dunque, possiamo considerare Guareschi un manzoniano (e lo vediamo pure nelle tante citazioni da Manzoni che ricorrono lungo tutta la sua opera), anche per tradizione di famiglia, sia paterna sia ovviamente della mamma maestra: ma soprattutto nel senso della ricerca di uno stile semplice, accessibile a tutti i ventitré o ventiquattro suoi lettori (ed è superfluo ricordare come anche la quantificazione del numero di lettori sia una chiara eco manzoniana). Ma, a differenza del Maestro, Guareschi persegue la chiarezza puntando, più che sul monolinguisimo toscano, su un allargamento del lessico alimentato dalla fonte popolare della sua “fettaccia di terra”: ricorrendo, nei primi anni, a inserti di dialetto vero e proprio (parmigiano soprattutto, ma anche milanese), non adattati; per passare, nella sua fase più matura, a una trasfusione di caratteri, lessemi, significati dialettali in parole, locuzioni e frasi morfosintatticamente italiane. E se questa operazione lo portò a dire che i suoi libri erano stati “tradotti in tutte le lingue principali eccettuata la italiana”³, bisognerebbe aggiungere, sulla scorta di recenti autorevoli studiosi come Nencioni, Vitale, Raimondi, che anche il Manzoni “risciacquato in Arno” aveva conservato volentieri la massiccia impronta milanese (ovvero, “toscano-milanese”) del suo romanzo, accomodando in veste fiorentina la ricchissima fraseologia nativa. Naturalmente, all’eredità manzoniana si sovrapposero le esperienze successive della narrativa

italiana (dalla Scapigliatura al Verismo), realizzate o incubate in quella Milano dove – tanto per fare un nome – Giovanni Verga aveva risieduto stabilmente nel suo periodo più fecondo di capolavori, e Guareschi visse dai suoi ventott’anni. Sul fondo popolare della sua scrittura Guareschi innestò la propria curiosità per il nuovo: **l’attenzione alle novità scientifiche e tecnologiche (pure essa, di derivazione paterna, e che in campo letterario poteva trovare alimento dalle esperienze futuriste allignate anche a Parma negli anni giovanili di “Nino”), letteralmente esplose dopo la seconda guerra, e la partecipazione attiva alla vita politica (che, possiamo dire, cominciò negli anni di prigionia toccando l’apice nel primo decennio postbellico, quando Guareschi fu testimone critico di una fioritura mai vista di nuovi partiti, movimenti, ideologie) gli offrirono un numero pressoché sterminato di neologismi da rielaborare in campo semantico attraverso la metaforizzazione, e sotto l’aspetto formale attraverso derivazioni, deformazioni, composizioni.** Per quest’ultimo tipo di procedimenti la vena satirica nativa di Guareschi si trovò perfettamente a suo agio nell’ambiente – diciamo così – goliardico frequentato fin dai tempi del Collegio Maria Luigia di Zavattini, ed ebbe poi modo di maturare tra i numeri unici parmigiani dal 1929 in avanti, e la redazione del “Bertoldo” dal 1936.

La satira marcia di pari passo con l’espressionismo sia grafico sia linguistico, cioè con la deformazione, la “caricatura”, l’esagerazione di tratti fisici delle cose, delle persone e delle parole: intento perseguito dal Guareschi che a un tempo disegnava e denominava “vedovone”, “trinariciuti”, “trimammellute”, mettendone alla berlina il linguaggio (si pensi alla locuzione “Contrordine compagni”) e dando vita a originali neoconiazioni, alcune delle quali destinate all’attecchimento nella lingua comune.

Il più sensibile registratore e studioso dell’innovazione linguistica nei decenni centrali del secolo scorso, Bruno Migliorini, nell’edizione definitiva (1963 **Sansoni, Firenze?**) della sua *Lingua contemporanea*⁴, segnalò il ruolo della

² In realtà, risalente a qualche anno prima, essendo l’Autore morto nel 1902.

³ Da una missiva scritta il 13 giugno 1964 a un’insegnante di Lettere in un istituto tecnico di Civitavecchia, che proponeva l’inclusione dello scrittore nel programma da portare all’esame di abilitazione, e pubblicata per la prima volta sul mensile “ParmaClub”, febbraio 1993, pp. 60-64.

⁴ Opera fondamentale, come e più dei *Saggi sulla lingua del Novecento* dello stesso autore. Le citazioni dall’una e l’altra opera sono estratte **dalla riedizione a cura di M. L. Fanfani in B. MIGLIORINI, *La lingua italiana nel Novecento*, Le Lettere, Firenze, 2003**, preziosa (a tacer d’altro) per indici e sistemazione cronologica. Il brano cui attingo è a p. 114. **B. MIGLIORINI, *La lingua italiana nel Novecento*, a cura di M. L. Fanfani e con un saggio introduttivo di G. Ghinassi, Le Lettere, Firenze, 2003.**

“stampa umoristica” nel portare alla ribalta nazionale parole “di origine locale”, citando tra le fonti esemplari i due periodici per eccellenza guareschiani, “Bertoldo” e “Candido”; e nelle sue preziose appendici al *Dizionario Moderno* di A. Panzini⁵ incluse voci o locuzioni come *ammasso dei cervelli*, *cameragnol/frontagnol/senatagno*, *massaggiare*, *mitrare*, *pestare*, *triangolo della morte*, *trinariciuto/trimammelluta*, *visto da destra-visto da sinistra*, per alcune delle quali la paternità guareschiana è fuori discussione, mentre delle restanti Guareschi fu quanto meno il diffusore principale. Un altro attento catalogatore di novità lessicali, Alberto Menarini, nel 1951 segnalò, a proposito di *titino*, che

il giornale umoristico *Candido* di Milano ne ha ricavato delle derivazioni intenzionalmente ironiche, alcune delle quali vengono adoperate nel parlare scherzoso di molti Italiani, come succede per vari altri vocaboli fabbricati in quell’officina lessicale poco ortodossa ma molto popolare.⁶

E nel 1963, recensendo le *Parole Nuove* di Migliorini, suggerì l’inclusione del *Contrordine*, *compagno Contrordine compagni!*, di cui verificava la popolarità⁶. Insomma, un glossario estratto dalle opere di Guareschi supererebbe agevolmente le duecento parole, proponendosi quale enciclopedia di un’Italia “provvisoria” e caduca da un lato, ma dall’altro in tumultuoso sviluppo per l’ingresso di culture e atteggiamenti nuovi. E la saga del *Mondo piccolo*, iniziata nel Natale del 1946, con il suo acquetarsi della tensione espressiva è emblema della sapienza di un autore che dalla varietà del contingente (documentata nelle stesse pagine del “Candido”, dove fatti di cronaca e relativi salaci commenti comparivano a fianco di irridenti vignette e dei racconti di don Camillo e Peppone) estraeva e raffinava quanto gli sembrava più consono a lettori di ogni latitudine e livello sociolinguistico.

In questo studio cercherò di vedere i caratteri della prosa guareschiana parten-



– **Contrordine compagni!** La frase pubblicata sull’Unità: «Gli agit-prop di Reggio Emilia spieghino al popolo di Brescello tutte le infamie contenute nel litro di Guareschi» contiene un errore di stampa e pertanto va letta: «Gli agit-prop di Reggio Emilia spieghino al popolo di Brescello tutte le infamie contenute nel libro di Guareschi».

G. Guareschi, *Obbedienza cieca pronta assoluta*. Stampa. “Candido”, 1951

⁵ ~~Alla nona edizione (1950) e alla decima del 1963, uscita anche a sé con il titolo di *Parole Nuove*.~~

B. MIGLIORINI, *Parole nuove. Appendice di dodicimila voci al “Dizionario moderno” di Alfredo Panzini*, Hoepli, Milano, 1963.

⁶ Cfr. prima *Profili di vita italiana...*, pp. 215-6; poi in “Lingua Nostra” XXIV, pp. 94-6. Tra le coniazioni guareschiane da *Tito*, la più durevole fu *Titizia* per ‘Jugoslavia’.

A. MENARINI, *Profili di vita italiana nelle parole nuove* Le Monnier, Firenze, 1951.

⁷ G. GUARESCHI, *Bianco e nero*, cit., 30 marzo 1937, pp. 188-191; prima *Venerdì, ovvero: l’automobile al Monte...*, in “La Fiamma”, 9 maggio 1932, pp. 153-154; *Sabato, ovvero: la macchina più complicata – cioè la donna!* –, in “La Fiamma”, 30 maggio 1932, p. 158.

Bianco e nero. Giovannino Guareschi a Parma. 1929-1938, Rizzoli, Milano, 2001, pp. 188-191 (in “Corriere Emiliano” 30 marzo 1937) e prima in

do dalle sue prove più antiche, ritornate leggibili negli ultimi anni grazie alle pubblicazioni in volume promosse dai figli Alberto e Carlotta, che oltre ad aver stampato *Tutto don Camillo* nel 1998 vanno recuperando ingenti materiali dai settimanali e dalle altre pubblicazioni giornalistiche paterne. Non si tratta dell'*opera omnia* (pressoché impossibile in un autore del genere), ma di una vasta antologia, che si aggiunge alle raccolte organiche in volume per mano dell'Autore stesso, cominciando dalla *Scoperta di Milano* del 1941, dallo *Zibaldino* e dal primo *Don Camillo* del 1948, dal *Diario clandestino* del 1949. Va da sé che le edizioni curate dall'Autore stesso offrono aspetti di maggior finitezza rispetto ai volumi postumi, tratti anche, in qualche caso (specialmente per le opere degli ultimi anni, ma con l'importante eccezione recente del *Grande diario*, completato nel 1946-1947) dagli originali dattiloscritti piuttosto che dalle stampe effettivamente apparse. Ma anche gli scritti meno rielaborati valgono come testimonianze di *langue* collettiva (ovvero, dell'apparire in italiano di parole o modi finora documentati solo in anni posteriori) e, insieme, del progressivo farsi di uno stile (*parole*) sempre più sapientemente individuale.

Come antipasto, vien buona la silloge dei pezzi parmigiani *Bianco e nero. Giovannino Guareschi a Parma. 1929-1938* (Rizzoli, Milano, 2001), da inquadrare anche con l'aiuto dell'informatissima *Biografia di uno scrittore di Guido Conti* (Giovannino Guareschi. *Biografia di uno scrittore di Guido Conti* (Rizzoli, Milano, 2008) che corona una bella serie di riscoperte aggiungendosi all'autobiografia messa insieme dai figli sotto il titolo di *Chi sogna nuovi generi?* (titolo completo e anno).

“Bianco e nero” fu il titolo di una delle rubriche guareschiane sul “Corriere Emiliano” (*alias* “Gazzetta di Parma”), a prevalente firma “Michelaccio”: la serie degli articoli, raggruppati per argomenti insieme con quelli apparsi su altri periodici e numeri unici parmigiani, mostra già l'emergere, fra tanti scritti d'occasione e certamente minori, di temi e modi stilistici che ritroveremo nel Guareschi migliore (il quale amava talora riprendere materiali propri adattan-

⁹ *Id.*, *Bianco e nero*, cit., *Ivi*, pp. 308-310 e 315-320 (in “Corriere Emiliano”, 6 marzo 1937 e 16 marzo 1937).

¹⁰ Sul numero del 7 giugno 1947; non raccolto in volume dall'Autore, e oggi leggibile in *Id.*, *Baffo racconta*, Rizzoli, Milano, 2004, pp. 17-20.

doli a nuove sedi editoriali: il caso più noto sarà quello delle tre “storie” del Boscaccio, uscite sul “Corriere della Sera” nel 1942 e finite nell'introduzione al *Mondo piccolo* nel 1948).

Quanto ai contenuti, oltre a qualche anticipazione delle baruffe familiari, poi reinventate autobiograficamente, in cronache facete come *Il tubo della discordia* (1937), o nelle frecciate sulla logica e sull'intraprendenza *femminile femmini?*⁷, e a un primordiale “Visto da destra-Visto da sinistra” nel *Cifario* “K. W.” del 1938⁸, sembra già di vedere personaggi del *Mondo piccolo* nel Filippo Pitocchi collezionista e nel *Vecchio professore* “Tobia”, nati entrambi nel marzo 1937⁹: forse lo stesso ispiratore, quest'ultimo, del pur diverso *Mio vecchio professore* dipinto sul “Candido” di dieci anni dopo¹⁰, e una fievole eco del quale ritroviamo nel professore sottopagato e crumiro per fame, malmenato dalla “*Volante proletaria*” in un altro racconto del 1947 finito sul primo *Mondo piccolo* (*mettere Mondo piccolo. Don Camillo*)¹¹. E non vorrei stravedere, se nell'ironico e mesto preannuncio dell'abbattimento della “Loggetta del Sansovino” per far spazio a un rifacimento edilizio (siamo nel 1932, in pieno fervore urbanistico fascista: “*Casa bella e mortal passa e non dura...*” (titolo? (corsivo) - *NOTA*), titola Guareschi rifacendo Petrarca), trovo i germi del racconto *Il muraglione* del 1951 (poi messo a chiudere il volume *Don Camillo e il suo gregge*), storia di una nicchia e di “una vecchissima Madonnina pitturata in fondo”, destinata alla demolizione, ma che si salverà¹². Infine, la menzione dei *pitacì* (i fiori del tarassaco o “soffione” o “piscialetto”) a chiudere la rievocazione dei “classici trastulli” dei bimbi (1934) non può non ricordare uno dei racconti più toccanti, e stilisticamente perfetti, del *Mondo piccolo*, quell'*Empòrio Pitacì* soprannome

¹¹ *Id.*, *Filosofia campestre*, (in “Candido”) 21 settembre 1947, n. 35 del *Tutto don Camillo. Mondo piccolo*, a cura di C. e A. Guareschi, Rizzoli, Milano, 1998 (d'ora in poi *TDC*). (*mettere n. volume per TDC?*)

¹² *Id.*, *Bianco e nero*, cit., p. 161 (in “La Fiamma”, 13 giugno 1932); da confrontare con “Candido”, 13 maggio 1951 e poi n. 105 del *TDC*.

(forse sistemare nota: storia di una nicchia è in *Bianco e nero* e “una vecchissima Madonnina pitturata in fondo” non risulta come citazione in *TDC*, ma in *Id.*, *Don Camillo e il suo gregge*, Rizzoli, Milano, 2008, p. 438)

¹³ *Id.*, *Bianco e nero*, cit., *Ivi*, pp. 333-336 (in “Corriere Emiliano”, 3 agosto 1934), da confrontare con “Candido”, 29 giugno 1952 e n. 153 del *TDC* (ancora nella seconda raccolta, *Don Camillo e il suo gregge*).

¹⁴ *Id.*, *Bianco e nero*, cit., *Ivi*, pp. 336-339 (dallo stesso in “Corriere Emiliano” del 3 agosto 1934 che si occupa dei vecchi giochi infantili). L'italianizzato “fogone” *fogóne* (tra virgolette

della famiglia Bigatti e del tenore Anteo¹³.

E con questo siamo trasportati alla fonte linguistica più viva del primo Guareschi, quel dialetto locale (e non solo) che largamente infiora le pagine dell'epoca parmigiana, come testimone di un'epoca che sta per finire, di "un mattino che è già discretamente lontano" come si dice nella rievocazione del 1934 dei *Venditori ambulanti e il mercato*, piena dei nomi delle prelibatezze di allora, dalla torta *gréga* agli *stracadént* alle *carùghe* compagne dei ragazzi quando marinavano la scuola, mentre oggi "il *fogón* è giù di moda"¹⁴. Ma dialetto ancor vivissimo in certe denominazioni pubbliche, come i *brum* 'carrozze pubbliche' (termine dialettizzato dall'inglese *brougham*), o gli *sconsùmm* "agenti delle imposte di consumo", ovvero dazieri (pp. 406-311, del 1932)* [nota Bianco e nero, ...](#); nella conversazione familiare, tra padre e madre, tra genitori e figli, "fra mamme e zitelle", dove poi "tutti i discorsi finiscono con la frase di rito [...]": «*Mi, dal rést, a ne m'pos miga lamintär...*»¹⁵; dialetto che in fondo "è come tutte le lingue e si può adattare a tutti i tipi" e con il quale, "rifuggendo da tutto quel che è gergo e banalità" (cioè l'"espressione grassa"), "si può fare [...] dell'arte", come osserva in una lunga recensione del 1932 dedicata all'esordio della "Compagnia per il teatro dialettale" (pp. 233-238)* [nota Bianco e nero, ...](#). Dialetto di cui si vale Guareschi stesso per creare didascalie, spesso in rima, alle sue vignette: la *Fantasia natalizia* su "La piazza äd la Giära [...] (p. 89)" [nota Bianco e nero, ...](#); «[...] *mo mi a diggh ch'è stè un gran temporäll...*», di una pioggia di gol abbattutasi sul Parma calcio (p. 163)* [nota Bianco e nero, ...](#); «[...] *l'è tutta sira ch'al zbraja!*», di un cantante d'opera poco intonato (p. 166)* [nota Bianco e nero, ...](#).

Notevole poi la sessantina di versi in dialetto romanesco (un po' italianizzato, come nello stile di Trilussa o dei giornali umoristici romani dell'epoca) risalenti addirittura ai primissimi tempi del *Bianco e nero* sulla "Voce di Parma" (p. 102)* [nota Bianco e nero, ...](#) e costellati di fraseologia tra il romanesco e

nell'originale, e glossato "bigiare la scuola") tornerà nell'*Appuntamento*, novella addirittura del 1960 ristampata in *Baffo racconta*, cit., (pp. 177-189), a 180 e 186.

¹⁵ *Id.*, *Bianco e nero*, cit., *Ivi*, pp. 93-96 (in "Corriere Emiliano", 4 agosto 1934), e ancora p. 186 (*ivi*, 9 marzo 1936).

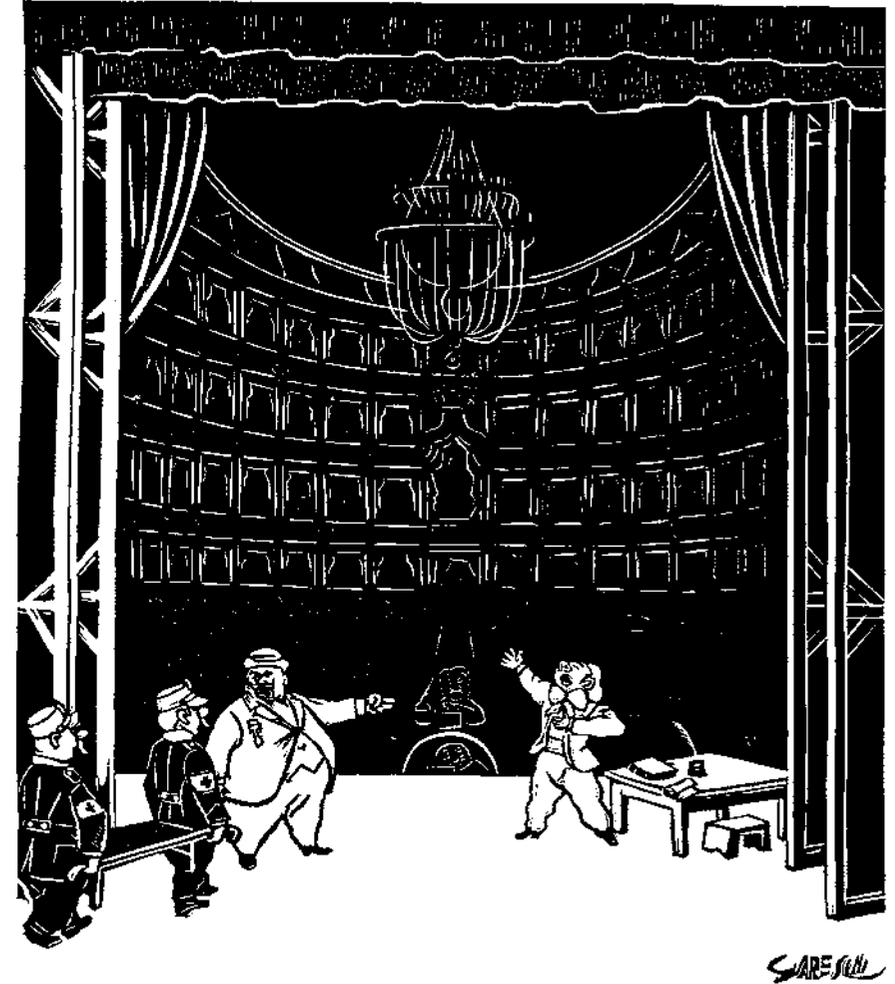
¹⁶ Si veda la riproduzione dell'autografo guareschiano in *Le carte di Giovannino*, p. 117.

G. BENASSATI (a cura di), *Le carte di Giovannino. Prime indagini sui materiali dell'Archivio Guareschi*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bononia University Press, Bologna, 2008.

★ BAZAR ★

NATALE 1938 - A beneficio delle manifestazioni dell'Ufficio Sportivo della Federazione

UNA PRIMA MOVIMENTATA



«L'è chì col ch' al sta mäl:
l'è tutta sira ch' al zbraja!».

G. Guareschi, *Una prima movimentata*. Stampa. "Bazar", 1938

l'italiano popolare (*attaccà botton, poche fregnacce, tutti gli dicon pigne*).

La fedeltà al dialetto e alle sue capacità espressive si protrasse lungo tutto l'arco della vita di Guareschi: un suo appunto databile al 1953 mostra come esso fosse posto alla base di un progetto stilistico che mirava all'essenzialità: "Pensare in dialetto. Ripetere in dialetto le frasi scritte: se il dialogo non funziona cambiarlo. Dialetto=essenziale. Vocabolario minimo"¹⁶. E un brano giornalistico del febbraio 1966 (*pubblicato in Chi sogna nuovi gerani?*, p. 621)^{*} rinalza: "[...] il dialetto, nei riguardi della lingua, è come la radice che alimenta la pianta. È il dialetto che distingue tra maschile e femminile: 'Ch'l diga lù', 'Ch'la diga lè'. [...] io penso in dialetto".

Accanto agli inserti di dialetto "puro" (compresa la "poesiola in dialetto friulano" scherzosamente accostata, per la sua incomprendibilità, a una poesia di Attilio Bertolucci)¹⁷, il giovane umorista ne fa altri di dialettismi italianizzati, sia per rinviare a contenuti tipicamente locali (i "tralleri", p. 95, *da confrontare con i traj di p. 301*^{*}; i *cappelli in ciummellina*, "ovvero attaccati con la fionda", p. 196^{*}, del 1938; la "*porta morta*" del fabbricato rustico, p. 200^{*}, che tornerà varie volte nei racconti del *Mondo piccolo*¹⁸; "la solita patacca", cioè la "fregatura", "prestazione di nessun valore" della sconfitta settimanale del Parma, p. 162)¹⁹, sia per ottenere equivoci e giochi di parole, come per la "mortadella che 'suona'", essendo avariata, e ricade dunque nell'obbligo del pagamento dei diritti SIAE (*del 1932, pp. 301, 304*)^{*}. Sorridenti equivoci semantici erano già nella poesia romanesca del 1929, dove il "piano Yung" sulle riparazioni di guerra era equiparato al "piano che suona Ramona/in via Cavour", e le vacanze passate "ar mare de Riccione" dalle signore "bone" vedono ora la propria conclusione naturale "al Monte, a quello de Pietà"; e tornano per esempio nel

commento a un piovoso luglio 1932, quando "il solleone della leggenda non è quest'anno che un sol molto bemolle" (p. 78)^{*}.

Negli scritti migliori, tra cronaca e rielaborazione fantastica, vediamo un Guareschi che aduna modi popolari, termini d'origine gergale, fraseologia vivace, scoppiettanti antifrasi e giochi verbali, a costruire impasti godibili (ancor di più a una seconda lettura) come quelli delle *settimane* raccontate sulla "Fiamma" nel 1932: ad esempio, l'episodio di tal Giovanni Merli, seduttore di "una giovane, candida, inesperta fanciulla di quarantatré anni", "uno di quei Merli che non se la intendono d'esser messi in gabbia e che rimandano le giuste nozze ad un continuo domani, *colla* ferma intenzione di rimanere uccel di bosco", ma che a un certo punto "quasi ci rimette le penne" per "un 'confetto' 635 che non è certamente un confetto nuziale" inviatogli dalla Browning della "fanciulla quarantatreenne" (*22 febbraio 1932, pp. 134-135*). Oppure la storia del matrimonio tra una parmigiana e un "cravattaro" palermitano, presto turbata dai tradimenti di lui, all'udire i quali la "buona parmigiana gli pianta una grana risvegliandolo con un furioso allegretto di calci e di pugni": "il fatto insegna che le donne di Parma san prendere per la cravatta persino i cravattari, e più che far le corna al marito, sanno ammaccargliele" (*7 marzo 1932, p. 138*)²⁰.

Ben rappresentati, poi, gli altri caratteri della prosa guareschiana: l'attenzione al neologismo, specie tecnologico, e la tendenza alla neoformazione individuale, specie mediante *alterati*. Nel primo caso (quello pertinente alla *langue*), una sola pagina da un "Bianco e nero" del settembre 1933 (p. 85) fornisce le prime attestazioni dei *bivomeri* e *trivomeri* (finora noti ai vocabolari rispettivamente dal

¹⁷ Da "La Fiamma", 6 giugno, 1932, p. 160.

¹⁸ Ad esempio in *Gli spiriti* (del 1950 e di cui riparleremo): per entrare nella stanza dei presunti "spiriti", Peppone deve entrare "sotto la 'porta morta'" (*Don Camillo e il suo gregge*, p. 102).

¹⁹ Il termine tornerà nel significato arcaico e spregiativo di "medaglia" nel dialogo tra Bertoldo e il Granduca Trombone composto in lager: "[...] E qual dannata faccenda è quella specie di patacca che ti pencola sul petto [...]? Questo che ho sul petto non è una patacca: è un piastrino" (*Ritorno alla base*, pp. 31-32).

²⁰ Il passo interessa anche per la storia del lessico, dal momento che il più aggiornato dei nostri

dizionari, il *Gradit* nel suo *Supporto digitale*, per il senso proprio di "fabbricante, venditore di cravatte" lemmatizza unicamente la forma toscana *cravattaio* (registrata per la prima volta nel 1893), mentre di *cravattaro* conosce il solo significato gergale romanesco di "strozzino" (dal 1996; 1992 secondo il *Supplemento 2004* al *GDLI* *scrivere titolo*). Dunque il luogo di Guareschi retrodata sia la forma sia il suo significato. Da notare che nel racconto *Il sistema*, del 1950, ricorrono in senso proprio sia *cravattaio* sia *cravattaro*, almeno secondo la ristampa in *Baffo racconta*, *cit.*, 2006, p. 30 (due occorrenze per ciascuna forma).

²¹ Non è chiaro se si tratti della persona addetta alla smacchiatura (per la quale esiste documentazione da metà Ottocento), o, come ritengo più probabile, della macchina apposita, su cui i dizionari non offrono documentazione.

²² Verbo e sostantivo si erano diffusi dal 1931. Guareschi sarà poi il primo a impiegare, nel



Ecco un provvedimento che s'impone
per la razional "stassanizzazione"

G. Guareschi, *Centrale del latte*. Stampa. "Bazar", 1935

1955 e 1961), della *smacchiatrice a secco*²¹, degli impermeabili detti *trench-coat*: definiti "gloriosi" e "stinti" (cioè ormai appartenenti al passato), ma dei quali il *Gradit* trova menzione solo dal 1935 (dal 1933 per l'abbreviazione *trench*), sia pur ricordando che il termine inglese risale alla prima guerra mondiale.

La menzione del battesimo, sebbene inglorioso, della "nuovissima «*autospazzatrice*»" [corsivo aggiunto: quindi in nota corsivo nostro \(insieme alla pagina\)](#), evidentemente avvenuto nel febbraio 1932 a seguito della prima nevicata di quell'anno ([p. 132, anche nel titolo](#)), è interessante per due motivi: anticipare la data di comparsa del termine, indicato al 1941 dal *Gradit*; e documentare che la macchina non serviva solo "per la pulizia delle strade", come preteso dallo stesso dizionario. Si anticipa anche il *bozzone* di stampa, ricondotto in una rievocazione del 1941 agli inizi della carriera giornalistica di Guareschi nel 1930 ([p. 13, secondo il Gradit la parola risalirebbe al 1955](#)). Addirittura ignoto ai vocabolari il *paraveste* della bicicletta da donna che l'Autore, nel 1937 ([p. 318](#))²² ricorda di aver usato ai tempi del ginnasio.

Meno sensibile, ma pur sempre utile al lessicografo, il miglioramento delle nostre conoscenze circa il "latte *stassanizzato*" [corsivo aggiunto \(nostro\)](#), citato a p. 100 come uno dei caratteri della "città nuova", insieme con il "telefono automatico, il senso unico e il senso vietato"; purtroppo, i compilatori dell'antologia *Bianco e nero* non riescono a datare questo frammento dal "Corriere Emiliano", che potrebbe essere del 1935, stessa data del racconto in versi *La signora Veronica e il latte stassanizzato*, e della relativa vignetta sulla *stassanizzazione*, citate dalla [biografia di Conti \(p. 90\)](#) G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*. Rizzoli, Milano, 2008 come appartenenti a "Bazar" del 1935. E se questo procedimento di pastorizzazione fu "ideato intorno al 1920" dall'ingegner Ernesto Stassano (1859-1922), come recita l'[Enciclopedia Italiana](#), il *Gradit* non ne conosce attestazioni anteriori al 1936, mentre il verbo *stassanizzare* risalirebbe solo al 1965. È certo che una ricerca su pubblicazioni specialistiche anticiperebbe la comparsa dei termini, ma per noi resta significativo che Guareschi sia il primo a incuriosirsene e a diffonderli. Il che vale anche

dopoguerra, *motorizzarsi* per "munirsi di motoretta" (Id., *Mondo Candido 1948-1951*, Rizzoli, Milano, 1992, p. 123, 17 ottobre 1948); mentre già la Befana della sua *Favola di Natale* (Rizzoli, Milano, 1944), presentandosi a cavallo di un aspirapolvere anziché della scopa, diceva "Mi sono motorizzata" (p. 49 dell'ed. 1998). [controllare pp. \(p. 58 dell'ed. 1992\)](#)

per *sens unico* e *sens vietato* (locuzioni che tornano a pp. 117-118, questa volta con attribuzione certa al settimanale “Il Lunedì” del 1935), che il *Gradit* conosce rispettivamente dal 1960 (data francamente incredibile, anche per il confronto con il francese *sens unique* del 1933, ma finora non anticipata) e dal 1935: ulteriori prove dell’interesse portato da Giovannino per la modernità e, in particolare, la *motorizzazione* (titolo di un articolo del 1934 che inizia con “*Tutto va rapidamente motorizzandosi*”, p. 109)²², che come vedremo impronterà di sé anche pagine della *Scoperta di Milano*.

Il neologismo è molto spesso d’importazione: Guareschi non disdegna d’impiegare forestierismi corrispondenti a cose effettivamente nuove (specialmente nel campo della moda), come è per l’impermeabile chiamato *Burberry*, cui dedica uno dei suoi primi articoli (1929, pp. 331-3), molto in anticipo rispetto al 1942 della prima registrazione sul dizionario di Panzini-Migliorini, e divertendosi ad attorniare il termine di altri esotismi (*kaki*, *noisette*, *silhouette*) o tecnicismi dell’abbigliamento (*controspalle* e *goniglie svolazzanti*), essi pure in odore di novità (*controspalla* risalirebbe solo al 1956, e in significato diverso; di *goniglia* “collare” il *GDLI* conosce un solo esempio settecentesco, cui segue un lungo silenzio rotto solo da una corrispondenza dal Messico di Emilio Cecchi, posteriore alla nostra data)²³. Altri forestierismi, sebbene già acclimatati in Italia da qualche decennio (*affiche*, *comfort*, *dumping*), compaiono in una recensione a un saggio francese sugli Stati Uniti (1932, pp. 269-273); e, in quantità maggiore, in pezzi di colore della “Voce di Parma”, indi della “Fiamma” tra l’aprile e il luglio 1932, dove è preso di mira (con visione che direi strapaesana) lo snobismo della “più brillante *jeunesse dorée*”: vista all’opera nei nuovi balli (*one-step*, *hesitation*) e sulle piste da sci, “perenne sagra di nevi, *ski*, *flirt* e raffreddori” (4 novembre 1929, pp. 378-380); poi, a indossare “*toilettes* meravigliose, *dernier-cri*”, care a “i *sine cerebro* innamorati dell’esotico che [...] sanno molte parole inglesi”

²³ La parola è tanto rara da mancare addirittura al completissimo *Gradit*. Il quale assegna a *controspalla* la sola accezione architettonica, conoscendo poi la *controspallina* come antico ornamento della divisa militare.

²⁴ Ma *tabarino* comparirà anche in *Id., Marito in collegio*, Rizzoli, Milano, 1944, p. 245, non so per scelta convinta o per obbligo: nello stesso romanzo si leggerà anche *vechendo*, 145-146.

²⁵ Di *jazz* Guareschi trattava anche in altro luogo della “Fiamma” (25 aprile 1932, *Esplorazione a Strapaese*), contrapponendolo alla tradizione dell’orchestra Cantoni (“i Cantoni son Strapaese

e chiamano *cocktail* le più “strane misture di liquori”; e il sorriso si riversa anche su certa critica “sanzionata in seno ai vari *clan*”, “nei *club* [...], nella *hall* di un teatro”, che smaschera “il *bluff*” (cfr. pp. 149, 152, 263). E se i sarcasmi sull’ambiente snob, dove una certa rilassatezza di costumi si accompagnava all’esotismo linguistico, sono comuni a Guareschi e ad altri intellettuali d’epoca (da Panzini a Paolo Monelli, da Ogetti a Cicognani e altri), una pagina del nostro, sempre sulla “Fiamma” prende le distanze dal nascente purismo fascista:

Cosa volete che vi possa raccontare per farvi divertire?

Vi debbo parafrasare le famose parole nuove italiane da sostituire secondo l’editto del Sindacato Intellettuali alle orribili espressioni straniere?

Ma chi non sa oggi oramai che *Buvette* si traduce in italianissima parola con Bar, che *Tabarin* si dice Tabarino, e via dicendo?

Bella novità: oramai anche il Pierino di redazione sa che deve scrivere, per esempio, che alla Casina di Passo Buole si suona il giazzo, e i vitaioli ci vanno in tassì come si va al Tabarino... (25-7-1932, p. 162)²⁴

Ragionamento che si può accompagnare ad altri analoghi di un Monelli, e (toni a parte) non è lontano né temporalmente né ideologicamente dal sapiente “neopurismo” di un Bruno Migliorini, che sul finire dello stesso 1932 pubblicò un saggio dal semplice titolo *Viveur=vitaiolo?*, discutendo approfonditamente il termine originale e la sua traduzione (proposta da Ferdinando Martini, e discussa da Ogetti sul “Corriere della Sera” del 4 agosto, cioè pochi giorni dopo Guareschi) insieme ad altre possibilità dettate volta per volta da atteggiamenti di “sciovinisti” o di “non interventisti”. Migliorini (dopo aver

e Strapaese è cuore, mentre il *jazz* è Stracittà e Stracittà è cervello”, in *Bianco e nero*, cit., p. 405).

²⁶ La stesura originale del saggio di Migliorini apparve sulla “Cultura”, XI, 1932, pp. 825-828; cito dalla revisione ristampata nel postumo *La lingua italiana nel Novecento* (pp. 243-247; il citato da p. 247).

²⁷ Il verbo non è documentato in questa accezione, semmai connessa a *rullare* di cui, per “rotolare”, si trovano sporadici esempi nel primo Novecento. Guareschi userà ancora *rollare*, come sinonimo prezioso di “girare”, nella prima pagina del *Grande diario* (Rizzoli, Milano, 2008),

anche citato, come Guareschi, *tassi e jazz*)²⁵ concludeva trattarsi di

[...] una questione di politica interna piuttosto che estera. È indiscutibile che la loro persistenza è legata col prevalere dello snobismo. Se, invece, arriverà a prevalere uno stile di vita antinobistico, il *viveur* cadrà in discredito, e uno dei termini che esprimono questo discredito finirà col trovare il generale consenso.²⁶

Da notare la precocità con cui, il 6 marzo 1937, Guareschi si varrà di *picchiatello*, “dato che la parola è oggi di moda”: il termine era appena entrato nell’uso, come traduzione dell’ingl. *pixillated* nel film *È arrivata la felicità* di Frank Capra. Ma agli artificiosi adattamenti lessicali più o meno coatti, Guareschi preferiva già da allora neoconiazioni individuali: come il *rollare* delle ruote di bicicletta, che “sommesse [...] cantano la lieta canzone della strada” (1934, p. 97)²⁷, l’originale metafora del pezzo musicale “gramolato da un pessimo fonografo” (1932, p. 159), verbi sintetici come *daziare* (tra virgolette nell’originale; del 1932, p. 311) o *sbiciclettare* (1941, p. 16), l’accrescitivo *giallone* (*alias novella gialla*) del 1938 (pp. 198-199: il significato “poliziesco” di *giallo* si era diffuso a partire dal 1929, con prima documentazione lessicografica, seppur indiretta, nell’edizione 1935 del Panzini)²⁸. Si osserva poi lo stravolgimento semantico di *autoparco*, termine finora documentato dal 1939 come ‘parcheggio auto’, ma che Guareschi già usò nella didascalia di una vignetta del 1935 (“*Divien così la via del Castelletto, un ... autoparco dei divertimenti*”, p. 181), dove il disegno mostra eloquentemente le coppie che si recano con l’auto in uno dei “cosiddetti ‘campi dell’amore’”.

Ma la coniazione estemporanea non prevarica sul resto, rimanendo incastonata in una prosa, a tratti persino dotta (con riprese da Dante e Manzoni soprattutto, ma anche da Metastasio: p. 333, e con stravolgimento a p. 301), ma general-

datata 5 luglio 1943: “[...] Quel rollare del motore, uguale e senza riposo” (p. 207).

²⁸ Ma di “genere ‘giallo’, nuovo per noi” aveva parlato già Massimo Bontempelli in un’intervista raccolta sul “Corriere Padano” il 20 luglio 1932: cfr. A. Folli, *Vent’anni di cultura ferrarese: 1925-1945, Vol. II. Cinque interviste. La ricerca della libertà*, Patron, Bologna, p. 163.

Vent’anni di cultura ferrarese. Cinque interviste. La ricerca della libertà (1925-1945)

²⁹ Tutte le citazioni dalla *Scoperta di Milano* fanno capo all’edizione 2000 (qui p. 57, cap. *Vane*

mente adatta a un lettore di livello medio o addirittura popolare: ecco dunque lo spesseggiare delle “duecento parole” topiche, tra cui citerò *faccenda* (13; “non devo aver capito bene i particolari della faccenda”; “riesce a mettere a posto la faccenda”, p. 138; “la faccenda è un po’ delicatuccia”, p. 196; “siamo arrivati al vivo della faccenda”, p. 227). Credo di aver dimostrato (con buona pace di Giovanni Raboni) che ciò non nasca da povertà linguistica, ma da una scelta che si verrà maturando negli anni successivi, quando “Nino” e “Michelaccio” cederanno stabilmente il posto a “Giovannino” e addirittura a “Giovanni Guareschi”, e agli scritti d’occasione si sostituiranno costruzioni via via più meditate. Lo vediamo passando in rassegna le pubblicazioni degli anni successivi.

La più antica che si presenta è *La scoperta di Milano*, primo volume curato da Guareschi, che in esso fuse, rielaborandoli, racconti di tinta autobiografica apparsi nella rubrica “Le osservazioni di uno qualunque” del “Bertoldo”, dal giugno 1939 al marzo 1941, e sul “Corriere della Sera” tra il novembre 1940 e l’agosto 1941. Siamo all’inizio del ciclo familiare, che si protrarrà per il resto della vita e dell’attività giornalistica di Guareschi, dando origine a una produzione libraria all’incirca parallela, ed equivalente in quantità, alla serie del *Mondo piccolo*: si pensi allo *Zibaldino* del 1948, stesso anno del primo *Don Camillo*; al *Corrierino delle famiglie* del 1954, un anno dopo *Don Camillo e il suo gregge*; indi, alla *Vita in famiglia* uscita due mesi dopo la morte dell’Autore e alle “Osservazioni di uno qualunque” che Guareschi aveva cominciato a mettere insieme nel 1943 e sarebbero uscite nel 1988. Compagno già qui alcuni temi attorno ai quali l’Autore ricamerà sempre nuove variazioni negli scritti successivi: ad esempio, la logica irremovibile delle donne, e di Margherita in particolare (cui, anni dopo, si sarebbe aggiunta la *Pasionaria* “*Pasionaria*”), alla quale il protagonista maschile si deve arrendere: “Margherita capisce tutto, io no” (p. 72); “Mi sono detto semplicemente ammirato per la sua saggezza” (p. 96). Spetta al lettore l’eventuale parere discorde, anticipato qualche rara volta dallo scrittore stesso: “Io non mi meraviglio mai quando le donne fanno dei discorsi insensati: mi meraviglio invece quando li fanno sensati” (p. 88).

Ma non è difficile trovare altri temi che anticipano la saga del *Mondo piccolo*: a cominciare dai nomi *Camillo*, assegnato all’angelo custode di Margherita (p. 241), e *Peppone*, portiere di cinema corruttibile “con qualche bicchierozzo di vino” (p. 222). Anche l’apertura del secondo capitolo, *Esame tragico* (p.

39), con l'Autore che s'immagina costretto ad andare a caccia fingendo di "fulminare, nei prati di trifoglio, le quaglie, e le lepri nelle macchie di gaggia", si direbbe preluda alle partite di caccia fatte qualche anno dopo da parroco e sindaco (si pensi solo alla prima, *In riserva*, sesto episodio del *Mondo piccolo* 1948, quando i due protagonisti *fulminano* una lepre ciascuno).

Lo scrittore, ormai milanesizzato ma con la sua "deliziosa piccola città"²⁹ nel cuore, ha agio di soppesare le esperienze vecchie e nuove, dall'ambiente patriarcale e provinciale della Parma dove tutti si conoscevano alla metropoli frenetica cui deve far fronte in compagnia di Margherita, con l'aggravante della guerra che si avvicina e costringe a un "ritorno alla base" seppur parziale e intermittente: come è naturale, la lingua è specchio e misura dei due mondi tra i quali vive la giovane coppia (presto raggiunta dal "mascalzoncello" poi divenuto famoso con il suo nome di Albertino). Ma il dialetto ha subito un drastico ridimensionamento, credo più per scelta stilistica d'autore che per ossequio alle direttive del regime: si riduce al luogo comune "Milan e poeu pù" e alla filastrocca "El sior Zvan 'l va a Milàn/a mètt'r in fila i can", che fungono da saluto dei parmigiani al Giovannino partente in dolce compagnia (pp. 81-82)³⁰; e all'italo-milanesese messo in bocca a un'ipotetica borghesia del futuribile 1998, intenta a "sospirare" giudizi letterari: «Oh, el Bachèlli!, quello sì che l'era un grande scritùr! Tütte stüpidate la letteratüra di oggi! Oh, el Mosca! Quello sì che l'era un ümorista coi fiocchi!» (p. 179). Non ce ne sarà molto (tre versi in tutto) neppure nel raccontino *Come finì Ara bell'Ara?* (sul "Corriere" del settembre 1941), che pure prende le mosse da una "canzone

ricerche).

³⁰ "Milano e poi più" sarà anche il commento dell'amico parmigiano incontrato in un ritorno alla madrepatria (p. 121).

³¹ Cfr. *Baffo racconta*, cit., pp. 3-12 (il breve inserto dialettale a p. 9).

³² "Soldo, moneta": tipico lombardismo che Guareschi estende oltre i confini regionali, dandolo come pronunciato a Genova. Tornerà in bocca a Peppone nel racconto *La campana* del 1947, inserito nel primo *Mondo piccolo*: «I contadini non scuciono un ghello, reverendo», sorta di controcanto al lamento di don Camillo davanti al Cristo, «[...] i ricchi non scuciono una lira neanche a scannarli [...]» (ora in *TDC*, pp. 134 e 130); poi ancora "non aveva un ghello in saccoccia", nel racconto *Nel paese del melodramma* del 1952 (*TDC*, p. 900).

³³ Ad esempio nel capitolo che dà il titolo al volume (pp. 165-179) e fonde sette pezzi usciti tra

popolare milanese" citata anche da Carlo Porta oltre un secolo prima³¹. Piuttosto, a conferire tinte realistiche provvede la lingua popolare dei dialoghi, ottimamente esemplificata nelle battute del cameriere d'albergo a p. 95:

Giovanotto, datemi retta: domani levate le tende. Siete cascato male. Voi non siete pratico della città e qui pelano da maledetti! [...]
Qui un bagno ve lo mettono quindici lire, ma adesso sta facendolo una signora [...] Appena esce io vi chiamo, voi vi ficcate dentro e vi lavate senza pagare un ghello.³² [...]
Guardate che quell'affare nero lì, sul comodino, è il campanello! [...]
State attento, altrimenti vengono su il cameriere, o la cameriera o il facchino e vi tocca ordinare roba!

E anche nelle pagine più ispirate, come il capitolo *Padre!* (steso tra il 1940 e '41, evidentemente dopo la nascita del primogenito Albertino), Guareschi smorza le tentazioni di lirismo facendo ricorso a voci quanto mai popolari (e rese ancor più familiari dal ricorso ai suffissi diminutivi), spesso ripetute e inserite in una sintassi di brevi proposizioni coordinate per asindeto (in uno stile che per certi aspetti ricorda quello biblico, ed è largamente rappresentato nella *Scoperta di Milano*)³³:

Si abbandona la strada maestra, si corre in mezzo all'erba: dietro al cespuglio c'è un affarino, piccolo piccolo, con due gambette corte corte. Una rosea gabbietta di strilli [...]
Questa è la vita degli uomini qualunque: a un bel momento, l'uomo qualunque si trova seduto a fianco della compagna di cammino, in un prato verde, a guardare un piccolo mascalzoncello che dorme con un

il 1939 e il 1941: significative le pp. 172-173, che al tempo presente descrivono le scorribande dell'Autore per la città (da "Girano strani tram corti e altissimi" a "Sento che il mio passo ha ancora una voce"). Ma movenze sintattiche del genere si incontrano a ogni apertura di pagina, anche con i tempi del passato (si vedano i primi due capoversi del capitolo d'apertura, *Amore e liceo* (p. 31), o l'ultima pagina del *Capitolo postumo* (p. 264).

³⁴ Suggestive le pp. 142-143, che descrivono come "l'uomo è sorvegliato continuamente da

piedino in bocca (p. 126).

Tra le altre definizioni del bimbo, spicca quella di “piccolo arnese”, tre volte in meno di due pagine; ma *arnese* è una di quelle parole ad ampio spettro, già usata per il rasoio ereditato dal padre, che dal canto suo l’aveva dichiarato “roba di prima della guerra”; e tornerà spesso nello *Zibaldino*, tanto per Albertino (“arnese grosso come un coniglietto”, 40) quanto per oggetti almeno inizialmente indefinibili (“La Pasionaria [...] appena vede qualche arnese di metallo che sia più alto di due metri...”, 148).

Ancora più spesso incontriamo *faccenda*, adibito per il soggiorno nell’albergo genovese (che “riuscì una faccenda tristissima”, pp. 93-94), per la crescente meccanizzazione della vita (“una faccenda paurosa”, ovvero un “pasticcio tremendo”, come si dice a p. 143 all’interno di una serie di considerazioni su *La macchina nemica* che anticipano una sorta di Grande Fratello)³⁴, per la fiera di Senigallia (“una faccenda più che altro orizzontale”, p. 169), per l’esistenza umana (“la faccenda si riduce tutta a una grossa ruota”, p. 246 con eco a p. 247).

La tensione verso un linguaggio elementare e concentrato (quello additato come pregio del dialetto) si ricava anche dalle riflessioni dell’*alter ego* di Guareschi (e un po’ di Zavattini, da cui mutua il nome), il “signor Cesare” assunto come correttore di bozze e poi promosso, per manifesta incapacità, a redattore capo (pp. 67-68): questi si rende conto che nel titolo “in sette parole, si può dir tutto quello che, più sotto, è detto in duecento” (non sfuggirà la quantificazione, poi divenuta topica) e, dati anche i tempi che corrono (“nell’articolo politico il titolo è spesso un pericolo e sempre un azzardo”: chi ha orecchie da intendere intenda!), opta per “titoli generici” sul tipo di “Su e giù per Cinelandia”³⁵. Ricordo che il “Bertoldo”, già nel primo numero, ospitò la celeberrima satira di Mosca contro le frasi fatte del giornalismo (“non si hanno a lamentare vittime umane”, “avvertito telefonicamente si è recato immediatamente sul

invisibili raggi che registrano ogni suo gesto”.

³⁵ Altro termine quasi neonato, risalendo al 1935 la sua diffusione (dallo spagnolo) in Italia.

³⁶ Si veda in C. MANZONI, *Gli anni verdi del “Bertoldo”*, Rizzoli, Milano, 1964, pp. 35-37.

³⁷ “Piccola macchina a due gambette” anche a p. 124; “rosea macchinetta a due gambette” a

luogo”, notizie “confuse e contraddittorie” ecc.)³⁶.

E continua l’interesse per le novità tecniche e lessicali: se risulta ormai arcaico il sintagma *macchina automobile*, impiegato (pp. 119-120, 144, 153, 168 ecc.) più spesso del semplice *automobile* sostantivato (p. 194), ne nasce però l’accrescitivo *automobilona* (che risulta sconosciuto ai dizionari, e rappresenta dunque un altro regalo guareschiano al nostro lessico: p. 172). Assente dai vocabolari è pure il sinonimo popolare *baracchetta* (“vorrei vederla io, qui, una di quelle baracchette moderne!”, p. 174), mentre *motofurgone* compare a p. 168; in anticipo rispetto al 1942 dei dizionari (gli sta vicino l’*autotreno*, noto peraltro dal 1932). È quasi una novità il participio *motorizzato* (p. 115), titolo di capitolo risalente all’ottobre 1939, e ricompare il verbo *motorizzare*, impiegato in uno scherzoso traslato a p. 166 (“la dolce signora del mio quarto piano ha motorizzato la faccenda con quella sua macchinetta a due gambette”)³⁷: parole e cose che già avevano destato il precoce interesse del Guareschi parmigiano e avrebbero toccato l’apogeo negli anni della guerra e del primo dopoguerra, con la produzione industriale delle motorette.

Altre novità, non assolute ma che solo in quegli anni giungevano a portata del grande pubblico, erano il cinema in *tecnicolor* e la televisione³⁸: Guareschi li cita entrambi, il primo (“sogni in t.”, p. 245) nel 1941; e se la parola pura e semplice risulta documentata almeno dal 1939, la locuzione “fig. fam.” *in t.* “a colori sgargianti” sarebbe stata schedata solo dal 1970 (*DELI*)³⁹. Il secondo termine, insieme con altre recenti creazioni tecnologiche (specialmente elettrodomestici, come la *caffettiera elettrica* e l’*aspirapolvere elettrico*, ma anche i *lampadari di anticorodal*)⁴⁰ è nella già ricordata lettera che il nipote Giovannino dovrebbe inviare all’Autore nel 1998 (pp. 177-179). Elettrica è pure la *ghiacciaia*, più volte ricordata a partire da p. 111 (“trovava che le ghiacciaie elettriche si addicevano meglio al suo temperamento”, pp. 1939-1940; e anco-

p. 138.

³⁸ È del 1939 il film *Mille lire al mese*, ambientato negli studi televisivi di Budapest.

³⁹ M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, seconda edizione (*Il Nuovo Etimologico*), Zanichelli, Bologna, 1999.

⁴⁰ Lega leggera a base di alluminio, che già nel 1931 aveva meritato le attenzioni di Gadda.

⁴¹ Guido Conti lo definisce “ritratto a parole delle vedovone” (p. 191). Il tema sarà ampiamente

ra pp. 117, 174), e che nel significato di ‘frigorifero’ è attestata dal *DELI* solo nel 1953. Assai più tradizionale è il citato *bicchierozzo* (p. 222), sconosciuto ai dizionari italiani e che ritengo adattato dal dialetto parmigiano.

Coinvolgono invece l'evoluzione del costume due sintagmi che, se non nuovi in assoluto (perlomeno il secondo), sono visti come tipici della società contemporanea: il *ladro di biciclette* (p. 131) e il *testimone oculare*, che sarebbe una delle “nuove professioni” connesse allo sviluppo della motorizzazione (p. 168). Va visto insieme ai disegni guareschiani il ritratto espressionistico delle *signore a pera* (“io parlo di pere capovolte, con la parte del picciuolo in basso”; pp. 195-196)⁴¹, la cui “opulenza del seno [...] contende lo spazio vitale alla tazza del tè”, caratterizzando i ritrovi del centro città allo stesso modo delle “nonnine” dalle labbra, occhi e capelli multicolori. Come nelle vignette, anche la pagina scritta si alimenta di vistose caricature, ottenute con abbondante uso di suffissi: le *pappine* e i *brodini leggeri* per il marito che immaginiamo piccolo e soverchiato dalle mogli *solenni come monumentesse*; i *pelliccioni cortissimi* delle nonnine, le cui “gambe strane” ricordano i batacchi del campanaccio, e dotate di pelle liscia in quanto “appuntata con spilloni in cima alla testa” (un *lifting ante litteram!*), e di seni “incrociati sulla schiena come i tubolari dei corridori ciclisti”. E si noti il riuso immediato (1939: *qui a p. 196*), demitizzante, del famigerato *spazio vitale* reclamato dalla dottrina hitleriana.

Ma forse, il carattere più tipico dello stile guareschiano è costituito dalle *callidae iuncturae*, categoria cui ascrivo non solo gli accostamenti inconsueti di aggettivi e sostantivi (*signorina di mia discreta conoscenza*; p. 83; *prima della prossima guerra*; p. 96), o un'ipallage come “i pochi mesi del nostro minuscolo filibustiere hanno protestato ad alta voce”; p. 159); ma anche le definizioni perifrastiche o aforistiche, ovviamente con effetti di comico straniamento. Ne

sviluppato nel dopoguerra, sia nella grafica sia in prosa, a satireggiare le maschine “compagne”, come quella segretaria federale che “procedeva in ciclofurgone, il che le permetteva, appoggiandolo appunto sul furgone, di rendere trasportabile il suo maestoso seno che altrimenti, con tutto il preponderante in volata (come si dice in gergo artiglieresco) l'avrebbe fatta immancabilmente capotare” (dalla rubrica “Cuore epurato”, 23 marzo 1946, oggi in *Mondo Candido 1946-1948*, p. 34; un disegno pertinente è a p. 32, dal numero del 30 marzo).

⁴² Albertino sarà di nuovo un *piccolo mascazone* nelle *Osservazioni di uno qualunque*, p. 109; *piccolo masnadiero* nello *Zibaldino*, p. 36.

G. Guareschi, *Osservazioni di uno qualunque*, Rizzoli, Milano, 1988

⁴³ Oggi è portato a titolo della prima sezione del volume di *Osservazioni di uno qualunque*, e



G. Guareschi, *6 vedovone assortite*. Stampa. “Bertoldo”, 17 febbraio 1939

cito due sole: “il vero amore va oltre i confini della Morte, della Sintassi, della Grammatica e dell’Ortografia” (p. 77; a proposito di una lettera di Margherita contenente il congiuntivo *stassi* e la grafia *non c’è n’è*); “anche nel tandem, come in tutte le altre contingenze della vita, è molto più facile cambiare un fidanzato che un guardaroba” (p. 201; ~~rinviando poi alle pp. 84-85 per la definizione completa~~, “secondo la gente di provincia”, del tram elettrico, creato per “offrire ai compilatori di numeri unici piacevoli spunti per le loro caricature”.

Tra le perifrasi definitorie, le più ricorrenti sono quelle (in parte citate sopra), relative al figlio, e ancor più le antonomasie per Margherita, già notate nella prefazione di Mosca come prova che Guareschi è “scrittore vero che conosce la tecnica della lingua” e “il pudore dei propri sentimenti” (18-9). Eccone poche, scelte tra decine e decine: “la dolce fanciulla che il Cielo sparse a profusione sul mio liceo” (45), “l’autrice del mio matrimonio” (132), “la dolce fanciulla che, conosciutomi disoccupato e felice, tende a fare di me un infelice stipendiato” (61). Tra *dolci fanciulle* e *mascalzoncelli*⁴², direi che Guareschi si avvicini all’epiteto formulare (seppur reinventato, il più delle volte), con una tecnica seriale messa in atto nelle chiuse di ogni capitolo: vuoi con la formula “il che è bello e istruttivo”, che conclude la premessa (p. 30) e il volume tutto (264), ed era caratterizzante della rubrica “Le osservazioni di uno qualunque”⁴³; vuoi,

per esempio conclude il primo capitolo, *La Bohème* (p. 19 dell’edizione 1999); torna in alcune chiuse di brani dello *Zibaldino* (Rizzoli, Milano, 1997), ad esempio *Ritrovamento* (p. 15), “*Pip-permint*” (p. 27), *I calzoni blu* (p. 30: cito dalla nuova edizione Rizzoli 1997).

⁴⁴ Ad esempio, relativamente alle definizioni di Margherita nelle *Osservazioni*: “la dolce signora che fu già la mia dolcissima signorina”, “la simpatica creatura che il Cielo sparse copiosamente sul mio cammino” (pp. 29-30, 1941; cfr. *Scoperta di Milano*, pp. 55 e 127). Deliziosa anche la perifrasi con cui nello stesso racconto l’Autore narra il suo matrimonio: “la giovane donna, con la scusa di tutelare il mio avvenire, mi indusse a confessare a un dignitoso signore in veste talare che io ero felice di condurla in matrimonio” (p. 29); da confrontare con l’altra, celebre, della *Scoperta*, 134: “la dolce signora la quale una volta, con la scusa di farmi ammirare certi pregevoli affreschi del ’500 mi indusse a entrare, celibe, in una chiesa per uscirne di lì a poco coniugato a vita”. Nello *Zibaldino* Margherita sarà invece “la madre della mia paternità” (p. 31), o anche “la dolce creatura dei miei passati sogni e dei miei attuali risvegli”, “la dolce signora che divide con me fraternamente l’appartamento lasciandomi l’intero affitto da pagare” (p. 19).

⁴⁵ Il mezzo di trasporto (ancora usato, per quanto ricordi personalmente, almeno sino al termine degli anni Sessanta, e a Modena impropriamente denominato *sidecar*) tornerà nel citato raccontino del “Candido”, 23 marzo 1946, a proposito della monumentale segreteria federale

soprattutto, per la menzione, a terminare presso che tutti gli altri capitoli, della “dolce” Margherita i cui “grandi occhi neri dicono: «Giovannino, Giovannino!»” (o minime variazioni): epifora doppia nel finale del libro, dove le due formule compaiono una dietro l’altra.

Come anticipato, contemporanee sono genesi, atmosfere e stile dei racconti oggi leggibili sotto i titoli di *Osservazioni di uno qualunque* e *Lo Zibaldino* (perlomeno, se ci si limita alla sezione *Il che è bello e istruttivo* della prima raccolta, e ai testi usciti entro il 1943 della seconda); valgano dunque le considerazioni generali fatte sopra⁴⁴, cui aggiungo pochi dettagli, o se vogliamo mere curiosità, che rivestono particolare interesse lessicale. Fra le retrodatazioni della prima antologia, il racconto *Una giacca superba*, del 1941, ci offre il *tessilsacco* (~~due volte a p. 29~~), l’involucro di carta e spago in cui era riposta la giacca dell’Autore, marchio di fabbrica che secondo il *Gradit* risalirebbe solo al 1961; mentre in uno degli ultimi scritti prima della prigionia, lo spassoso *Acetilene* del maggio 1943, appare (p. 90) un *ciclofurgone* “veicolo a pedali con due ruote anteriori, che sostengono una cassa per il trasporto di merci, e una ruota posteriore”⁴⁵; i dizionari concordano nel datare il termine solo al 1956, oltretutto non menzionando il *ciclofurgoncino* che le *Parole nuove* di Migliorini attribuivano al 1945 (si trattava però di un veicolo diverso dal nostro, e paragonabile piuttosto al *ciclo-tassi* “specie di bicicletta con carrozino-rimorchio” di cui Migliorini ricorda l’uso a Milano dal 1942, e che Guareschi cita nella prima pagina del *Grande diario*, datata 5 luglio 1943, p. 207).

Dallo *Zibaldino* estraggo il *trinciapolli* (p. 30, da un racconto del maggio 1942), finora assegnato al 1967; e il *pressaforaggi* “imballatrice, apparecchio per comprimere il fieno in balle” (p. 149, *Alla Fiera nel 1946*, dal “Candido”),

dell’UDI che appoggiava il “maestoso seno” sul cassone.

⁴⁶ Il *Gradit*, dall’edizione in volume a quella informatizzata, ha anticipato la data dal 1958 al 1921, senza citare la sua fonte.

⁴⁷ Riprodotto nel semestrale “il fogliaccio”, notiziario del Club dei Ventitré, 14, novembre 1994, p. 3.

⁴⁸ A sua volta datato “avanti 1937” dal *Gradit*: ma ne trovo riscontri quanto meno dal 1932 (Bontempelli e altri) nei brani citati da Anna Folli in *Vent’anni di cultura ferrarese* cit., pp. 164 e 179. A p. 171 trovo anche l’agg. *neorealista*, attribuito a B. Tecchi (il *Gradit* data 1948).

che tornerà di lì a poco (con genere grammaticale femminile) nell'edizione 1948 del primo *Don Camillo*, al principio del racconto *Giulietta e Romeo* (p. 259): la prima stesura, sul "Candido" dell'ottobre 1947, preferiva *imballatrice*. Non si tratta della prima attestazione assoluta in lingua italiana⁴⁶, ma a noi offre un ulteriore aggancio tra Guareschi e la passione paterna per la tecnologia agraria: nell'Archivio del Club dei Ventitré un manifesto pubblicitario di "macchine agricole industriali" della ditta Casali di Bologna, forse degli anni 1906-1908⁴⁷, impiega la forma *pressaforaggi*, che dunque si candida come più antica (anche della concorrente *pressafoggio*, finora datata 1929). A parte va collocato il *neo-verismo*, citato nell'*Avvertenza* allo *Zibaldino* datata dicembre 1948 ("nei giorni più cupi del più gelido "neo-verismo", un piccolo bagno nella tiepida tinozza familiare dei vecchi luoghi comuni può far bene"; p. 4): per il *Gradit*, la voce (sinonimo meno fortunato di *neorealismo*)⁴⁸ risalirebbe al 1952.

Non mancano neoconiazioni guareschiane, ottenute con cambi di desinenze su parole comuni, con suffissazioni particolari, con declinazioni *sui generis* o con l'approdo a verbi parasintetici: cito il femminile *personaggia*, sempre riferito a Margherita (*insigne p. nelle Osservazioni a p. 65, eccellente p. a p. 72, esimia p. a p. 102 delle Osservazioni e a p. 45 dello Zibaldino*), e che sebbene ignoto ai dizionari risulta essere stato ripreso negli anni Ottanta da Gesualdo Bufalino⁴⁹. Anche *agricoltrice*, usato come sostantivo a p. 84 delle *Osservazioni*, può ben dirsi un'invenzione di Guareschi, sebbene il *GDLI* ne trovi un esempio isolato nell'*Adone* di Marino (però come aggettivo); e sarà difficile trovare altrove un femminile come *nemba*, riferito alla "dolce signora che mi

rese marito" (p. 102). Altrettanto unica è la mascolinizzazione di *ondina*, fatta per accomunare Margherita e Albertino in partenza per il mare, "aspirante ondina e [...] aspirante ondino" (p. 31). Tra i suffissati occasionali, cito *omettastro* (detto di Albertino: *Osservazioni*, p. 87), *carbuardo* (dello stesso, "dinamitardo col carburo"; p. 94) e *poesiardo* (p. 116; ancora del figlio ostinato nel recitare la poesia di Natale)⁵⁰. Più compatta è la serie di suffissati in *-iere*, cara alle pagine del "Bertoldo" (dove Manzoni curava la rubrica "Il notiziario", cui Guareschi fece eco con *Lo strampaliere. Notizie strampalate false o vere "Lo strampaliere. Notizie strampalate false o vere"?*)⁵¹ e che avrà un significativo sviluppo ai tempi del lager, ma intanto produce un *tandemiere* (Margherita è questa volta "la esimia signora che mi rese tandemiere", *Lo Zibaldino* p. 77; da un racconto del 1942), e nel 1946 darà uno *scartoffiere*, nelle *Osservazioni* rinate su "Candido"⁵². Un posto a sé merita il titolo stesso di *Zibaldino*, anche per l'*Avvertenza* iniziale secondo cui il titolo originale sarebbe stato *Zibaldone*, "ma poi qualcuno informò cortesemente l'autore che un tal Giacomo Leopardi gli aveva rubato l'idea" (p. 3)⁵³.

Tra le formazioni verbali parasintetiche cito *sgambinare* (sgambare, muoversi, affannarsi "come un maledetto": *Osservazioni*, p. 102) e *sbracalato* ("Giovannino, ammaccato, sudato e sbracalato": *Lo Zibaldino*, p. 32): questa, non necessariamente invenzione guareschiana essendo già documentata in un dizionario di fine Ottocento. È invece sicuramente estemporanea la "coniugazione" di *suicida* esposta in uno dei racconti più larghi di inventiva linguistica delle *Osservazioni*, *Sede di fortuna* (sul "Bertoldo" del marzo 1943 intitolato *Iniezioni*): sorpreso dal medico a mangiare "castagnaccia", Giovannino si becca del *voicida*, e spiega in nota che si tratta di forma analogica con "Suicida, terza persona singolare. Coniugazione: meicida, tuicida, suicida, noicida, voicida" (p. 102)⁵⁴. Non mi sembra azzardato vederci un'intenzione satirica verso il *voi*

⁴⁹ Lo rileva Luciano Satta, *Matita rossa e blu*, p. 137, sotto il lemma *femminile*.

⁵⁰ Qui e in numerose altre occasioni compare il *baby talk*, ovvero la deformazione fonologica dell'italiano in bocca a un giovanissimo ("Cénti, Gegiù Bambio, attòtta momentio..."; *tutù* per "telefono", ecc.), e il corrispettivo del linguaggio usato dai genitori con il piccolo (per es. chiamato *cocchino* a p. 35).

⁵¹ Cfr. C. MANZONI, *Gli anni verdi del Bertoldo*, Rizzoli, Milano, 1964, pp. 373-7.

⁵² Cfr. *Mondo Candido 1946-1948*, p. 131 (13-7-1946).

⁵³ A proposito di echi letterari, da non trascurare, nel racconto *Acetilene* del maggio 1943 (*Osservazioni* 89-94), la frase "Ed è subito sera", ben evidenziata dal capoverso (92). L'omonima

raccolta di Quasimodo era uscita l'anno prima.

⁵⁴ Una "gallina suicida" è a p. 92.

⁵⁵ Ho pubblicato in altra sede (*L'universo di Mondo Piccolo*, numero monografico di "Al pont àd mez", 3, 2001, pp. 30-33) documenti relativi agli amichevoli rapporti tra Guareschi e Marotta, il quale nell'agosto 1943, sul periodico romano "Film", dopo aver comunque posto G. su un

littorio, che costringeva a passare dall'abituale terza persona singolare alla seconda plurale (e che, secondo una battuta circolante all'epoca, avrebbe preteso di tradurre *Galileo Galivoi*).

È tempo di passare ai primi due veri romanzi (gli unici concepiti da Guareschi come tali, se escludiamo il più tardo *Compagno don Camillo* del 1959-1963, ma entrambi pubblicati prima a puntate, sul "Bertoldo" e "L'illustrazione del popolo"), *Il destino si chiama Clotilde*, del 1942, e *Il marito in collegio*, in volume nel 1944 quando l'Autore era prigioniero in Germania: due opere dalle atmosfere nettamente diverse rispetto agli scritti finora esaminati, e il cui stile solo in parte rientra nei caratteri che abbiamo delineato e si confermeranno nelle opere postbelliche. È possibile che gli anni del lager, e il successivo impegno politico, abbiano portato Guareschi a chiudere con questo genere di scrit-

livello più alto dei colleghi del "Bertoldo", consigliava l'Autore a coltivare meglio il filone che sarebbe diventato del *Mondo piccolo* (riferendosi, nel caso specifico, al racconto apparso sul "Corriere" nel 1942, che poi riceverà il titolo di *Noi del Boscaccio*): "[...] Ah, Guareschi, non ti sfebbrare; sacrifica qualche 'Il destino si chiama Clotilde' e da' retta un po' più spesso all'Autore di 'La macchina', o come diavolo si chiamava quell'eccellente racconto". E pochi giorni dopo proseguiva il discorso in una lettera privata: "Figurati se non capisco perché ci sono molte 'Clotilde' e poche 'La macchina' nella tua produzione. Sono condannato come te, e per le medesime ragioni, al lavoro utilitario [...] Il libro di cui mi parli, devi scriverlo, e tutto sul piano di quel racconto: ne verrà fuori un Guareschi sconcertante, da antologia ti dico. La tua gente e la tua terra ti sorreggeranno, per così dire, mentre scriverai, perché le hai dentro di te, cariche di tutta la nostalgia che si accumula in noi con gli anni".

⁵⁶ Esemplifico, rispettivamente, con *revolver* 69, *policemen* 115, *loafer* "fannullone" 128, 136, 174, *cowboy* 147, *mass meeting* 172, *elevated* 177, *whisky e common law* 182, *cocktails* 151 (con la precisazione "così gli americani chiamano certe loro misture di liquori", simile a quella già citata dalla "Fiamma" del 1932); quanto agli ispanismi, oltre a quelli già noti in Italia come *pampa*, *gaucho*, *indio*, *peso* e *centavo* (monete), *ranchero*, *caramba!*, segnalo i più rari *pulque* (bevanda alcolica distillata dall'agave, 70) e il diminutivo *centavito* 73. Francesismi appaiono come denominazioni di giochi d'azzardo a 182 (*roulette*, *baccarat*, *chemin-de-fer*, *croupier* a 184). Ma si tratta di macchie di colore, senza traccia di mistilinguismo espressionistico alla Gadda, se non vogliamo classificare come tale il disinvolto ricorso a suffissi italiani per parole ispaniche (ad esempio, a p. 73, *zurillisti* e *garcisti* per i seguaci dei generali avversari Zurillo e Garcia). Mi appoggio sulla nuova edizione 2003, più corretta rispetto alle precedenti (dove *per es.* si leggeva *loffer* per *loafer*: cfr. ediz. 1974, pp. 121 e 129). Un ipercorrettismo editoriale postumo è il passaggio al più "normale" *orizabeña* (p. 73) rispetto al nostrano *orizabese*, dal nome del paese di Orizaba (p. 67 della vecchia edizione).

⁵⁷ Cfr. ora *Bianco e nero*, 169-172.

⁵⁸ Ma il calco era proposto, in alternativa ad altri, già dal purista Antonio Jacono nel suo *Diziona-*

tura "leggera", seguendo anche gli affettuosi suggerimenti venutigli nell'agosto 1943 da un Giuseppe Marotta⁵⁵. Anche Guido Conti, nel ricordare insieme a *Clotilde* gli altri due romanzi di quel periodo, presto rifiutati dall'Autore stesso (*Stefania tra i boeri* e *Tre sono troppi*), ne parla come di "vicoli ciechi", "secche in cui la scrittura di Giovannino, talvolta, si è incanalata prima di trovare la sua piena espressione nell'epopea della famiglia Guareschi e nella saga di don Camillo" (pp. 260, 262).

Eppure, non è difficile collocare questi libri in un *continuum* espressivo, rilevandone tratti comuni al Guareschi già noto e a quello che verrà. Nella *Clotilde* (la cui ambientazione esotica porta l'Autore a inserti di anglicismi e, nella *Digressione*, di ispano-americanismi che in parte fanno pensare al contemporaneo Gadda della *Cognizione del dolore*)⁵⁶, ricompare il romanesco degli esordi, giustificato quale traduzione del "dialetto dei bassifondi di Nevaslippe" in bocca alla signorina Troll, e caratterizzato da termini espressivi come *fregnetto* "ragazzino", *fregne* "questioni, bizzze", *un fregaccio* "molto", *te possino* (p. 101). Una nuova frecciatina al dirigismo linguistico di regime può leggersi nella dichiarazione di una "maestosa professoressa di lingua", convocata dal padre di Clotilde per reprimere tali volgarità: «Vostra figlia non pronuncerà la minima espressione che non sia ammessa dalla nostra Accademia» (l'Accademia d'Italia a quei tempi pubblicava gli elenchi dei forestierismi vietati e delle loro traduzioni): proposito rapidamente smentito dai fatti, ovvero dalla conversione dell'insegnante alla parlata degli "scaricatori" (sempre a p. 101), che pare sottintendere l'inutilità degli sforzi glottotecnici. Da notare pure l'esotismo dei nomi propri, che da forme di pura invenzione come *Filimario* e *Settembre* (del tutto estranee all'onomastica italiana) scendono volentieri all'accorciamento (*Fil*, *Set*, e *Clo* per la protagonista femminile, sul cui modello avremo,

rio di esotismi (1939), p. 240, s.v. *lorgnette*: "noi diremo bene *Occhiali a molla*, o anche *a stringinaso*, o più semplicemente, *Lenti*". Di nuovo nella *Favola di Natale* del 1944 (p. 65), la Germania bellicista è rappresentata come "una grossa donna dai capelli biondi come stoppa e con gli occhiali a stringinaso davanti agli occhi piccoli e cattivi": possibile la sovrapposizione con l'immagine del gerarca Heinrich Himmler. L'originale "occhiali a pince-nez" è a p. 247 del *Grande diario*.

⁵⁹ "Tanto basta perché il vento [...] ne approfitti per strappare la tenda in due, lasciandoci alla bella stella", p. 48.

V E D O V O N E



- Accompagnatemi alla stazione.
- Va bene, signora, venite dietro al taxi.



- Tieni: una bottiglia di spumante, ma sposta il vetro: può farti male.

molti anni dopo, *Gioconda alias Gio'*), accompagnandosi ad altre nello stile degli ipocorismi all'americana (*Tom, Flip, Bill, Stik* ecc.), non senza ammiccamenti alla parmigianità, come per *Pio Pis* rifatto sul gioco del *Fio fis* (di cui Michelaccio aveva parlato nel 1934: *Bianco e nero* p. 335). Grottescamente esotici sono anche i riferimenti pseudo-letterari introdotti per stabilire un parallelismo tra le vicende narrate e altre presuntamente più illustri (sul modello, direi, del celeberrimo attacco del cap. II dei *Promessi sposi*: “Si racconta che il principe di Condé dormì profondamente la notte avanti la giornata di Rocroi [...] Don Abbondio invece...”, riecheggiato da Michelaccio in un “Bianco e nero” del 1934)⁵⁷: “Narra il Paquebot nelle sue famose *Histoires véritables* che il principe di Kemel...” (p. 180), o “Narra Mousqueton nelle sue celebri *Storie antelucane* che tale Fred Murray...” (p. 235).

In almeno due casi, però, Guareschi si fa portatore di calchi italiani sostitutivi delle espressioni francesi correnti, risultando anzi, alla luce della documentazione disponibile, il primo scrittore a introdurre quei modi: che sono gli *occhiali a stringinaso* (p. 101), traduzione di *pince-nez* che il *Gradit* daterebbe solo al 1960⁵⁸; e il passare la notte *alla bella stella* (194), traduzione dal francese *à la belle étoile*, noto al *Gradit* solo nella versione originale con datazione 1989, mentre non sembra documentato il sintagma italiano, che io invece trovo, dopo Guareschi, nel libro di ricordi alpinistici *La Cima di Entrelor* del valdostano Renato Chabod (1969)⁵⁹.

Ma il tessuto connettivo del linguaggio di Guareschi resta popolare, un tantino stilizzato e sopra le righe se vogliamo (come, del resto, certa letteratura e cinematografia americana dell'epoca), eppure alimentato dal parlato vivo: “cinque maledetti *gauchos*”, “una paga da cani” (p. 75), “il dannato bicchiere di olio di ricino”, “quei dannati contrabbandieri” (p. 155), “che diavolo fai qui?” (p. 152), “ho una fame del diavolo” (p. 191), “quello della carrozza se l'è squagliata” (p. 152), “gli sghignazzavano in faccia” (p. 176), “quella faccia da

schiaffi” (pp. 179, 199), “io mi domando e dico se un uomo può essere più mascalzone” (p. 262), “si mandava a male per le risa” (p. 263). Fa capolino anche il gergo della malavita, come in “snocciolare cinquecento biglietti da mille franchi” (p. 90), e il tecnicismo di origine locale: “gli mostrò le ruote picchiando i gavelli con le nocche delle dita” (p. 71) dove *gavello* “quarto di ruota” è ignoto ai più comuni dizionari⁶⁰. Locale è pure il diminutivo *omarino* (p. 63), “voce usata specialmente in Bologna” e “cara al Carducci”, come annotò Panzini; mentre sono evidenti creazioni guareschiane l'*Epilogone* e l'*Epiloghissimo* posposti al normale *Epilogo*.

Al di là di una fraseologia che talora può essere caricata, il popolarismo traspare anche dalla sintassi (ad esempio nelle trasposizioni e dislocazioni rispetto al normale ordine della frase: “lasciarli liberi subito questi tre dannati rompiscatole”, 128; “se invece volete che il frac lo metta io”, 144, ecc.), e dall'impiego delle solite parole a largo spettro semantico: *arnese*, detto in poche righe *tra le pp. 97 e 98* di un panfilo e di Clotilde; *faccenda*, dell'oppio e dell'olio (p. 163), dell'innamoramento di Clotilde (p. 180), dell'avventura con i contrabbandieri (p. 205), infine dell'America (p. 269); *pasticcio* (76; 219, in *quasi sinonimia con faccenda*, p. 269); *pregevole bionda*, epiteto formulare di Ketty (87, 161), *alias* “bella bionda” titolare di “due pregevolissime gambe” (88), e non solo: “drappeggiata in una vestaglia di seta che riusciva a scoprirle abilmente molti deliziosi particolari i quali tendevano a far supporre che anche il resto fosse confezionato con pari cura e generosità” (94)⁶¹. Da notare anche “la più normale creatura del buon Dio” (99), che riprende una locuzione topica dell'ispirato capitolo *Padre!* della *Scoperta di Milano* (al cui inizio leggevamo: “Ecco: due creature del buon Dio, un giovane uomo e una giovane donna...”, più due attacchi simili nei successivi capoversi, pp. 125-126).

E frequente compare la figura della perifrasi, cara a Guareschi, che generalmente la carica di valori antifrastici: “Ecco dunque un povero ragazzo, un pe-

⁶⁰ Lo trovo nel *Dizionario Etimologico Italiano* di Battisti e Alessio, non datato e attribuito all'area emiliano-romagnola.

⁶¹ La tipologia narrativa ricomparirà ancora nel *Don Camillo e don Chichi* (in rivista nel 1966): “uno spacco assassino sul fianco sinistro in modo che risultasse in bella vista una pregevole gam-

ba completa. [...] Si trattava di una ragazza veramente graziosa la cui gamba sinistra garantiva l'eccellenza di tutto ciò che s'indovinava sotto il manto” (TDC 2175).

⁶² Le origini gozzaniane del nome (portato dall'“amica di nonna Speranza”) e il legame con il romanzo sono dichiarate nell'apostrofe (pure essa di stampo gozzaniano) alla figlia lontana

sciolino uncinato dalla lenza del destino nel ruscello della fattoria e buttato a scodinzolare nei turbinosi oceani” (70); “la mia genitrice si è allontanata da questa terra da soli quaranta giorni e devono essere sbrigiate le pratiche inerenti al testamento” (90); “siamo usciti dalla porta di servizio pur di aver il piacere di non ammirare le sue dolci sembianze” (135), “Filimario enumerò diligentemente tutte le operazioni che avrebbe desiderato eseguire sulla pregevole signora Thompson” (150). Un gioco sulla polisemia è nel botta e risposta tra Filimario e Ketty a p. 96: “«È impossibile prendere i Dublè per fame, signorina Ketty [...] È impossibile prendere un Dublè per amore, signorina Ketty» [...] «È però sempre possibile prendere un Dublè a schiaffi!», lo interruppe Ketty”. Quanto ai temi, credo che la *Digressione*, “essendo d’indole personale” (come recita il sottotitolo), anticipi appunto, anche nei toni e nello stile, le movenze del *Mondo piccolo* e dei racconti del *Boscaccio*, rievocatori della preistoria della famiglia Guareschi: almeno la prima pagina, che introduce alle vicende di colui che alla fine sapremo chiamarsi *Chico* e della sua numerosa famiglia (ventitré fratelli!), può degnamente figurare tra la “prima storia” del primo *Mondo piccolo* (dove pure è protagonista un Chico, con undici fratelli), e quella della *Ragazza con molta cipria* (indi *Noi del Boscaccio*; e si tratta ancora di dodici fratelli!), entrambe pubblicate sul “Corriere” “Corriere della Sera”? nel 1942, cioè contemporaneamente alla nostra storia.

Da notare poi le ripetute autogiustificazioni dello zio (di Chico) Filippo, che trova nel silenzio della Bibbia un avallo alle proprie malefatte (cfr. p. 72: «Tu hai mai letto nelle Sacre Scritture che il buon Dio vieti agli uomini di scambiare cannoni da 75 millimetri tra le forze di un partito e quelle di un altro?»; 77: «hai mai trovato scritto nel Nuovo o nel Vecchio Testamento ‘Non costruire un raccordo ferroviario?’», ecc.): prima di precludere a certi ragionamenti capziosi di don Camillo, questa logica verrà buona per i contrabbandieri che salvano Camillo nel *Marito in collegio* (p. 179: “Nella Bibbia sta forse scritto che è delitto comprare della merce in un posto per andarla a vendere a due chilometri di distanza?”). Mentre i *Colloqui sulla nuvoletta* tra i defunti genitori di Filimario del cap. XVIII e successivi (fino alla fine) anticipano le schermaglie tra i genitori di Guareschi stesso descritte nell’ispiratissimo *Venivano da lontano* del 1964, poi messo ad aprire *Vita in famiglia* (con il titolo *Vino bianco*), indi *Vita con Gio*. Anche nelle “secche” possono allignare fermenti vitali.

Considerazioni analoghe valgono per *Il marito in collegio*, la cui aggressiva *Premessa* (pp. 7-10) contiene molti elementi tipici dell’umorismo maturo di Guareschi: l’onomastica bizzarra, ma questa volta pienamente avallata da certi usi della “fettaccia di terra” (dove un *Saffo* e una *Leonida* – ovvero signora *Leo* – a sessi invertiti, o nomi femminili quali “Geremia, o Isaia, o Enea”, per tacere di *Robinia*, non erano impossibili, come un *Meditato* maschile); la riscrittura demitizzante dei libri di storia o genealogia:

avevano partecipato alle più importanti Crociate trasmettendo ai loro discendenti ville, castella e nobiltà
pure essendo scomparse ville e castella, la nobiltà era rimasta intatta e incorruttibile
Gastone Food i cui maggiori avevano partecipato a tutte le Crociate indistintamente
un Wonder i cui maggiori non avevano neppur visto i nobili cavalieri partire per le Crociate, occupati come erano a vender salsicce e crauti;

il contrasto linguistico tra il parlare della nobiltà spiantata e i modi volgari del borghese milionario Casimiro Wonder:

«La nostra grande famiglia è una e indissolubile e tutti i suoi componenti o vivranno insieme, o insieme moriranno.»
«E allora andate tutti insieme al diavolo! [...] Il giorno in cui mi seccate l’anima, vi caccio fuori a pedate e buonanotte al secchio.»

Le parti narrative sono intessute di perifrasi e giochi di parole, spesso con intenti antifrastici:

gli fecero l’onore di trasferirsi in casa sua ivi vivendo a spese di Tommaso una ventina d’anni
oltre ai loro anni possedevano soltanto alcuni indispensabili effetti di biancheria e capi di vestiario
d’improvviso, il signor Tommaso Wonder si trasferì all’altro mondo
Saffo Madellis che, raggiunti i 77 anni, aveva abbandonato l’ammini-

strazione terrena e aveva raggiunto i Crociati suoi maggiori.

Evento che [nella successiva p. 11](#) Casimiro commenterà con un brutale “«Che accidente gli è successo al vecchio da fargli rinunciare al desinare?»”, continuando poi a spargere per tutto il libro i suoi modi spicci («[vi caccio subito tutti fuori di casa mia e vi taglio i viveri](#)»,[13](#); «[all'inferno tutti gli altri mammalucchi qui presenti](#)»,[22](#); «[siete innamorato di lei come uno scemo](#)»,[39](#), che può anche ricordare una delle ultime frasi della *Clotilde*, “la baciò come un qualsiasi grosso cretino innamorato”,[263](#)). Modi che contagiano la nipote Carlotta («[Manderò al diavolo tutt'e tre](#)»,[23](#); «[del signor Meditato Filet non m'importa un fico secco!](#)»,[154](#); «[di porcherie n'è stata fatta una sola, e da voi, signor zio! Voi l'avete fatta la porcheria](#)»,[191](#)), scandalizzando la nobile famiglia d'origine, i cui “annali” non li contemplavano, come è detto al principio del cap. XIII ([p. 145](#)):

«Al diavolo tutti i vechendi dell'universo!» esclamò Carlotta [...] La risposta di Carlotta – nuova come ineleganza di stile e grossolanità di concetti negli annali della illustre Casa – raccolse un plebiscito di disapprovazione.

«Mi par strana», osservò gelida donna Leo «questa tua improvvisa avversione per i trattenimenti campestri del sabato, e stranissimo parmi il tono col quale appalesi detta avversione.»

«Strano un corno!» gridò Carlotta.

Eloquio poco blasonato, che filtra nella pagina di Guareschi narratore, il quale finge di prenderne le distanze nell'appello al lettore in fine del cap. XI, dove la conclusione è affidata a una variante del topico “il che è bello e istruttivo” ([p. 128](#)):

[...] non ci rimane che chiedere venia alle nostre gentili lettrici e ai nostri amabili lettori e concludere con una espressione di indubbia volgarità, ma fortemente espressiva: donna Leo e il signor Filet tiravano a fregarsi. E tutto questo è molto triste.

Molto spesso, come abbiamo visto, la trasmissione del messaggio guareschiano è affidata a perifrasi, a sapidi giri di parole: “per ragioni tecniche dipendenti dalla sua veneranda età e dalla sua non comune dignità di forme, Donna Leonida era costretta a occupare due posti”[\(43\)](#); “afferrarla per la collottola e per la parte che al maschile si traduce con ‘fondo dei calzoni’”[\(198\)](#); “era in ciabatte: anzi in ciabatta, poiché una delle due ciabatte aveva compiuto il trasferimento che già dicemmo” (scagliata in faccia a Carlotta:[209](#)).

Accanto a queste, vanno segnalate le *callidae iuncturae*: “appiccicare baci”[149](#), “viaggio cumulativo di nozze”, quello svolto insieme con la famiglia della sposa da Camillo, “in parte coniugato con Carlotta”, ovvero, per dirla con “nonna Leo”, che «[ci ha sposate soltanto in parte trascurabile](#)» (44, 46, 80), insomma, è «[il signore della signorina](#)».

Gli accostamenti imprevisi talvolta sono convogliati in aforismi dagli effetti comici: “chi sta per affogare si aggrappa a tutto: anche a un baston di pollaio”[\(35\)](#). Può essere che la frase sentenziosa venga attribuita a uno scrittore immaginario, e dal nome ridicolo (“Bicchier d'acqua”), per farne risaltare ancor più la banalità:

Nei suoi famosi ‘Pensieri d'ogni parallelo’, il Verre-D'Eau scrive testualmente: ‘Imprevisto è ciò che non si può prevedere; imprescindibile è ciò che non si può prescindere; inevitabile è ciò che non si può evitare: quante mai cose non si possono fare a questo mondo!’

Non si dolga quindi il lettore e non si senta umiliato per non aver saputo prevedere la comparsa del signor Meditato Filet: ci sono delle cose, come appunto nota autorevolmente il Verre-D'Eau, che sono sempre più forti della nostra volontà ([p. 75](#)).

Altrove, le citazioni immaginarie mettono alla berlina i romanzi d'appendice, la fatuità delle loro storie (come quella attribuita al “Quisqueplatte nelle sue *Confessioni di un marinaio*”,[226](#)) e il loro stile: la lunga citazione del racconto di “Janvier Champanel, nelle sue *Histoires malandrines*” si chiude con una frase alquanto odorosa di italiano antico ([p. 150](#)):

Affrontò la moglie e le disse: «Ora mi rendo conto a cosa tendessero

tutte le vostre cortesie. Voi bramavate aver commercio con me!» Abbassò il capo arrossendo la buona signora e non seppe negare.

Non mancano citazioni autentiche, a cominciare da un nuovo riferimento all'episodio "manzoniano" del principe di Condé, già addotto in un luogo visto sopra di "Bianco e nero" (ora, a p. 142 del *Marito*); lo completa un'allusione, a mio avviso, alla celebre lirica di Salvatore Di Giacomo *Pianeforte e' notte*:

Un pianoforte lontano sonava: c'è sempre un pianoforte lontano che suona durante le notti che i collegiali passano insonni affacciati alle loro tristi finestre.

Esplicito è poi il riferimento al dramma *Una partita a scacchi* di Giuseppe Giacosa (già riecheggiata nella novella *Paggio Fernando* di Verga), messo in bocca ai due protagonisti di una partita a scopa dal cui esito dipenderà la concessione o meno della mano di Carlotta: «con la differenza [precisa Casimiro] che voi non siete paggio Fernando e io non potrò quindi chiedervi perché mi guardate e non favellate» (p. 27).

Gioca anche direttamente sulla lingua, Guareschi, mediante osservazioni che coinvolgono i suoi personaggi, messi a confronto con parole più grandi di loro: "provò a gridarle «silfide» e gli piacque il suono e la parola sdrucchiola, poi ebbe dei seri dubbi su significato della parola stessa" (200); mentre l'uso del *latinorum*, e la sua traduzione/svelamento finale mediante un aforisma popolare, smaschera la vuotezza di donna Leo e del suo clan di nobili decaduti:

«Naturalmente. Però: *extrematio!*»

Evidentemente la insigne signora intendeva dire *extrema ratio*, ma nessuno se ne adontò: ciò che importa è la citazione latina in se stessa. Il latino è infatti quella tal lingua miracolosa per cui, anche se donna Leo avesse detto *sursum corda*, invece di *extrema ratio*, ognuno avrebbe perfettamente inteso che si voleva precisare: a pagare e a morire si fa sempre a tempo.

Prosegue la consueta inventiva linguistica, che si fa forte soprattutto dell'alterazione mediante suffissi, come *-essa* di *demoniessa* 76 (parola che prima di Guareschi era stata impiegata solo dall'espressionista lombardo Dossi) e dell'inesitata *canagliessa* 138, o il doppiamente suffissato *giovinettaastro* 70; o della femminizzazione di termini maschili, come per *rospa* (199: il *Gradit* lo conosce solo dal 1994), il plurale *cinicone* 225, o il già sperimentato *personaggia* ("eccellente personaggia" è questa volta Carlotta). Inversamente, passa dal femminile al maschile un sintagma che stava diffondendosi proprio in quell'epoca: il sommario del cap. XVI recita "Non potendosi dare al lettore la 'scena madre' si dà il 'capitolo padre'"; da notare che secondo i dizionari *scena madre* apparirebbe solo dal 1947 (ma evidentemente era già in voga nel linguaggio teatrale, e anche in queste occasioni Guareschi mostra antenne sensibili). Altra invenzione estemporanea è il verbo *orecchieggiare* per "orecchiare", trascinato da *occhieggiare* nel senso di "guardare di nascosto": "il buco della serratura dell'uscio dietro al quale occhieggiava Giusmaria e orecchieggiava come ben conviensi a degno maggiordomo", 145-6). Invece, nei *fantasmi automatici* di p. 188, vedrei un tentativo di rendere il concetto di "robot" o "automa", che si stava diffondendo in quegli anni.

Ma, come siamo abituati a vedere, la forza linguistica della pagina guareschiana risiede nell'impiego di parole o locuzioni comuni, di largo uso e semanticamente ricche, alcune delle quali abbiamo già visto negli scritti anteriori: *arnese* per indicare Camillo a p. 36 (poi ripetutamente definito *mascalzone* da Carlotta e famiglia, 236-8), *dannato putiferio* 120, "bisogna che ce la cavia-

scritta dal lager: "O signorina Carlotta: io lo so dove la sciagurata signora che mi rese padre ha pescato quel tuo peregrino nome che sa di Guido Gozzano e di Rivoluzione francese. Carlotta si chiama la strampalata ragazza attorno a cui si svolge la complicata vicenda dell'ultimo romanzo che io scrissi e che piacque molto a tua madre. Lo vedi a cosa conducono le cattive letture? E se io avessi chiamato l'eroina della mia storia Crimilde o Zebedea?" (*Diario clandestino*, p. 148).

⁶³ Eccone un'anticipazione alle pp. 220-21 del *Marito in collegio*: «Tutti contro di me: zio Casimiro che mi obbliga a sposarmi in quarantott'ore; mia madre che non mi comprende; mia cugina che mi calunnia [...] Adesso anche voi diventate mio marito e mi dileggiate. Che cosa vi ho fatto di male per avervi scelto come marito? [...] Siete un assassino!».

⁶⁴ È il n. 114 nella raccolta integrale del *TDC*; se ne riparla alla fine di queste pagine.

⁶⁵ L'equivalenza di *collegio* e "prigione" sarà ribadita da una lettera di Guareschi alla moglie,

mo presto dai *pasticci*" 184, "metterli nei *pasticci*" 189; e di altri termini dalla vivace semantica popolare: *pillole* per "pallottole" 179 (al pari del *confetto* già visto nel 1932), *macinava a due palmenti* ("mangiava") 179, "ragazze che a parole fanno le *stramaledette*" (cioè le donne vissute, emancipate) 225, "donna Gisella ci stava *maledettamente*" 235.

L'efficacia di questo vocabolario basico sarà riconosciuta in Camillo da Carlotta: "Ammiro il vostro stile: in una giornata non direte più di otto parole banalissime, ma sono tali da avvelenare il sangue a tutta la famiglia. Per questo vi sono grata" (243).

Anche al di là del lessico, si stanno avvicinando l'atmosfera e la tematica del *Mondo piccolo*: già è significativo che il protagonista maschile, affiancato alla Carlotta che in carne e ossa stava nascendo in casa Guareschi⁶², e avrebbe poi caratterizzato con la sua logica stringente al pari di quella materna i racconti familiari⁶³, si chiami Camillo, e all'occorrenza sappia menare le mani sopraffacendo anche forze preponderanti ("ho preso i sedici più grandi e li ho buttati nella vasca del giardino"; p. 81); trovo poi l'immagine di un *granatiere di Pomerania*, accostata a una figura femminile (114), come lo sarà alla figura di Greta Kopfer, presunta vedova nel racconto *Residuati di guerra* (I) scritto nel 1952 per la serie di don Camillo⁶⁴. E la figura di Camillo rinchiuso in collegio (al di là delle motivazioni surreali e grottesche che ce lo portano), la sua evasione preannunciata *fin da p. 82* e poi messa in atto (107, 189 ecc.), anticipano una delle pagine più belle del Guareschi scrittore (autobiografico), il racconto *Triste domenica* del 1951, poi raccolto nel *Don Camillo e il suo gregge* e adattato per il film *Il ritorno di don Camillo*⁶⁵.

Ma, come sappiamo, questa evoluzione abbastanza rettilinea sarà tragicamente interrotta dal lager. Per fortuna, non del tutto, come ci testimoniano le tante pagine rimaste di quegli anni: in primo luogo, quelle pubblicate dall'Autore stesso nel *Diario clandestino* del 1949, più la *Favola di Natale* edita nel 1945; poi, quelle aggiunte nel *Ritorno alla base* (1989). Ma da oggi va tenuto conto

anche del *Grande diario*, nella sua doppia articolazione di agenda quotidiana, scarnificata e talvolta brutale, e del suo "riempimento" compiuto intorno al 1946-47. Diario alieno da velleità di letteratura, e utile piuttosto come documento di una lingua che doveva anzitutto provvedere alle necessità elementari; ma che rivela anche un Guareschi aggrappato alle sue consolidate risorse espressive di scrittore umorista, epperò portato a maturare, in quell'ambiente di odio belluino e di umana solidarietà, uno stile spaziente dalla registrazione di eventi raccapriccianti, e dall'invettiva cruda e nichilista, agli accenti della *pietas* più profonda e della speranza in un futuro diverso. Come mostra, fra tante altre, questa pagina del 1° maggio 1944, ispirata da un modestissimo regalo di compleanno:

In questa spiaggia ventosa e maledetta, sballottati dalle onde di pece della noia, si addensano i tristi relitti del pauroso naufragio che sconvolse la vita di tanti uomini.

E d'improvviso, come per miracolo, in mezzo alla informe, sordida, sudicia paccottiglia, affiora qualcosa di scintillante, di pulito, di puro.

Un segno di civiltà. (*Diario clandestino*, p. 77).

Compresenze che ritroveremo dal dicembre 1945 nel Guareschi a tutto campo del "Candido", cui si affiancherà dal dicembre 1946 *l'inventore* di don Camillo e Peppone.

Direi che nei materiali scelti per il *Diario clandestino* (oltre che nella *Favola di Natale*) prevalgano i toni patetici, introdotti dalla dedica iniziale "Ai miei compagni che non tornarono"; mentre fra le cose poi apparse nel *Ritorno alla base* ci sia una dose maggiore di "Bertoldo parlato" e di quel lavoro sulla lingua, alle soglie del *pastiche*, ampiamente documentato dagli scritti precedenti.

dal carcere di Parma nel dicembre 1954: "Qui sto rinfrescandomi la memoria e ciò mi servirà all'uscita dal collegio" (cfr. *Le carte di Giovannino*, cit., p. 52).

⁶⁶ Che diventeranno ventiquattro nella premessa a *Don Camillo e il suo gregge* del 1953.

⁶⁷ Già a p. 258 del *Grande diario* sotto la data 8-11-1943 (e ancora, al collettivo, in uno dei capi-

toli finali del *Diario clandestino*: "gli italiani – se ci si mettono di picca – non muoiono neanche se li ammazzano", p. 181). Il 16 dicembre nel *diario* scriverà lo stesso di Churchill: "Quello è un tipo che, se non ha vinto la guerra, non muore neanche se lo scannano" (p. 286).

⁶⁸ Richiamo dantesco che già, ben evidenziato a capoverso, apriva una serie anaforica due pagine sopra: "Non abbiamo vissuto come i bruti. / Non ci siamo rinchiusi nel nostro egoismo. [...] /

In ogni caso, le *Istruzioni* per i “ventitré lettori”⁶⁶ del *Diario clandestino*, scritte nel 1949 e passate alla storia per la frase-simbolo della “testardaggine di emiliano della Bassa”, *non muoio neanche se mi ammazzano*⁶⁷, recuperano il lessico popolare e ripetitivo, concedendo qualcosa anche allo sdegno e all’invettiva: la guerra è “l’ultimo grosso pasticcio che ha rattristato il nostro disgraziatissimo mondo” (“tragico pasticcio” era stata detta la situazione dell’Italia dopo l’8 settembre nella *Lettera al postero*, datata 10 ottobre 1944 e premessa al *Grande diario*, a p. 47); come del resto, a eventi in svolgimento, chi partecipa alla guerra non riesce a “tenersi aggiornato sull’andamento della faccenda”, e quando è fatto prigioniero, “assieme a un sacco d’altri ufficiali”, anche cambiando lager trova che “la faccenda era la stessa dei campi di prigionia”. La produzione letteraria di Guareschi è insistentemente definita *roba*: “scrissi un sacco di roba per l’uso immediato”, “leggevo la roba appunto di cui questo libriccino [altrove, *libercolo*] vi dà un campionario”. Il tono si fa più aspro, il linguaggio più sprezzante nell’ultima parte:

Le vecchie mummie della politica pettegolavano di politica al sud, mentre al nord i giovani avvelenati dalla politica si scannavano al piano e al monte. [...]

Non abbiamo vissuto come bruti⁶⁸: costruimmo noi, con niente, la Città Democratica. E se, ancora oggi, molti dei ritornati guardano ancora sgomenti la vita di tutti i giorni tenendosene al margine, è perché l’immagine che essi si erano fatti, nel *Lager*, della Democrazia, risulta spaventosamente diversa da questa finta democrazia che ha per centro sempre la stessa capitale degli intrighi e che ha filibustieri vecchi e nuovi al timone delle varie navi corsare.

Non abbiamo dimenticato mai di essere uomini civili, uomini con un passato e un avvenire”.

⁶⁹ Dal *Grande diario*, p. 382, apprendiamo che il pezzo fu scritto il 9 giugno 1944.

⁷⁰ Cfr. il racconto *L'erba del vicino* nel volume *L'erba del Guadalquivir* (2000), pp. 155-7.

⁷¹ I termini si trovano pure nel *Grande diario: optiere* pp. 234 (annotazione originale del 29-9-1943), 239 e ss., aggettivo femm. *optiera* 322 (il più regolare *optante* è a 317, *non optanti* a 320);

Dagli scritti d’epoca, piace segnalare la non sopita verve di alcuni giochi di parole (“rivedo i luoghi dove, zitella, tu mi conoscesti zitello”, “mi rifugio alla fine nella casupola dove si accatastano i miei ultimi effetti e i miei primi affetti” (cioè il figlio, la moglie e i genitori: *Lettera*, p. 33), poi a rimarcare le indecisioni del cosiddetto *tentenniere* pieno di dubbi circa l’opzione alla Repubblica Sociale (se cioè divenire un *optiere*), mediante un crescendo di prefissi *ri* che parossisticamente si chiude in una balbuzie senza fine: “è rimasto bloccato lì – a metà strada fra l’ufficio e la baracca – perché non ricorda più se stava andando a ri-ri-ri-ri- **presentare** la domanda o a ri-ri-ri-ri- **ritirarla**” 139⁶⁹.

Guareschi fu famoso tra i compagni di prigionia per la “capacità incredibile di definire, con una sola parola, le più strane mansioni del lager”, come testimonia l’altro internato Estenio Mingozzi⁷⁰, riferendosi in particolare ai suffissati in *-iere* la cui tradizione era stata avviata dal “Bertoldo”: nel *Diario clandestino* abbiamo, oltre ai citati, il *barattoliere* (soggetto di uno dei capitoli di più sbrigliata inventiva, pp. 75-6), l’*achiquestiere*, cui è intitolato il capitolo **di pp. 164-8** (dalla domanda *A chi questo?*, fatta all’atto di spartirsi le razioni di cibo preparate dall’“ufficiale divisore o ‘razioniere””, 164), il *velocipediere* (soldato russo che “pedala gagliardamente”, 202); molti altri se ne aggiungono nel *Ritorno alla base*, fin dal primo sommario del “Bertoldo”, pp. 25-6 (*pendoliere*, *ricettiere*, *sintomiere*, *ostentiere*, **di nuovo a p. 42**; *scongiurieri* e *cerasieri* 35-6), il *prenotiere* **mostrato all’opera a 37-40**⁷¹, e con suffissi diversi il *pacchista* (*Ritorno*, 26), il *brandellista* (illustrato gustosamente nel *Diario clandestino* 163-4: “non è più un

ostentiere 332. A p. 391 leggiamo che i pezzi dedicati a *Pendoliere*, *Sintomiere*, *Prenotiere* furono scritti fra il 5 e il 7 luglio 1944. Di Carlotta neonata apparsa in sogno il *Diario clandestino* dice: “traballavi come un optiere dubbioso” (148).

⁷² Il testo fu scritto il 6 giugno 1944, come abbiamo dal *Grande diario*, p. 380.

⁷³ Nel *Grande diario* (p. 492, sotto la data 25-4-1945) si legge anche *barattolare*, cioè “confezionare barattoli”, sconosciuto al *Gradit*, come pure *crostinare*, inserito da Guareschi anche nell’elenco di gergalismi a p. 43 del *Diario clandestino*: “pur senza possibilità di collegamento, in tutti i settanta campi di internamento la minestra si chiamava ‘sbobba’, le sigarette si chiamavano ‘zampironi’, e l’operazione di abbrustolimento del pane era detta del ‘crostinare’”. Il *Grande diario* a p. 325 (23-1-1944) riporta il disegno di un *crostinatore per pane*. *Il grande diario. Giovannino cronista del Lager. 1943-1945*

⁷⁴ Evidente il riuso dello slogan anticolonialista riferito alla Libia.

⁷⁵ Citata con varie grafie nel *Grande diario*: *Papiroski* 293, *Papiroschi* 323, 335, *Papirowska* 414.

uomo: è il piano quinquennale dell'autarchia”), addirittura il *vedraista*, definito a pp. 34-5 del *Ritorno* come chi smorza ogni ottimismo con il genere: “Eh! Vedrai!... Vedrai adesso!... [...] Vedrai che pasticcio quando saremo a casa!”⁷². Tornano nei testi di prigionia le definizioni e le perifrasi argute: “il pendoliere è un'oscillazione travestita da ufficiale in aspettativa di rimpatrio” (p. 136); oppure

Il barattoliere, più che un uomo, è un congresso di recipienti. È un'assemblea generale di scatolini, un'olimpiade internazionale di vasetti, una esposizione universale di tegamini. [...] Il barattoliere non è più un uomo: è un laboratorio completo di chimica gastronomica.

(*Diario clandestino*, 76-7; segue l'elenco delle sue attività, espresso da 21 gerundi di verbi, alcuni coniati lì per lì come *mattarellare* o *polpettare*, o desunti dal gergo militare come *crostinare* ‘abbrustolire il pane’)⁷³. Più pensosa la definizione del lager: “uno scatolone di sabbia⁷⁴ con un coperchio di malinconia” (170; cfr. *Ritorno alla base*, della prigionia: “uno scatolone di sabbia circondato da una siepe di filo spinato”). Mentre l'onda degli scritti familiari riporta le allegre perifrasi su Margherita: alla “sciagurata signora che mi rese padre” già citata aggiungo “la dolce signora” 64; mentre Albertino è

[...] quel tale [...] che da tre anni e cinque mesi e tredici giorni ha invaso il territorio della mia giurisdizione familiare approfittando vilmente del fatto che io – a tutto danno della mia indipendenza di zitello – avevo optato in favore del regime matrimoniale.

(non sfugga il riuso dei termini concernenti l'“opzione” al “regime”). Gustoso caso di perifrasi eufemistica, che alleggerisce la tensione di un episodio tragi-

Il nome ufficiale era *Papierosow*, come appare dalla riproduzione della scatola a p. 293, ma anche Mingozi, *La fortezza del Guadalquivir* cit., p. 169, scrive di “una puzzolente Papiroski (più bocchino che tabacco)”.

⁷⁶ Dalla rubrica originale si riprende l'uso di arcaismi (“in tal guisa”, “non veggo le tue sgraziate



G. Guareschi, *Crostinatore* (illustrazione del Grande diario autografo).
Matita su carta. 1943-1945

co:

Il maggiore Cooley [...] aveva incontrato un maresciallo tedesco e in un momento di debolezza gli aveva sparato addosso. Sì che il nostro uomo, per quanto tedesco e cocciuto, aveva compresa l'inutilità di continuare a respirare con alcune palle nella cassa cranica e aveva cessato di vivere. Però non era stato molto felice nella scelta della località del suo decesso (*Diario clandestino*, 190).

I luoghi comuni razzistici del nazifascismo sono messi alla berlina nella descrizione dell'atteggiamento del soldato tedesco davanti al "martello del capitano Novello" (*Diario clandestino*, 44):

Figlio di quella terra nella quale fiorisce la più pura razza ariana di utensili, egli avrebbe certamente provato ribrezzo solo toccando quel mostruoso incrocio anglo-giudaico di praticismo americano e di surrealismo ebreo.

Sulla stessa linea stanno massime come "il fine ultimo di un uomo civile non è certamente quello di sforzarsi di morire rapidamente" (190), o gli "sciagurati aforismi" del *Glossario maledetto* (*Ritorno*, 51-2), come la definizione della

Sigaretta Papierowski: una sigaretta che si è fermata a metà strada per timore d'esser presa a schiaffoni da chi è costretto a fumarla.⁷⁵

E la sentenza, memorabile, che chiude una delle pagine più memorabili di tutto Guareschi, la *Signora Germania* del 1944 (*Diario clandestino*, 46):

L'uomo è fatto così, signora Germania: di fuori è una faccenda molto

sembianze", "dinne, piuttosto: donde vieni?", "mai sentii mentovare" ecc.), e l'abituale posposizione del soggetto al verbo ("Passò Bertoldo", "Si spazientì il Granduca" ecc.).

⁷⁷ Già proverbiale il 9 ottobre 1943, quando nel *Grande diario* annotò un "discorso tipo bagnasciuga di Hitler" (p. 240).

⁷⁸ Nel linguaggio dell'internato compare un modo di dire, il *la quale* usato a sproposito come

facile da comandare, ma dentro ce n'è un altro e lo comanda soltanto il Padreterno. E questa è la fregatura per te, signora Germania.

Abbastanza frequente è la ripresa di termini o slogan del fascismo, rimontati in contesti che li ridicolizzano, come nella scenetta tra Bertoldo e il Granduca Trombone (sul modello, anche linguistico, di una celebre rubrica di Giovanni Mosca)⁷⁶ nel *Ritorno alla base*, pp. 31-6: "la nobile iniziativa per la lapide commemorativa delle inique sanzioni", "ti farò incidere sulle nude terga l'intero discorso delle bagnasciughe"⁷⁷. Persino l'eterea *Favola di Natale* non risparmia frecciate all'ottusa censura fascista e all'iperregolamentazione di guerra, messe a confronto con gli innocui versi natalizi:

I Re Magi immantinente

Sul cammello saliranno.

«Niente!» Urlò furibondo [il censore, *alias* "omaccio vestito di ferro"].

«Basta coi re! Guai a chi parla ancora di re!»

E il "ventennio del diletante" ("e il diletto ancora dura" -108), con la sua "voce del Padrone" (-123), predicante gli "immancabili destini" a partire dall'"ora zero" (-110), popola spesso la sezione delle *Favole*, delle quali in premessa si ricorda che a un certo punto

[...] diventarono monopolio dello Stato come il sale e i tabacchi e fu creato persino un ministero delle favole.

E ogni cosa cambiò. La strega si chiamò Plutocrazia, la fata con la bacchetta magica si chiamò Autarchia, il drago si chiamò giudo-massodemocrazia. E il guerriero che arrivava sempre in tempo per salvare la povera principessa si chiamò Tripartito.

Il quale però – per quanto tre volte partito – non arrivò mai e la principessa aspetta ancora nei guai (p. 98).

Il controcanto e il riuso sarcastico affondano le proprie radici nel *Grande diario*: "Le cimici hanno stretto un patto d'acciaio con la fame" (p. 255); "Dal 'Kra-kauer Zeitung': vittoria difensiva tedesca tant'è vero che le nostre truppe han-

no sgombrato Dnepropetrowsk” (pp. 250-51); “A forza di successi difensivi/il cruccio è già a pallin” (dalla canzone *Dai Peppino*, p. 467).

Alle veline fasciste viene paragonato il comportamento della censura sullo spettacolo organizzato dai prigionieri, dove un personaggio da farsa era tedesco:

Sembrano le direttive del MinCulPop che, quando si faceva qualcosa su un cornuto era francese, un ladro era americano, eccetera, non esistendo in Italia (p. 426).

Ma lo smascheramento può arrivare, come nella favola del re nudo, da un bambino, nella fattispecie Albertino:

Si vedeva il marchio dell’aquila con le ali spalancate.
“Gaina?”, si informò Albertino (*Diario clandestino*, 84).

Per venire poi sviluppato nella favola *Il Grande Reich*, composta nel campo di Wietzendorf appena dopo la liberazione, e che incastona altre frasi fatte:

connettivo indeclinabile da una frase all’altra, che poi tornerà nelle frasi di Peppone o in genere nelle parodie Guareschiane della sinistra: «... adesso ritorno a casa. La quale, trovandomi in piedi in un vagone...», *Ritorno* p. 167, che continuerà poi in Peppone che saluta don Camillo in partenza con «l’augurio che la vostra guarigione sia rapida, la quale potrete ritornare presto...», cui don Camillo fa eco con «Un po’ di riposo quassù mi rimetterà a posto, la quale potremo ritornare presto...» (finale del *Delitto e castigo*, nel primo *Don Camillo*, p. 128 della nuova ed. 2001, p. 130 delle edd. precc.); oppure in “Passiamo al PLACIDO DON, la quale si vede (come direbbe l’onorevole Ricci) ...” (“Candido” del 25-9-1949, oggi in *Mondo Candido 1948-1951*, p. 277). Anche il vigile urbano che depone a carico dell’ex internato Mario Gibelli, nel “radioprocesso” *Il reduce* del 1947, incappa spesso in questo tic (come nell’uso spropositato di *laddove*): «spiegò di essere sinistrato e di avere eletto come domicilio il domicilio stesso. La quale, visti i documenti di reduce dalla prigionia ci interessammo per il ricovero»; «riempire il laghetto contenente acqua marcia e malsana con relative zanzare e altre cose nocive alla salute pubblica. La quale il Gibelli con la sua permanenza sulla riva opposta impediva il transito dei camion» (*Milano 1947-1949. Guareschi e la radio*, pp. 28-9). Un vezzo del genere era già del Pinocchio collodiano: nel caotico discorso che il burattino fa a Geppetto nel ventre del pesce-cane (cap. 35) incontriamo: «... e viceversa di duemila monete non trovai più nulla, la quale il Giudice quando seppe che ero stato derubato, mi fece subito mettere in prigione».

⁷⁹ Principalmente nel saggio *Sull’apporto di Giovannino Guareschi al lessico italiano (1946-*

Si trattava originariamente di una meravigliosa aquila che reggeva tra gli artigli una croce uncinata.

Una potente, maestosa aquila la quale – un giorno – transitando per gli azzurri cieli d’Italia si era incontrata con l’aquilotto che – appollaiato sul balcone di Palazzo Venezia – stava covando uova di marmo e propositi imperiali.

«A chi le ricchezze della pallida Albione?» chiese l’aquila.

«A noi!» rispose sicuro l’aquilotto. [...]

Ma poi, dalli e dalli, svolazza e svolazza per i monti, per i mari e per le steppe, l’aquilotto e l’aquila cominciarono a perdere le penne. E un bel giorno si scoperse che l’aquilotto di Palazzo Venezia era un piccione. E poco più tardi si scoperse che la meravigliosa aquila germanica era una gallina. (*Ritorno*, 141-2).

Passando da fatti di *parole* (cui andrebbero aggiunti altri fenomeni, come l’alterazione mediante suffissi, il mistilinguismo italdialettale – molto praticato, ad esempio, nella “Radiofantasia” *Un IMI ritorna*, pp. 159-176 del *Ritorno alla base*⁷⁸ – la caratterizzazione del linguaggio infantile, la preferenza verso parole di largo uso, di cui però si è già detto *ad abundantiam*) a fatti di *langue*, va segnalata l’importanza degli scritti 1943-1945 anche come testimoni di una lingua a vari strati: dal neologismo tecnologico al gergo militare, dall’insorgere del regionalismo al contatto con il germanismo e con le lingue degli altri prigionieri. Tutti fatti per i quali ho già dimostrato in altre sedi⁷⁹ il gran frutto lessicografico ricavabile dallo spoglio dei materiali Guareschiani: sebbene la cosa non sia stata raccolta dai più moderni dizionari dell’UTET, tra i quali il *GDLI* (anche

1951), negli *Studi di storia della lingua italiana offerti a Ghino Ghinassi* (Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 435-510).

⁸⁰ Per fortuna che c’è un *Guareschi Massimiliano*, collocato nel “secolo XX-XXI” (si tratta di un sociologo dell’università di Genova), per un saggio uscito nel 1995.

⁸¹ In principio (pare, dal 1942) il termine fu usato nel gergo militare a indicare i balcanici del territorio occupato dall’Italia; venne poi trasferito agli altoatesini e infine ai tedeschi.

⁸² L’altro calco *campi d’eliminazione* appare nello sviluppo 1946-1947 del *Grande diario* (p. 510) a partire da una nota del 25-5-1945.

⁸³ P. 194: “preventiva asfissia e successiva cremazione dei cadaveri”.

nel freschissimo *Supplemento 2009*, distribuito dal novembre 2008) continua a escludere il Nostro dall'indice degli autori citati⁸⁰, mentre il *Gradit* in otto volumi e 250 mila lemmi concede a Guareschi una sola citazione, a proposito di *trinari ciuto*, peraltro datando il termine al 1948 e non al 1947 in cui apparve. Ma, ad esempio, ignora la *fettaccia* della già citata introduzione al primo *Don Camillo*; termine che compare (tra gli alterati di *fetta*) nel *GDLI*, ma con il solo valore gergale di 'piedone' come lo utilizzò il più tardo Pasolini di *Una vita violenta* (1959).

Torniamo ai diari di guerra, per incontrarvi il diffusissimo *cruccho* "tedesco" (dato dal *Gradit* al 1947), che nel *Diario clandestino* compare a p. 185 con data 16 aprile 1945; e che ora leggiamo nel *Grande diario* con riferimenti che partono dal novembre 1943, alle pp. 273, 287 ecc., 467 nel ritornello della canzone *Dai Peppino*; il femminile *cruccha* 527, 536, il derivato *anticruccho*, aggettivo 425, e il diminutivo *crucchetto* a 224-5: questa potrebbe essere l'attestazione più antica della famiglia lessicale, comparando in una nota originale dell'agenda, al 13 settembre 1943⁸¹. Molto più agghiaccianti i neologismi raccolti dalla testimonianza dell'internato Osiride Brovedani, reduce da Buchenwald e Dora (*H grande diario*, p. 157): "Auschwitz, famosa poi per i suoi campi di concentramento [...] provvisti di quattro forni crematori e di quattro camere di gassificazione per l'annientamento rapido degli ebrei". In particolare, noto *camera di gassificazione*, calco fedele del tedesco *Vergasungskammer* o *-zimmer* (come *annientamento* ricalca il tedesco *Vernichtung*)⁸²; una diversa traduzione, come si vede sotto, è *camera di asfissia*. Vi si aggiunge il verbo *gassare*, dalla *Relazione sulla eliminazione degli ebrei di Rodi* (p. 195) e dalla testimonianza di un colonnello russo sotto la data del 30 aprile 1945 (*H grande diario*, p. 495), che meritano di essere riportate perché verosimilmente tra le più antiche menzioni italiane dell'orrore dei campi di sterminio, ben prima del processo di Norimberga:

[Le ebrei prigioniere] in peggiori condizioni venivano eliminate col solito sistema del gas⁸³ e successiva cremazione, oppure cremate vive. La camera di asfissia era un grande locale con gradinate in cemento su cui venivano fatte sedere le prigioniere nude. La camera era capace di circa quattrocentocinquanta persone. Il locale non aveva finestre ma solo due porte: una d'entrata e una che dava nel locale delle docce. Dal soffitto scendevano i tubi che portavano il gas. Si può immaginare lo stato d'animo di queste donne le quali entravano e non sapevano se sarebbero state gassate oppure passate alla doccia per la successiva partenza. [...]

Ho visto gassare milioni di polacchi. Giunti in determinate località, davano asciugamani e sapone, li facevano scendere nudi nel bagno. Scendeva il gas, il pavimento si apriva, sotto c'era una *decauville* che portava al forno crematorio.

Il verbo tornerà in un passaggio sarcastico del "Candido", 24 agosto 1947 (*Mondo Candido 1946-1948*, p. 246): "dai tedeschi dovremmo imparare quel senso del dovere che ci permetterebbe, per esempio, di 'gassare' con la massima indifferenza sei milioni di ebrei". In genere, per questi termini i dizionari non risalgono prima del 1950 della registrazione nell'*Appendice* di Migliorini; per *gassare* il *Gradit* indica il 1949⁸⁴.

Poi, cito alla rinfusa in ordine alfabetico: l'aggettivo *anglo-italiano*, riferito al Regno del Sud Italia dopo l'8 settembre (*H grande diario*, p. 47, datato – o meglio, retrodatato – all'ottobre 1944, e comunque non posteriore al 1947), che i dizionari assurdamente collocano nell'anno 2000; il *boogie-woogie*, che

"Candido" del 27-7-1946 (cfr. *Mondo Candido 1946-1948*, p. 141).

⁸⁶ "Mentre con la sinistra stringeva il manubrio, con la destra faceva la fruga al cadavere del Bresca" (*Giallo*, racconto dell'agosto 1951, in *TDC* 562); "Quando si rientra fanno la fruga" (dice il ragazzino collegiale nella memorabile *Triste domenica* dell'ottobre 1951: *Don Camillo e il suo gregge* p. 231 dell'ed. 2001, p. 223 delle edd. precc.; e *TDC* 605).

⁸⁷ Il manoscritto originale (dove si legge piuttosto *katiuska*) è riprodotto a p. 155 del *Diario clandestino* 1982, che a sua volta lo usa a p. 189.

⁸⁸ Il cartellone originale è stato esposto nella mostra bresciana del 2008 a cura di G. Casamatti,

⁸⁴ Anteriore fu la registrazione di *gassato* "colpito dai gas venefici" nel *Dizionario Moderno* 1942 (con riferimento all'uso dei gas in guerra).

⁸⁵ Il Guareschi del "Candido" si valse anche di *borsanerista*, datato 1947 dal *Gradit* ma già sul

il *Gradit* data 1949 ma Guareschi conosce perlomeno dal 19 luglio 1944 (*Il grande diario*, p. 395: “Dall’YMCA dischi di boogie-woogie eccetera”); il *borsaro nero* (*Diario clandestino* 197, da “Candido”, 5 gennaio 1946), verosimilmente la più antica citazione del termine, che i repertori rinvennero in scritti dello stesso anno e il *Gradit* attribuisce stranamente all’Italia centrale⁸⁵; il *cannotto* dello sterzo di una bicicletta (*Ritorno*, p. 20: termine del 1962 per il *Gradit*); i *cetnici* (“ribelli serbi, montenegrini ed erzegovini eccetera detti cetnici”, *Il grande diario* 25, 48, 49; al singolare 344, al femminile 27), del 1956 secondo il *Gradit*; il *decino*, citato nell’appunto originale del *Grande diario* al 9 dicembre 1943 (la stesura ampia del 1946-1947 scriverà “moneta da due soldi”, p. 281), che il *Gradit* legge solo in Francesca Sanvitale, 1980; la *fruga*, ossia la “perquisizione” nel lager (*Il grande diario* 249, appunto originale del 25 ottobre 1943, “Ribotta serale durante la fruga alla porta”; *Diario clandestino* 183, virgolettato come “*arrangiarsi*” e “*far fesso*” poco sotto): termine sconosciuto al *Gradit*, e con un solo esempio del 1602 secondo il *GDLI*, ma poi usato almeno due volte nei racconti del *Mondo piccolo*⁸⁶; l’arma russa detta *katiuscia*, citata in un appunto del *Grande diario* al 18 aprile 1945 (p. 488)⁸⁷, poi di nuovo in vari luoghi della riscrittura 1946-1947 (pp. 337, 483 e ss. dell’edizione attuale), ma ufficialmente datata solo al 1950 per la registrazione di Migliorini nell’*Appendice* al *DM* di quell’anno; l’adattamento *mugico* (*Diario clandestino*, 207-8, da uno scritto del di-

G. Conti e il Club dei Ventitré. Vi leggo anche, per due volte, la sigla *Ghepeù*, che il *Gradit* cartaceo data 1956, anticipando però al 1941 nell’edizione digitale: ma la parola, in questa forma, è segnalata già nel 1932 da Orioles, *I russismi nella lingua italiana*, p. 127.

⁸⁹ Cui seguì, nel luglio 1945, una *Radiobizzarria*. Né l’uno né l’altro composto prefissoidale sono ricordati dalla *Lingua italiana nel Novecento* di Migliorini, pp. 126-7.

⁹⁰ In pagine anteriori, dal 18 novembre 1943 Guareschi si vale dell’agg. “*repubblicano*” (virgolettato, per presa di distanza, nell’originale: *Grande diario* 266, 313, 316 ecc.).

⁹¹ Ora a pp. 51-52: “Giunti negli Stammlager [...] gli IMI (Italienische Militär Internierten) ricevono nuove e ripetute sollecitazioni ad arruolarsi nelle SS germaniche [...] Ufficiali: smistati nei vari Oflag di Germania, Polonia, Olanda eccetera”. I due termini sono chiosati in nota: “*Stammlager*: campo originale, ‘campo padre’ [...] dal quale dipendono vari *Zweilager* della zona: ramificazioni, campi affiliati [...] *Stammlager* e *Zweilager* vengono denominati comunemente con l’abbreviativo di *Stalag*. [...] Lo *Stalag* è precisamente il campo di concentramento per le truppe e i sottufficiali mentre il campo per ufficiali è l’*Oflag* (Offizier Lager)”.

⁹² Come i *dobromani* del *Grande diario* 26 e 28, dove si spiega: “buoni difensori”, ovvero ele-



G. Guareschi, *Paradiso bolscevico*. China, biacca e collage su carta.
“Il settebello: nipote settimanale del Bertoldo”, 6 agosto 1941

cembre 1945; *mugiko* nel *Grande diario*, p. 235, riferito al settembre 1943, dalla Polonia; ma un *mugico felice* era già satireggiato nel *Paradiso bolscevico*, scritto e disegnato da Guareschi per il “Settebello” dell’agosto 1941⁸⁸, non datato dal *Gradit* e documentato in questa forma solo dalle *Parole nuove* di Migliorini nel 1963; l’arma tedesca *Panzerfaust*, citata con il suo equivalente *pugno-anticarro* dal *Diario clandestino* a p. 201 (dove confluisce un articolo del “Candido”, 12 gennaio 1946), e ripresa poi nel primo *Don Camillo* (inizio del capitolo *L’uovo e la gallina*, p. 115: “per fermare Fulmine ci sarebbe voluto un *Panzerfaust*”, leggermente modificato rispetto al testo in rivista; ora in *TDC* 56), finora dichiarata del 1950 in forza della registrazione di Migliorini; la già citata *Radiofantasia* del 1945⁸⁹, assegnata dal *Gradit* a un non meglio precisato “avanti 1952”; il riparo difensivo *paraschegge* (*Il grande diario*, 185, che riproduce la relazione del tenente cappellano don Luigi Tabarelli del 6 maggio 1945), datato finora 1946, in Giuseppe Berto; la *republichina* (s’intende, di Salò), termine la cui comparsa è annotata al 6 agosto 1945, insieme con lo scoppio della “bomba atomica (e politica)” (*Il grande diario*, 537): la voce, non datata nel *Gradit*, viene documentata dal *GDLI* con un solo esempio di Brignetti, 1965⁹⁰; lo *Stalag*, ovvero *Stammlager*, “campo base”, di cui parlano la *Considerazioncella* da Wietzendorf (1945, nel *Ritorno alla base* p. 89), segnalandone la trasformazione in *Oflag*, cioè *Offizierslager* “campo per ufficiali”, e la *Lettera al postero* premessa al *Grande diario*⁹¹ (per il *Gradit*, che ignora *Oflag*, il termine è del 1960; più puntuale l’*Appendice* di Migliorini, che registra entrambi i termini nel 1950); la *statuina*, nella locuzione *fare la statuina* “rimanere immobile” (*Il grande diario* 268) che il *GDLI* annota autoreferenzialmente solo nel proprio *deus ex machina* E.

Sanguineti, 1967; lo sconosciuto *troncafilo*, divenuto componente del “martello del capitano Novello” (*Diario clandestino*, 42). Tutto questo, sia pure escludendo coniazioni occasionali o citazioni di parole straniere⁹², mostra nel Guareschi-IMI un testimone primario di quegli anni tragici, che andrebbe spogliato integralmente e seriamente, al di là del valore letterario che si voglia attribuire alla sua opera.

Volgendo all’ultima parte di questa rassegna, per gettare un ponte tra il Guareschi degli anni di guerra e il padre di Peppone e don Camillo, segnalo poche anticipazioni tematiche e, in qualche caso, anche linguistiche della stagione avvenire, reperibili in pagine della prigionia (ma lo spazio non consente escursioni nel campo stilistico, che pure mostrerebbe altre significative anticipazioni: per dirne una sola, gli appellativi di *pretaccio* e *corvo*, che prima di designare don Camillo nel linguaggio dei “rossi”⁹³ furono impiegati, in una pagina dall’insolita violenza anticlericale, il 3 agosto 1945 all’indirizzo di due “viaggiatori della sudicia azienda vaticana” contro i quali si evoca persino “la Pasionaria che vi sgozzava coi denti”, *Il grande diario* p. 535).

Merita una nota il rapporto con i tedeschi, in particolare con i soldati-carcerieri, che ovviamente non fu idillico, ma – salvo comprensibili momenti di sconforto – non si risolse mai in odio senza quartiere: “sono riuscito a passare attraverso questo cataclisma senza odiare nessuno”, scrisse l’Autore nella prefazione del 1949 al *Diario clandestino* (p. IX). Accenti di pietà umana sono spesi, ad esempio, per il “povero ‘capitano Armistizio’”, un mite austriaco d’origine, cui tocca la sorte di redimere la triste nomea dei soldati germanici, altrimenti buoni solo al cimitero (*Diario clandestino* 186-8, 191-2):

Si capiva a prima vista che non credeva nelle armi segrete e nella vitto-

menti croati appartenenti al misto e disciolto esercito jugoslavo”.

⁹³ Come ancora vent’anni dopo (cioè all’altezza del *Don Camillo e don Chichì*), seppure con intonazione ormai affettuosa: “«Il solito pretaccio!» borbottò Peppone togliendosi il cappello”. Il tono ostile si è invece trasferito allo *slang* dei “capelloni”: «dagli al pretaccio!», «voglio che sia il pretaccio a pregarmi in ginocchio d’andarmene» (*TDC* 2233, poi 2150, 2153); «Quant’è buffo questo litigio fra il cornacchione e la cornacchietta!», cioè tra don Camillo e don Chichì, nel linguaggio di *Car* (*TDC* 2176).

⁹⁴ Le vicende del capitano sono sparse nel *Grande diario* tra le date del 13 aprile e del 4 maggio

1945 (pp. 480-499). La liberazione del lager di Wietzendorf a opera degli inglesi avvenne il 16 aprile, al che Guareschi annotò: “Il capitano ‘Armistizio’ prigioniero (finalmente libero anche lui)” (p. 485). Ma la conclusione fu diversa (499, 4 maggio): “Il capitano ‘Armistizio’ dicono che sia stato fucilato dai tedeschi per aver favorito degli italiani prigionieri”. La frase sulle lapidi cimiteriali fu annotata lo stesso giorno (p. 498): “Nel cimitero di Wietzendorf, tutte le iscrizioni uguali: ‘Hier ruht in Gott’. Uguali anche da morti”.

⁹⁵ Nelle precedenti edizioni, pp. 99-109. Per il testo dei racconti, seguò l’edizione “critica” del

ria finale. Fu battezzato perciò ‘Capitano Armistizio’ e, se non avesse avuto l'imperdonabile difetto di esser tedesco, avrebbe avuto il diritto di essere definito ‘un buon uomo’.

Con questo non si nega l'esistenza di buona gente in Germania. È vero che i tedeschi nascono tutti cattivi perché così vuole il regolamento e il regolamento laggiù è sacro; però occorre riconoscere che, acquistando via via l'uso della ragione, parecchi si redimono e diventano trattabili, cordiali. E costoro si distinguono benissimo perché portano tutti addosso, in modo ben visibile, una targa con sopra scritto: ‘Hier ruht in Gott’. Qui riposa in Dio.

Il capitano Armistizio, pure essendo vivo ancora, riusciva spesso ad essere simpatico come un tedesco morto. [...]

E anche il capitano Armistizio si avviò col suo zaino in spalla verso il bosco, assieme agli altri, e là lo accusarono di non aver resistito agli inglesi e lo impiccarono.

Adesso il capitano Armistizio è l'unico tedesco di mia conoscenza che io ricordo senza amarezza perché in fondo era un brav'uomo e prego il buon Dio che gli perdoni d'essere nato tedesco, e glielo raccomando: un angolino tranquillo nel Purgatorio.⁹⁴

Il riscatto apparirà completo all'altezza dei racconti del *Mondo piccolo* (alcuni degni di figurare tra i migliori dell'intera serie) aventi a protagonisti soldati tedeschi e loro familiari: questi però saranno scritti solo dal 1952 in avanti, quando il trascorrere degli anni avrebbe portato Guareschi a una visione più equilibrata di quei tempi tragici. Con una sola eccezione, il racconto *Gli spiriti*, risalente al febbraio 1950: oltre tutto, l'unico pubblicato in una **raccolta vivente l'Autore** (*Don Camillo e il suo gregge*, 101-111)⁹⁵, dove sembra interrompere il clima di serenità dei racconti che precedono e seguono. Ma è una

TDC.

⁹⁶ Un bombardamento sulla vicina Amburgo sarà descritto al 20 giugno '44 (p. 385): “Potente formazione angloamericana. Una nuvola apocalittica dalla parte di Amburgo...”.

⁹⁷ *Milano 1947-1949*, pp. 33-4. Anche dal lager Guareschi, seppur sperando nella rapida vitto-

storia fortemente intessuta di materiale autobiografico, che possiamo ripescare dal *Grande diario*: protagonista maschile ne è Giorgino, militare italiano internato in un lager presso Brema, città in cui è costretto a sgomberare le macerie dei bombardamenti. Il primo luogo tedesco dove Guareschi sostò fu appunto Bremerwörde (arrivo il **13 settembre 1943**, ripartenza il 23 dopo un'andata e ritorno a piedi per l'Oflog di Sandbostel), a una cinquantina di chilometri da Brema; al 22 settembre, l'agenda annota “aerei americani notturni”, e il suo completamento del 1946-1947 aggiunge: “scendiamo dal letto e andiamo a vedere” (*Il grande diario* 230-1)⁹⁶. Nuovi passaggi di Guareschi da Bremerwörde furono il 1° aprile 1944 (sulla via di Sandbostel) e il **29 gennaio 45** con destinazione finale Wietzendorf, dove fu liberato il 16 aprile. Dal 6 al 16 aprile il diario (*pp. 476-484*) aggiorna le notizie sui combattimenti intorno a Brema (11 aprile: “tutta la mattina aerei e bombe che cadono vicine”, *p. 479*); e nel racconto, Giorgino rievoca gli aerei “anche di giorno [...] a mille, millecinquente la volta”, e il suo incontro “una mattina dei primi di aprile del '45” con una ragazza seduta sulle macerie di casa propria, che nascondevano i corpi della famiglia sterminata per intero. Immagine che, sommata a quella della distruzione della propria casa milanese, ossessionò a lungo Guareschi, ancora nel “Radioprocesso” *Il reduce*, del novembre 1947, nel quale lo spirito di una donna morta con il figlio sotto le bombe appare al marito, lui pure reduce dalla prigionia in Germania:

In quel momento sono arrivati gli aerei, gli aerei di quelli della radio [Londra], ed è venuta giù la bomba. Era di mille chili. [...] Loro non facevano economie. Mettevano anche il fosforo che costa un'enormità. La casa è andata in pezzetti poi tutto è bruciato. [...] Tutto. Anche noi. È rimasto un mucchietto di polvere in mezzo ai calcinacci. [...] La

ria degli Alleati, non mancava di deplorare i bombardamenti terroristici sull'Italia: cfr. *Grande diario*, **30 giugno 1944**, “il padre, la madre e due zie del capitano Malarini di Trento sono morte sotto i bombardamenti inglesi che hanno distrutto la casa” (p. 388); **11 luglio 1944**, al rapido appunto “**Gli anglam città italiane – Bo<logna>**” segue lo sviluppo: “Quei farabutti d'inglesi assassinano tutte le nostre città: sono dei criminali. A morte anche l'Inghilterra!” (392).

⁹⁸ Dopo la pubblicazione postuma ne *Il decimo clandestino* (pp. 45-52), il racconto è ora il n.

polvere del bambino è andata a finire tutta lì. La mia polvere, laggiù.⁹⁷

La narrazione della tedesca a Giorgino è fondata sull'ossessiva ripetizione della parola *kaputt*, che forse derivava a Guareschi dalla prigionia (cfr. *Il grande diario al 14-9-1943*, p. 226, e *18-2-1944*, p. 337), e che non a caso torna nelle ultime righe del libro (come si presenta oggi a stampa: p. 559): "...un orco che tentava di far kaputt del mondo intero, un orco che, per fortuna, non c'è più".

La storia continua con l'idillio tra i due: il commercio sessuale tra le tedesche e i soldati stranieri era stato visto con ribrezzo dal Guareschi del diario, a partire dal giugno 1945, seppure con qualche accento di umana compassione: "Le donne tedesche e gli uomini italiani" (8 giugno, p. 517); "Quando penso che questa ragazza ha sofferto come me mi sento fratello: ma lei non capisce. È una puttarella qualsiasi" (13 giugno, p. 517); "Una ragazza di Münster al momento del coito chiede: 'Tu sei per Badoglio o per Mussolini?'" (16 giugno, p. 519); "Indifferenza delle due crucche in mezzo a mille uomini molti dei quali completamente nudi" (13 luglio, p. 527); "Nel bosco si vedono negri e donne bionde" (31 agosto, p. 543); "A Mittenwald, il magnifico merdaio: americani e ragazze" (1° settembre, p. 543).

Ma, sembra dirci l'Autore, l'amore e la speranza possono rifiorire anche da questi episodi; come ricorderà, retrospettivamente, nella prefazione del 1963 al *Compagno don Camillo*, che a noi richiama l'immagine della ragazza del 1945 sulle rovine di casa:

Ritornavamo dalla lunga fame dei Lager e trovammo l'Italia ridotta a mucchi di macerie. Ma, tra i mucchi di calcinacci, sotto i quali marcivano le ossa dei nostri morti innocenti, palpitava il vento fresco e pulito della speranza.

Il racconto prende una piega tragica: la ragazza, che nel frattempo ha partorito e vive nascosta in un casolare diroccato, spaventata per essere stata scoperta, si

260 del *TDC* (vol. II, 1653-9).

⁹⁷ Ma né don Camillo né Peppone compaiono in scena.

dà la morte trangugiando un veleno: suicidio come quello che *Il grande diario* racconta di Goebbels (p. 498), Himmler (509), e, più delicatamente, per un ritrovamento personale: "nel cimitero di Bergen, un sessantenne e un quarantenne tedeschi avvelenati, col cucchiaino ancora in mano su una panchina" (p. 494, 28 aprile).

E se nella finzione letteraria l'intervento di don Camillo e Peppone riesce almeno a trovare una famiglia adottiva (la stessa di Giorgino) per il figlioletto, il sindaco continuerà a sentire un *kaputt* nelle sue notti insonni.

È ancora una storia di amori italo-tedeschi e di morti violente quella che Guareschi intitolò *Residui di guerra* (titolo già sfruttato qualche anno prima, come già osservato), pubblicandola su "Candido" nel 1956, ma senza raccogliercela in volume⁹⁸. I toni sono meno cupi, come appare anche dall'impiego più largo di fraseologia popolare:

Milca aveva un gatto vivo nello stomaco.

«Adesso con chi vuoto il bertone? Reverendo, quando mi vengono i cinque minuti a chi racconto i miei guai?»

Oramai il rubinetto era aperto e don Camillo lasciò Milca bollire nel suo brodo.

Impariamo che il sergente Fritz, acquartierato proprio in casa di Milca, nel marzo 1945 era stato ucciso dallo stesso, smascherato mentre trasmetteva messaggi radio ai partigiani. Ignara di questo, la vedova di Fritz ("una bellezza abbondante, sostanziosa") ogni anno scende con il figlioletto al cimitero dove è sepolto il marito, e ringrazia Milca per l'ospitalità e le premure usate verso Fritz. Milca, roso dal rimorso, chiede a don Camillo di svelare tutto alla donna, «così non verrà mai più. Così finirà questa tortura». Ma il parroco sa altro, per averlo appreso in confessione dalla moglie di Milca (nel frattempo deceduta), la quale «aiutata dal sergente Fritz, lavorava per l'Asse e non resisteva un accidente!». L'idea per la storia può essere venuta anche da questo esempio di "Fraternità italo-germanica" trascritto nel *Grande diario* a fine luglio 1944 (p. 398):

Il tenente R. riceve una cartolina dalla sorella, nella quale è una riga

in tedesco. Traduzione: “Al caffè, assieme a vostra sorella, davanti a un buon vino”, firmato “un sottufficiale tedesco”.

Per i *residui di guerra*, don Camillo trova una soluzione ‘familiare’: con un colloquio in italiano “basico” convince la “tedescona” a stabilirsi qui: «**Lei sposare lui, lui sposare lei, io sposare tutt’e due: così contenti tutti e buona notte! [...] Voi pensare. Poi quando deciso, venire. Io sempre in ufficio. ‘Guten aben’**» (TDC 1658-9). Il che avviene: scioglimento narrativo un po’ semplicistico, ma nel nome dei più delicati sentimenti umani, su cui Guareschi, per non eccedere in patetismi, innesta i suoi sagaci accostamenti linguistici (“la tedescona aveva trentasette anni ma sapeva ancora arrossire e ne approfittò. Milca, che ne aveva quarantadue e non poteva più arrossire, impallidi”), fino all’ultima battuta: «**Che Dio me la mandi buona**» esclamò Milca. «**Te l’ha già mandata**» affermò categorico don Camillo”.

Al contrario, un singolare divorzio all’italiana è officiato da Peppone nell’altro racconto dal titolo *Residui di guerra*, dell’aprile 1952 (~~ristampato solo nella raccolta *Noi del Boscaccio*, pp. 68-80, poi al n. 141 di TDC, I, pp. 759-69~~): qui il *tognino* ovvero *cruccho* Hans Kopfer, ufficialmente morto il 23 aprile 1945 e sepolto nel cimitero del paese di Peppone, è invece vivo, “conosciuto come la betonica” e benvenuto dalla popolazione per il suo atteggiamento mite e fattivo anche durante la guerra. Significativo il dialogo tra la vecchia padrona della casa in cui i tedeschi erano insediati e lo stesso Hans, dove emergono esperienze personali e altre parole topiche del Guareschi che scrive di guerra:

«La guerra è un flagello per tutti» rispose. «Non c’è che pregare Dio che finisca presto.»

La vecchia parve molto stupita.

«Anche voi credete in Dio?»

«Certo» rispose il sottufficiale. «Vede cosa c’è scritto sulla fibbia della nostra cintura? ‘*Gott mit uns*’. *Gott* significa Dio.»

«E il resto?» si informò la vecchia.

«Dio ci protegga» tradusse il sottufficiale, mentendo senza esitazione. (TDC, I, 764)

Il 12 settembre 1943, alla vigilia della partenza per il lager, Guareschi aveva annotato sul diario (p. 223): “**Messa nel cortile della Cittadella alla presenza dei tedeschi indifferenti (“Tanto Dio è con noi...”)**”. Pretesa sbugiardata anche nella *Favola di Natale* del 1944, per bocca di san Giuseppe (p. 69) e irrisa nella già citata canzonetta *Dai Peppino*, del marzo 1945 (*Il grande diario*, pp. 466-7): “il cruccho va a pallino/(nonostante il ‘Gott mit uns’)”.

L’abuso del nome di Dio/Gott da parte dei tedeschi era stato commentato in almeno due luoghi: “Sono tutti tedeschi! Qualche volta anche Dio che si traveste da Gott, o da God, e non il nostro solito Dio.” (*Il grande diario* p. 497, 1° maggio 1945); “Quel Dio che – essi dicono – è con loro, e che è molto diverso dal nostro, e che ha un nome misterioso e grottesco: Gott” (*Diario clandestino*, p. 39, 15 gennaio 1944).

Anche nel caso di questo racconto, una vedova scende in Italia, sette anni dopo, per rendere onore al marito defunto; solo che la signora Greta è una *vedovona*, “un donnone che aveva addosso roba sufficiente per cavarne fuori tre donne piuttosto ben messe” (TDC, vol. 759), ed esibisce uno scostante aspetto da “granatiere di Pomerania” (locuzione già vista nel *Marito in collegio*; *granatiere* e *granatiera* tornano ancora nel racconto) ovvero “valchiria”, oltre a un tono perentorio (“**io volere sapere dove seppellito mio marito Hans Kopfer. Lei borgomastro cercare e trovare. Io dare mancia**”) che arieggia qualche frase trascritta da Guareschi nel *Grande diario*. Peppone, che ormai aveva fraternizzato, come i concittadini, con il *tognino*, dopo una solenne ramanzina in separata sede a Hans finisce invece per stare al gioco, accetta la mancia e addirittura un monumento funebre, congeda il “granatiere” e permette a Kopfer di restare “il *tognino* di Cadelbosco” **corsivo in originale? nota?**.

Questa novella è importante perché, a sette anni dalla fine della guerra, ci rappresenta un soldato tedesco “buono” (il primo, dopo il Capitano Armistizio) se visto nel privato e nei suoi aspetti umani: non dissimilmente da Peppone e

¹⁰⁰ Le appendici al TDC (vol. III, pp. 277-9) informano che il racconto pare ispirarsi a vicende accadute a Soragna, dove stazionò per vari mesi il comando generale del maresciallo Kesselring.

¹⁰¹ Negativa invece era la figura dell’“omaccio vestito di ferro” (guardia-censore del lager) nella *Favola di Natale*, p. 12.

gli altri della sua “banda”, una volta spogliati degli ordini di scuderia (verrebbe da dire, una volta eliminata la terza narice).

Non è cattivo nemmeno il sottufficiale Franz del racconto *Gerda* (settembre 1953, ristampato sul *Comics Magazine* “Eureka” nel giugno 1968 e oggi, dopo l’inclusione in *Noi del Boscaccio*, pp. 91-99, n. 217 del *TDC*, vol. pp. 1345-1352)⁹⁹, sebbene al suo primo apparire al “Palazzone”¹⁰⁰, nell’ottobre del 1944 urlasse “come un maledetto” (anche questo, presumibile ricordo di lager) e seppellisse gli interlocutori “sotto una valanga di prosa tedesca”.

Da notare inoltre che il Rolli, proprietario della tenuta in cui si installano gli occupanti, aveva “l’unico figlio prigioniero in Germania”, ulteriore elemento autobiografico. Gli iniziali propositi degli occupanti (segare un noce secolare), commentati con sarcasmo dall’Autore (“I tedeschi si preparavano alla difesa a oltranza e pareva che il loro piano fosse quello di difendersi a bastonate o a pancate tanta era la loro smania di accumulare riserve di legname”) sono ridimensionati all’insegna della ragionevolezza: l’albero, dotato di una “piccola piattaforma”, viene buono come “osservatorio”. È quasi superfluo dire che Guareschi ha negli occhi le torri-osservatorio dei campi di concentramento, che più volte compaiono nei disegni del *Ritorno alla base*; mentre *Il grande diario* annota che, ancora il 2 giugno 1945, “uno con il cannocchiale sta su una pianta nel bosco” (p. 512). Su questa torretta vive in pace Franz fino a quel 10 aprile 1945 in cui, abbandonando la postazione, inciderà il suo nome sulla corteccia del noce.

Anche qui passano sette anni, dopo i quali alla tenuta dei Rolli si presentano “un pezzo d’omaccio alto un metro e ottanta e [...] un pezzo di ragazza veramente importante”: Franz e la sua sposa Gerda, due “crucchi testardi” (come è detto affettuosamente, al pari del ricorrente appellativo *omaccio*)¹⁰¹, che ottengono di dormire, in tenda, sotto il noce. E abbandonando il luogo di primo mattino, aggiornano il vecchio graffito del 1945 con “Franz und Gerda – 10 agosto 1952”.

Due altri campeggiatori tedeschi appaiono nell’ultimo dei racconti di questo filone, *Il tesoro*, del luglio 1957 (ristampato solo nel *Ciao, don Camillo* del 1996, pp. 90-102, e infine nel *TDC*, n. 276, pp. 1750-58): lei, “giovane, bella, ben vestita”, e il figlio “sui quattordici o quindici anni, biondo e asciutto”, che si esprime “timidamente in un italiano scabroso”. Ad affrontarli è uno scorbu-

tico Peppone, che dal suo scarso tedesco cava frasi lapidarie come “prete nix gut” (di don Camillo, detto altrimenti “squinternato”, con un aggettivo mancante al vocabolario del tedesco), “Verboten!”, e alla fine uno “Spazieren!”. Questa era stata per Guareschi una delle prime parole udite in lager, e come tale annotata nell’agenda di Czestochowa l’11 ottobre 1943 (“*Spazieren, spazieren*”, *Il grande diario* 241).

I sospetti degli italiani, che puntavano su un “tesoro” (una specie di quell’oro di Dongo”, su cui lungamente fece allusioni il “Candido” guareschiano) che i due sarebbero venuti a dissepellire, cedono alla nobile realtà del recupero della bandiera del reggimento tedesco. «Mio padre alfiere» spiegò il ragazzo. «Mio padre adesso molto contento». Al che Peppone commosso sa rispondere solo con *Gut*.

La pacificazione di Giovannino con il popolo dei suoi antichi carcerieri si completa, in quello stesso 1957, con il *Ritorno alla base*, la visita ai lager dove fu *Kriegsgefangene*: come Franz, che era tornato a rivedere il noce; e, come la vedova del *Tesoro*, in compagnia del figlio adolescente. Un senso di umana pietà, di solidarietà per chi ha sofferto come noi, chiude il diario dell’ultima stagione tedesca di Guareschi (*Arrivederci, signorina Germania. Ritorno* p. 286):

La ricordo, quella lunga fila di gente silenziosa, di donne dal volto impenetrabile: ci siamo incontrati quel giorno [del 1945] e non lo dimenticherò più. Penso che, probabilmente, anche la giovinetta che ora sta ballando con *Sputnik* [Albertino] era annidata su qualche carrettino della lunga colonna.

Come Peppone chiuse il *rendez-vous* con i due “reduci” del *Tesoro* “svitando il tappo del serbatoio e afferrando la canna del distributore di benzina” (pagava don Camillo), così, alla partenza nel 1957 della famigliola Guareschi da Bergen (dove, il 22 aprile 1945, Giovannino aveva trovato il primo rifugio dopo la prigionia), “chi mi fa il pieno e poi mi ripulisce il parabrise è proprio lei, la giovinetta che ha ballato con *Sputnik*”.

Vita vissuta e invenzione del vero; tragedia e riconciliazione; “in un mondo si lotta per una cosa finita e giù nell’altro mondo la vita ricomincia” (*Il grande diario*, 338). Vicende le cui ragioni profonde, le *sostanze*, possono forse essere racchiuse in “sì e no duecento parole”, ma per i cui svolgimenti, gli *accidenti*, la lingua dei giornali non basta, e occorre la sapienza di uno scrittore vero che sappia pescare dal proprio *humus* e dalla propria inventiva quanto viene buono volta per volta. Sul risultato finale, credo che il lettore, anche oggi, “non si

Guareschi
tra politica e letteratura

Guareschi e la memoria degli Internati Militari Italiani

Alessandro Ferioli



Giovannino Guareschi nel lager, 1943-1945

Intendo sostenere, in questa sede, una tesi generale accompagnata da alcuni problemi d'indagine. La tesi è che Giovannino Guareschi fu tra i principali costruttori, e sicuramente quello di primo piano, della *memoria collettiva* degli Internati Militari Italiani (IMI) resistenti, intendendo la memoria collettiva, con Pierre Nora, come “ciò che resta del passato nel vissuto dei gruppi, e ciò che questi gruppi fanno del passato”¹. Ciò avvenne attraverso un multiforme lavoro – condotto anche a rischio di gravi conseguenze personali – che prese avvio già durante la prigionia, indirizzandosi ai compagni internati soprattutto in funzione resistenziale, e che poi nel dopoguerra si aprì a un più vasto pubblico². I problemi d'indagine che ruotano intorno all'assunto di partenza riguardano in primo luogo gli strumenti che Guareschi impiegò per contribuire alla costruzione di tale memoria e in secondo luogo i temi/pilastri fondanti su cui questa fu edificata.

Ritengo di avere già affrontato altrove³, in modo abbastanza esauriente, l'attività svolta da Guareschi nei campi di prigionia come promotore culturale e animatore della resistenza. Tale attività era costituita da pezzi giornalistici, racconti umoristici e favole di cui egli stesso dava lettura nelle baracche, ol-

¹ P. NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire. I. La République*, Gallimard, Paris, 1984.

² Sulla memoria degli IMI, cfr. A. FERIOLO, *I militari italiani internati nei campi di prigionia del terzo Reich. 1943-1945*, Il Mascellaro, [San Giovanni in Persiceto], 2008, pp. 7-59.

³ A. FERIOLO, *I militari italiani internati nei lager del III Reich. Giovannino Guareschi e la “resistenza senz'armi”*, in “Nuova Storia Contemporanea”, n. 2, 2006, pp. 23-56.

tre che di vignette e canzoni. In quel contesto il racconto, mentre offriva un'interpretazione della realtà in chiave umoristica, contribuiva a costruire il tessuto sociale di una comunità inizialmente tutt'altro che coesa (anzi, tendenzialmente piuttosto disorientata), rinsaldando i legami di fedeltà al giuramento militare e ai doveri solidaristici di carità cristiana. Attraverso le storie di Guareschi ridiventava possibile, per gli internati, guardarsi in faccia e intrattenere di nuovo relazioni basate sui principi di dignità e umanità. I suoi racconti fornivano anche uno spunto ai singoli per investigarsi dentro, per cogliere il significato dei comportamenti propri e altrui, per confermare o riscoprire un'appartenenza comune: perciò quei pezzi parlati, che nella prigionia avevano contribuito a far passare il tempo, diventarono ben presto per gli ufficiali, già durante l'internamento, veri e propri luoghi della memoria dove maturò quel comune sentire che poi fu alla base, nel dopoguerra, della costruzione della memoria collettiva degli IMI come fondamento ed espressione dell'identità di un gruppo capace di rielaborare il proprio passato secondo valori condivisi e di prepararsi a trasmetterne i contenuti. La sua stessa sperimentazione linguistica, basata anche su neologismi che coglievano le nuove realtà, andando così a costruire un vero e proprio gergo del lager⁴, non era fine a sé stessa, ma era piuttosto sempre orientata secondo obiettivi etici, allo scopo di fissare comportamenti buoni e cattivi con cui lo stesso Guareschi e i suoi colleghi dovevano misurarsi quotidianamente.

Al centro dei celebri pezzi parlati di Guareschi si accampano, tra le altre cose, simboli della memoria immediatamente riconoscibili. Fra questi figura senz'altro la coppia di stellette del famoso pezzo intitolato *Le stellette che noi portiamo*⁵, con riferimento agli attributi che tutti i militari italiani recano sull'uniforme e che dal 1871 costituiscono il simbolo identitario di quanti sono soggetti alla disciplina militare in ogni grado. Le stellette, celebrate anche nella *Rivista dell'armamento*, famosa canzone di trincea della prima guerra mondiale, nella prigionia fungevano da collegamento tra il sentimento antitedesco dei

combattenti del '15-'18 e quello dei resistenti dopo l'8 settembre. Ciò che è importante rilevare qui è l'interazione fra l'atto narrativo – che è sempre anche atto riflessivo – e la costruzione della memoria. Si tratta di quella che Paolo Jedlowski ha definito come la funzione mnestica della narrazione:

Narrare è salvare ciò che è narrato dall'oblio, sottrarlo al fluire del tempo, conservarlo e trasmetterlo. Nella narrazione la memoria del narratore si fa memoria comune. Le narrazioni sono la sostanza di cui è fatta ogni memoria collettiva.⁶

L'attività letteraria nel dopoguerra, finalizzata alla divulgazione della memoria presso un pubblico pressoché ignaro del sacrificio degli IMI, cominciò per Guareschi non con l'edizione del *Diario clandestino*, bensì con altri contributi rilevanti. Mi riferisco in particolare: a una serie di articoli e vignette apparsi sul "Candido" sin dal primo numero; al servizio fotografico di Vittorio Vialli, pubblicato a puntate sul settimanale "Oggi" e commentato da Guareschi attraverso le didascalie; e infine a un importante pezzo contenuto in *Italia provvisoria* (1947), dal titolo *Ritorno dal "Lager"*. Vale la pena di individuare alcuni temi costitutivi della memoria già in quel primo scorcio di dopoguerra, per valutare meglio lo sforzo di riflessione complessiva compiuto da Guareschi sull'esperienza concentrazionaria.

Fin dal primo numero del "Candido"⁷ – era la metà di dicembre 1945 – l'esperienza del lager rivestì, nel ventaglio delle tematiche trattate nel periodico, un'importanza evidente: non soltanto apparve il primo di alcuni pezzi della serie *Droghiere all'estero*, relativi alla breve permanenza a Bergen dopo la liberazione e intessuti con un linguaggio fortemente gergale e allusivo, ma addirittura l'intera pagina 4 era dedicata alla realizzazione del "Bertoldo" parlato nei campi, riportando i testi *La lettera*, *La razione* e *Le stellette che noi portiamo*. La pagina era presentata da Mosca che, dopo aver spiegato la genesi

⁴ Alcune parole dal lessico del lager di conio guareschiano: *barattoliere*, *pendoliere*, *tentenniere*, *optiere*, *brandellista*, *achiquestiere*, *vedraista*, *ostentiere*, *sintomiere*, *prenotiere*.

⁵ G. GUARESCHI, *Diario clandestino. 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 1950, pp. 92-93.

⁶ P. JEDLOWSKI, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mondadori, Milano, 2000, p. 163.

⁷ "Candido", n. 1, 15 dicembre 1945.



G. Guareschi, *Bertoldo Umeristico Chiacchierato e Sonorizzato* (particolare del manifesto).
 China, acquerello, collage e matita su carta. 1944-1945

dei pezzi, concludeva annunciando che “Guareschi è tornato. E ora riprende il suo lavoro, con le stellette ancora avvitate al petto”.

A partire dal gennaio 1946, “Oggi” pubblicò, in undici puntate dal numero 3 al 13, una scelta delle fotografie scattate clandestinamente dal tenente Vittorio Vialli in alcuni campi per ufficiali. L'introduzione al *reportage* ne spiegava le finalità, denunciando che gli aspetti più sensazionali dei campi di concentramento (le torture, i forni ecc.) erano ormai in pasto alla pubblicistica d'acconto, in ricostruzioni prive d'approfondimento al pari dei pettegolezzi sulle amanti del Duce, sicché

[...] la parte più importante della tragedia è stata completamente trascurata: la parte spirituale. Per diciannove mesi centinaia di migliaia di persone hanno vissuto schiave in una terra nemica e hanno trascorso non solo ore di fame e di freddo, ma ore di dolore, di nostalgia, di speranza, di fede, di noia, di disperazione. E per comprendere tutto ciò bisogna sapere come viveva realmente questa gente, poterla seguire nei piccoli atti della sua vita quotidiana.⁸

Occorreva perciò recuperare il contesto del lager per comprendere come avessero preso corpo le motivazioni resistenziali che avevano sostenuto gli ufficiali nel rifiutare la collaborazione; soltanto così sarebbe stato possibile avvalorare il concetto secondo cui il lager, per i militari resistenti, aveva perso i caratteri di mero luogo di sofferenza per assumere quelli di un autentico *campo di battaglia*, dove coloro che erano stati catturati dopo l'8 settembre, e spesso con l'inganno o in condizioni d'inferiorità schiacciante, avevano avuto una seconda opportunità per dimostrare il proprio valore. Le fotografie di Vialli sono note e non intendo soffermarmi su di esse se non per ricordarne l'efficacia nella costruzione della memoria, poiché “il documento della memoria [...] sono le immagini”⁹. Vorrei però rilevare come, attraverso l'orchestrazione delle foto

⁸ G. GUARESCHI, *Occhio segreto nel lager*, in “Oggi”, n. 3, 15 gennaio 1946, p. 8.

⁹ E. GARDINI, *Le rappresentazioni della memoria*, in “Le porte della memoria”, n. 1, 2008, supplemento a “Rassegna. Mensile culturale della ANRP”, n. 1-2, 2008, p. 99.

allo scopo di proporre ai lettori la vita nei campi, Guareschi abbia rifondato i luoghi del lager anche nella forma di un'opposizione irriducibile fra internati e guardiani: i *riti* della foto segnaletica appena giunti nel campo, delle adunate per l'appello, delle perquisizioni alla ricerca delle radio clandestine, del comizio dei propagandisti repubblicani, in aggiunta alle angherie gratuite, alle infermerie indecenti, al mercato nero, erano altrettante situazioni d'invivibilità che non ebbero altra conseguenza che di confermare l'antagonismo permanente con i nazionalsocialisti. Al contempo, dalle foto di Viali egli traeva un altro punto forte della memoria dell'ufficialità internata: la resistenza (oggi riconosciuta pienamente dalla storiografia) alle richieste d'adesione della Repubblica Sociale Italiana (RSI) e alle pressioni dei tedeschi per una collaborazione lavorativa. Proprio muovendo dalle condizioni di miseria a cui furono ridotti uomini civili, si risaliva più consapevolmente alle motivazioni, di natura chiaramente patriottica, di quello che fu un internamento volontario. La sbucciatura delle rape consentiva di attingere agli scarti per avere una piccola integrazione della razione giornaliera: il che era decisamente poco nobile, ma – come spiega la didascalia – “qui si tratta di fame volontaria perché questa gente potrebbe evitarla soltanto firmando una carta che non varrebbe un fico secco, e allora va guardata con altri occhi”. Inoltre, commentando la foto di ufficiali intenti a far durare il più possibile un rancio inconsistente, Guareschi spiega che “non si tratta di resistere alla fame, qui si tratta di resistere ad ogni costo ai tedeschi che sono peggio della fame”¹⁰. L'argomento dell'internamento come resistenza attiva, senz'armi, faceva insomma già parte della memoria degli ufficiali internati; doveva però aprirsi un varco in una società poco disposta ad accoglierlo.

Il servizio su “Oggi” sarebbe stato idealmente integrato poco più tardi con significative riflessioni sul periodo post-rimpatrio in un pezzo apparso nel volume *Italia provvisoria* (1947): mentre infatti il *reportage* di Viali si concludeva con il rientro in Italia nel settembre 1945 (l'ultima foto fu scattata al Brennero), nel nuovo libro il discorso poteva *riprendere* proprio a partire dal ritorno

a casa. Fu di nuovo Giovannino a mettere un punto fermo nella memoria del ritorno dei prigionieri dalla Germania, tingeggiandolo con i colori cupi della delusione più cocente:

Noi avevamo viaggiato per lunghi giorni attraverso una terra straniera dove vecchi, donne e ragazzi si arrabattavano a raccattare mattoni e a rabberciare ponti; e i soldati negri, fermi nelle stazioni o ai passaggi a livello, ci salutavano tutti sorridendo e chiamandoci ‘paisà’; e non si capiva bene dove fossimo, quando cominciammo a incontrare stazioni completamente deserte, case diroccate senza anima viva che vi lavorasse attorno. E la gente dei paesi ancora intatti ci guardava con indifferenza o ci voltava le spalle, e allora capimmo che eravamo in Italia.¹¹

Quand'anche il passaggio del confine sia stato ben diverso sotto il profilo emozionale, possiamo riconoscere già nel pezzo *Ritorno dal “Lager”*, apparso su *Italia provvisoria*, tutti quei motivi di delusione dei reduci che, confluiti nella memoria collettiva degli ex prigionieri, non sono poi mai stati superati: lo sconforto per una ricostruzione che tardava ad avvenire e che sembrava comunque svolgersi nell'indifferenza della popolazione, l'apatia della gente verso i veterani, quando non addirittura l'ostentazione della diffidenza verso il combattentismo militare in generale. Quel *voltare le spalle* diviene perciò il gesto simbolico di uno Stato incapace non soltanto di offrire ai reduci le necessarie compensazioni ai patimenti subiti, ma anche di comprendere le loro legittime aspirazioni e le loro necessità più elementari (in tal senso, il tizio che si affianca a Guareschi nel cammino per domandargli di che partito sia, mentre questi pensa a ben altro, segnala un dissidio insanabile). Sicché la memoria del ritorno ha caricato quel primo approccio con l'Italia liberata anche di tutte le successive delusioni post-belliche, come del resto Guareschi aveva prefigurato nelle trasmissioni di Radio B-90¹². Recentemente la ricerca storica ha fermato l'attenzione proprio sul ri-

¹⁰ Entrambe le didascalie in G. GUARESCHI, *Occhio segreto nel lager*, in “Oggi”, n. 6, 5 febbraio 1946, p. 9.

¹¹ G. GUARESCHI, *Ritorno dal “Lager”*, in *Italia provvisoria. Album di ricordi del dopoguerra italiano*, Rizzoli, Milano, 1947, pp. 68-69.

¹² Id., *Ritorno alla base*, Rizzoli, Milano, 1989, pp. 159 sgg.

torno dei prigionieri, con una serie di lavori di cui il più maturo è il volume di Agostino Bistarelli, *La storia del ritorno*¹³, che mediante documenti d'archivio ha ricostruito l'universo variegato dei reduci italiani della guerra mondiale e della guerra di liberazione, evidenziando le iniziali diffidenze da parte delle autorità istituzionali, la difficoltà d'azione e gli interessi delle organizzazioni assistenziali, le politiche adottate in dialogo con le associazioni combattentistiche per la costruzione di un consenso filogovernativo.

Sembra significativo che, mentre Guareschi costruiva la memoria degli IMI, anche le firme più note di "Candido" cercassero punti d'incontro con gli ex combattenti. Ad esempio, una vignetta di Walter Molino, sulla prima pagina del "Candido", raffigura una bella bionda seduta sulle ginocchia di un anziano direttore, al quale così si rivolge: "Allora è proprio vero, cocco, che un brutto reduce verrà a sedersi qui al mio posto?"¹⁴ E in un'altra vignetta, sempre in prima pagina, un opulento industriale passa davanti al comitato reduci, sulla cui porta stazionano diversi ex combattenti; la didascalia avverte: "Bisogna ricordarsi ad ogni costo dei poveri reduci disoccupati! Il governo dovrebbe obbligare gli industriali a farsi un nodo nel fazzoletto"¹⁵. Un'altra vignetta – si tratta di un dialogo tra due padri, in cui uno zittisce severamente l'altro – denuncia invece la delusione generale di coloro che avevano compiuto il proprio dovere: "Taccia lei che ha un figlio medaglia d'argento e pretende di discutere con un padre di tre disertori!"¹⁶ Infine, con il solito umorismo amaro il ritorno del soldato viene immortalato in una vignetta dove questo, appena entrato in casa, è accolto dalla moglie con le bollette arretrate da saldare e, in più, la penale per non aver ancora pagato la tassa della radio per gli anni 1944 e 1945¹⁷.

Il ritorno del reduce fu affrontato da Guareschi anche in relazione al grave problema degli alloggi, che affliggeva soprattutto gli abitanti delle città più colpite dai bombardamenti. Un numero del "Candido" presenta due vignette



¹³ A. BISTARELLI, *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

¹⁴ W. MOLINO, vignetta senza titolo, in "Candido", n. 3, 19 gennaio 1946, p. 1.

¹⁵ ID., vignetta senza titolo, in "Candido", n. 12, 23 marzo 1946, p. 1.

¹⁶ G. MOSCA, *I due padri*, in "Candido", n. 11, 16 marzo 1946, p. 4.

¹⁷ G. GUARESCHI, *Ritorno del capofamiglia*, in "Candido", n. 16, 20 aprile 1946, p. 1.

sul tema, con un protagonista che ha la faccia di Guareschi¹⁸. Una mostra il reduce che giunge alla propria casa e la trova ridotta in macerie: di essa resta soltanto un pezzo di facciata mentre, al balconcino del secondo piano, fanno capolino la moglie e il figlio con le ali (morti sotto le bombe). Nella seconda il reduce, zaino in spalla e bustina in testa, ritorna alla propria dimora (in realtà una panchina del parco) e vi trova un barbone addormentato: “Ecco, tu torni dopo due anni di Germania e trovi uno che ha occupato il posto tuo”. La questione della casa era, ovviamente, un problema non soltanto abitativo ma anche morale: la casa è da sempre la sede materiale del vissuto più intimo di ciascuno, è un involucro protettivo simbolo di pace ove il reduce poteva ritrovare le tracce del passato recente al quale desiderava riagganciarsi per ricomporre i frammenti della sua ordinaria esistenza e riprendere la vita di sempre. La casa distrutta, invece, gli impedisce di legare il tempo prebellico al presente e di proiettarsi nel futuro, condannandolo così a un’angosciosa precarietà esistenziale oltre che materiale. Se è vero che la dimora è naturalmente, per usare le parole di Antonella Tarpino, autrice di un recente saggio sulle memorie quotidiane, “il raccordo simbolico privilegiato fra spazio, tempo, emozione”¹⁹, la casa distrutta dai bombardamenti diviene un luogo della memoria di guerra che il reduce, non riconoscendovisi, rifiuta. Lo stesso Guareschi, nel citato pezzo sul ritorno dal lager, rammenta che giunto al paese girò per le strade deserte, sostò davanti a cartelli e a scritte sui muri per cercarvi i ricordi della sua giovinezza (“ma molti erano sepolti sotto le macerie delle case bombardate”), accontentandosi infine di ritrovare il suono dei suoi passi sulle lastre del porticato, come nelle notti in cui rincasava dalla tipografia²⁰. Grazie al cielo, poi, la sua famiglia la ritrovò ancora tutta intera (anzi, aumentata di un’unità: Carlotta). L’ossessione per il bombardamento come minaccia imminente sui propri congiunti era spiegabile con il pericolo corso dallo stesso Guareschi la notte del 14 febbraio 1945, quando la sua casa milanese

fu distrutta da una bomba²¹, mentre l’idea fissa del ricongiungimento con la famiglia, forse, spiega a sua volta l’insistenza con cui nel primo dopoguerra egli descrisse ritorni tragici, come quello del reduce di Russia che al rimpatrio ritrova la moglie e il figlio fatti d’aria, perché morti sotto un bombardamento, e si uccide per raggiungerli (il suicidio, s’intende, è un peccato, ma l’uomo viene perdonato dalla giustizia divina perché “lassù c’è l’amnistia per tutti i reduci dalla Russia che si suicidano”²²). In questi pezzi e nelle vignette ricorre frequente il tema delle rovine: la tragica disintegrazione dell’edificio, dove al conforto della memoria domestica si è sostituito il dolore della memoria della *guerra in casa*, corrisponde a un’altrettanto drammatica disintegrazione di quell’identità sociale che nella casa si riconosceva; la regolarità della vita prima della guerra non è più recuperabile, quindi, e si trasforma in un’esistenza frammentata spesso incapace di ricomporsi in un intero.

Un recente e frequentato filone di ricerca per storici e sociologi è quello dei *luoghi della memoria*²³, intesi come luoghi (reali e immaginari) in cui la storicità s’intreccia con il sentimento e con le immagini mentali, impregnando il ricordo di ulteriori e più profonde valenze sino a costruire vere e proprie mitologie. È difatti riconosciuto come il momento bellico, in quanto “fatto sociale totale” (C. Lévi-Strauss) colleghi tra loro la dimensione collettiva, quella storica e quella individuale, sì che, in definitiva,

[...] tipica della guerra sia la capacità di coinvolgere, attraversare e trasformare individui e gruppi, formazioni sociali a ogni livello: collettivo, psicologico, relazionale, percettivo, estetico.²⁴

Guareschi fu, in tale ottica, determinante per la costruzione della memoria del lager come luogo sia materiale (con le sue torrette, il filo, le baracche ecc.)

¹⁸ ID., *Racconti del dopoguerra: ritorno e Il reduce*, in “Candido”, n. 10, 9 marzo 1946, p. 4.

¹⁹ A. TARPINO, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino, 2008, p. 4.

²⁰ G. GUARESCHI, *Italia provvisoria*, cit., p. 70.

²¹ ID., *Il grande diario. Giovannino cronista del Lager. 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 212-213.

²² ID., *Il reduce dalla Russia*, in *Italia provvisoria*, cit., pp. 50-56.

²³ P. NORA (a cura di), *Les lieux de mémoire*, cit.

²⁴ F. MONTANARI, *Linguaggi della guerra*, Meltemi, Roma, 2004, p. 37.



G. Guareschi, *Providenze*. China su carta. "Candido", 12 gennaio 1946

**Ecco un provvedimento che s'impone
per la razional "stassanizzazione"**



G. Guareschi, *Ritorno del capofamiglia*. China su carta. "Candido", 20 aprile 1946

**Ecco un provvedimento che s'impone
per la razional "stassanizzazione"**

sia morale, ovvero sede di determinati valori fatti emergere e sublimati proprio dall'esperienza di prigionia. Specialmente nel dopoguerra, il lager diventò quindi, nell'immaginario di molti ufficiali, un altro *mondo possibile*, sede di una società alternativa che nel ricordo dei veterani – e soltanto nel ricordo, temo – appariva migliore di quella d'origine. È nota l'espressione di "Città Democratica" impiegata nella prefazione al *Diario clandestino*²⁵. A quella città ideale – sorta di utopia realizzata paradossalmente dietro ai reticolati, di civiltà ricostruita dove ciascuno contava ed era stimato per ciò che faceva e non per la sua posizione sociale – continuavano a guardare i *delusi*, ovvero coloro che dopo il rimpatrio non si erano riconosciuti nell'Italia uscita dal fascismo (o sopravvissuta a esso?) e a cui il ricordo del lager doveva servire, a distanza di tempo, per "respirare un po' dell'aria di allora" e rammentare "di essere uomini civili [...] con un passato e un avvenire", capaci di non lasciarsi sconfiggere dall'enormità degli eventi sovrastanti. In definitiva, come Giovannino scrisse in *Italia provvisoria*, "reduce è chi ritorna, mentre io non sono ancora tornato completamente"²⁶. Il lager quindi assunse la funzione di pietra di paragone su cui misurare quegli aspetti della realtà politica e sociale che, nell'Italia del dopoguerra, apparivano tutt'altro che appaganti. Perciò, quand'anche le considerazioni fatte da Wolfgang Sofsky sul *tempo dei prigionieri* nei campi di sterminio²⁷ difficilmente possano applicarsi agli IMI, per la evidente diversità delle condizioni di vita, non sembra improprio concludere, da quanto osservato finora, come anche nel caso di Guareschi, in un certo senso, la dimensione temporale del lager sia penetrata nel tempo biologico dell'internato, deformando il suo tempo sociale e finendo per rinchiuderlo nel "perpetuo presente" del campo di concentramento.

Il mito del lager come un *altrove morale* nello spazio della coscienza riemerse prepotentemente nella produzione guareschiana dopo il referendum istituzionale che sancì l'opzione repubblicana della maggioranza del popolo ita-

²⁵ G. GUARESCHI, *Diario clandestino*, cit., pp. XI-XIV.

²⁶ *Id.*, *Italia provvisoria*, cit., p. 19.

²⁷ W. SOFSKY, *L'ordine del terrore. Il campo di concentramento*, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 122 sgg.

liano. Guareschi, in un suo famoso articolo²⁸, recuperò l'immagine dell'*altro Giovannino*, quello fatto d'aria, che alla partenza dei Savoia lascia anch'egli il suo posto per ritornare nel lager dove "sventola ancora e sventolerà sempre la bandiera tricolore con la croce sabauda", ovvero la bandiera della storia degli Italiani e dei soldati morti per la patria. In quella circostanza Guareschi definì meglio l'espressione di *altra Italia* come quella "dei morti", cioè una sorta di "regno delle ombre" dove continuano a vivere i valori antichi da opporre irrimediabilmente al nuovo assetto repubblicano: sicché possiamo affermare che lì stava l'origine del suo essere dentro e assieme contro i tempi; lì prendeva corpo quel suo moralismo senza compromessi, quel suo sdegnoso rifiuto della realtà di fatto che lo portò, nel 1954, a subire un'altra prigionia, questa volta carceraria; lì stava in definitiva la sua ideologia. Ma già nel marzo 1946, in una didascalia alle foto di Vialli – l'ultima – Guareschi aveva riassunto nel garrire della bandiera al vento, sul pennone del campo di Wietzendorf liberato, il significato della resistenza degli IMI:

Noi non abbiamo fatto niente, neanche il doppio gioco. Noi poveri volontari del reticolato combattemmo soltanto con la fame, il freddo, la nostalgia, i pidocchi e la T.B.C. Però, alla fine, la nostra bandiera sventolò sulla terra del nemico tedesco assieme alle bandiere dei vincitori. Illusi, credevamo fosse la bandiera d'Italia.²⁹

Fra i luoghi della memoria, nell'esperienza di prigionia, occupa un posto di rilievo anche la memoria del *viaggio*. Questo, secondo quanto insegnano gli storici, in generale agisce "come una forza che trasforma le personalità individuali, le mentalità, i rapporti sociali", producendo rilevanti "trasformazioni dello spirito, della sensibilità e della socialità"³⁰ e ponendosi di conseguenza come il fondamento dell'esperienza più autentica. Gli IMI stabilirono fin da

subito un paragone con i viaggi di Ulisse e di Dante, subiti per volontà di una forza superiore allo stesso modo delle deportazioni, ma che oltre ai dolori e alle fatiche avevano procurato anche esperienza, crescita sapienziale e coscienza di sé. Inoltre, sulla scorta del modello dantesco, il viaggio diveniva anche una sorta di castigo e purificazione, subita da 650000 uomini per tutto il popolo italiano reo di avere acconsentito al fascismo e alle sue guerre. Perciò i viaggi sui carri-bestiami, dalle località della cattura attraverso lo spazio geografico del Terzo Reich sino al ritorno, sono luoghi di costruzione dell'identità degli IMI, e come tali fondano la loro memoria collettiva; anzi, possiamo affermare che, con l'invenzione guareschiana del *treno fantasma*, è proprio il viaggio a concludere l'esperienza umana dell'internamento:

[...] è il treno che porta le anime dei morti in prigionia. Ora corre per le strade ferrate d'Italia e si ferma soltanto quando c'è da caricare l'anima di un ex prigioniero. E quando fra cinquanta o sessant'anni avrà caricato le anime di tutti i reduci, prenderà l'aereo binario che porta dove Dio vuole e nessuno in terra lo vedrà più. E saprò che un giorno il treno fantasma si fermerà alla stazione del mio paese, e che salirò e ritroverò così quei compagni perduti.³¹

Sul piano strettamente personale, per Guareschi la memoria del viaggio della deportazione fu in seguito un modo per rifare i conti con il proprio passato, rielaborarlo in base alle sollecitazioni del presente e superarlo, ritrovando un'identità smarrita, di europeo piuttosto che d'italiano, da lasciare degnamente alle generazioni successive. Difatti dodici anni dopo il rimpatrio, nel 1957, in un momento di brucianti traversie personali e professionali, Giovannino si decise a ripercorrere insieme al figlio Alberto quel viaggio che aveva già compiuto dopo l'8 settembre, ritornando in Germania senza rancori preconcetti, da uomo libero, lungo la strada già fatta nel carro-bestiami, "però non

²⁸ G. GUARESCHI, *Addio Giovannino*, in "Candido", n. 23, 8 giugno 1946, p. 1.

²⁹ ID., *Occhio segreto nel lager*, in "Oggi", n. 12, 19 marzo 1946, p. 9.

³⁰ E. J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 13.

³¹ G. GUARESCHI, *Chi sogna nuovi gerani? "Autobiografia"*, a cura di C. e A. Guareschi, Rizzoli, Milano, 2002, p. 242.

come il reduce che vuol rinverdire le sofferenze trascorse, ma come l'italiano che, sentendo venir meno, ogni giorno di più, la sua fede d'italiano, anela a rinvigorire la sua fede di europeo. E, nel nome di una Europa libera e unita, vorrebbe seppellire, accanto alle ossa dei suoi compagni morti fra i reticolati, ogni risentimento e il ricordo di ogni sofferenza³².

Guareschi quindi affrontò il problema della memoria come ricordo del lager e insieme come superamento del passato, delle divisioni e degli odi in vista di un'Europa libera, democratica e solidale. E quando qualcuno, durante quel viaggio che suscitò tanta curiosità, data la fama dei personaggi di *Mondo piccolo*, gli domandò se era la prima volta che si recava in Germania, egli poté allora rispondere senza esitazione: "La prima volta". È significativo che anche la figlia abbia poi ripercorso la strada dei lager alla ricerca dei ricordi di Guareschi, ritenendo che l'internamento avesse "rappresentato la chiave di volta della sua vita e della sua Opera"³³.

La memoria degli IMI, inoltre, è soprattutto memoria dei morti. Nella già citata prefazione al *Diario clandestino* Guareschi aveva ammonito significativamente che "bisogna anche tener conto dei Morti, nella vera democrazia"³⁴. E in effetti, come ci ricorda Enzo Traverso, "le strutture elementari della memoria collettiva risiedono nella commemorazione dei morti"³⁵. I caduti non sono mai morti del tutto fintantoché qualcuno ricorda il senso del loro sacrificio e, del resto, la rievocazione pubblica mediante i monumenti e le cerimonie consacra quei fatti e valori che la memoria ufficiale intende ricordare e tramandare: soprattutto in Italia, il culto dei caduti dopo la terribile esperienza della prima guerra mondiale, mediante i suoi simboli identitari forti, aveva orientato la memoria del conflitto in senso patriottico e nazionale, isolando la morte *romantica* del combattente da quella ben più ordinaria del borghese

se³⁶. Per Guareschi si trattava quindi di un modo per inserire i *caduti del lager* nella mitologia dei morti in combattimento, avvalorando così l'internamento come resistenza attiva. Questa volta però, conformemente a una tendenza comune a molti paesi europei, i caduti della seconda guerra mondiale – tra combattenti *regolari*, vittime civili, deportati razziali e militari, prigionieri, partigiani – non potevano trovare uno sbocco rassicurante in un'unica e condivisa simbologia, com'era avvenuto dopo la prima guerra mondiale con il Milite Ignoto e i monumenti ai caduti nelle piazze di tutti i centri abitati. Perciò nel secondo dopoguerra ai morti, anche per una reazione alla retorica fascista, il destino riservava l'oblio pubblico e il ricordo privato.

I morti, spesso in dialogo con i vivi, sono sempre presenti tanto nei racconti quanto nella grafica di Guareschi. In una vignetta pubblicata su "Candido", dal titolo *Reduci e no*³⁷, in uno scenario che ha sullo sfondo il reticolato e la torretta, due soldati levatisi dalle fosse si rivolgono a un angioletto: «E cosa fanno i nostri compagni che non sono morti di fame qui?» «Muoiono di fame a casa». Invece nel racconto *Autunno*, quando Peppone inizialmente si rifiuta di realizzare il manifesto per il 4 novembre, accampando la sua opposizione a tutte le guerre, don Camillo gli risponde che "non si tratta di esaltare una guerra. Si tratta di rendere un omaggio di riconoscenza a coloro che in quella guerra hanno sofferto e ci hanno rimesso la pelle"; sicché infine il racconto si conclude con "ombre di morti che volteggiavano nella luce incerta di un cielo bigio"³⁸. Le ombre dei defunti in Guareschi fanno spesso capolino per alludere a uno speciale legame con l'aldilà che quel figlio nato morto, e che egli sentì sempre vicino a sé anche nel lager, gli garantiva³⁹. Nel racconto *Tre fili di frumento*⁴⁰ uno dei punti più alti è il momento in cui il "compagno" Tavan, che

³² ID., *Ritorno alla base*, cit., p. 218. Alcune foto del viaggio sono in *Il mondo piccolo nel mondo grande*, in "il fogliaccio", n. 26, 1999, pp. 2-3.

³³ [C. GUARESCHI], *Ritorno alla base*, in "il fogliaccio", n. 36, 2002, p. 2.

³⁴ G. GUARESCHI, *Diario clandestino*, cit., p. XV.

³⁵ E. TRAVERSO, *Il passato: istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Ombre corte, Verona, 2006, p. 13.

³⁶ G. L. MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari, 1990; A. MINIERO, *Da Versailles al Milite Ignoto. Ritualità e retoriche della vittoria in Europa. 1919-1921*, Gangemi, Roma, 2008.

³⁷ G. GUARESCHI, *Reduci e no*, in "Candido", n. 38, 21 settembre 1946, p. 3.

³⁸ ID., *Tutto don Camillo. Mondo piccolo*, a cura di C. e A. Guareschi, Rizzoli, Milano, 1998, pp. 186 e 190.

³⁹ ID., *Ci*, in *Diario clandestino*, cit., pp. 112-113.

⁴⁰ ID., *Tutto don Camillo*, cit., pp. 1875-1882.



Giovannino Guareschi, Arturo Coppola e
un altro internato militare nel lager, 1943-1945

ha intrapreso il viaggio in URSS alla ricerca della sepoltura del fratello, trova il cimitero di guerra degli italiani caduti nella battaglia di Natale del 1941: individuato, accende un cero e si porta via una piccola zolla di terra con tre piantine di frumento, tenendole “con infinita delicatezza, come se avesse, tra le grosse dita, qualcosa di tenero e di vivo”. Sottolineo questo concetto di vita immanente alla terra che abbiamo sotto ai piedi, che unisce il mondo dei vivi e quello dei morti, perché dalla terra la vita proviene e a essa ritorna.

Invece altre volte i morti assumono, meno elegantemente, l'abito ideologico dell'anticomunismo. Non è senza significato che Guareschi – cedendo indubbiamente a un utilizzo strumentale della storia, che oggi definiamo *uso pubblico*, ovvero eminentemente politico e privo di una seria contestualizzazione⁴¹ – abbia dedicato *Il compagno don Camillo* a una serie eterogenea di caduti: i soldati americani morti in Corea, i militari italiani morti combattendo in Russia e quelli scomparsi in prigionia, gli ecclesiastici emiliani “assassinati dai comunisti”, il defunto Pio XII che scomunicò “il comunismo e i suoi complici”, il cardinale Mindszenty e l’“eroica Chiesa Martire”⁴². Così la storia si riduce a storia di uomini in lotta contro un totalitarismo, o vittime innocenti dei suoi sgherri.

Penso perciò che quel sentimento di disagio nei confronti del presente e della modernità, ravvisabile nel Guareschi più maturo, derivasse sostanzialmente dalla presa d'atto di vivere in un'epoca di forte compressione del senso del tempo, nella quale i fili della memoria si accorciano sempre più per essere recisi brutalmente da un presentismo dimentico del passato (la *dolce vita* degli anni Sessanta) o sciocamente proteso verso un futuro slegato dal presente: quella tendenza, insomma, che Gianni Vattimo ha definito “presentificazione totale”⁴³. Stando così le cose, Guareschi non poteva che collocarsi in una *riserva* assediata dall'insulsaggine dei tempi nuovi, sì da scrivere: “Quale differenza fra l'*Italia povera* del 1945 e la *povera Italia* miliardaria del 1963!”⁴⁴ E

così di nuovo l'età dell'oro veniva individuata in un'Italia pezzente ma sana, misera materialmente ma pulita nello spirito: si trattava ovviamente d'una rielaborazione epica del passato che difficilmente trova conferma nella realtà storica, la quale ci consegna invece un paese soffocato da una cappa di povertà diffusa e di criminalità, stretto nelle morsa di un'epurazione isterica e di una lotta di classe particolarmente cruenta, come del resto denunciava all'epoca lo stesso “Candido” e come oggi risulta dalle ricostruzioni storiografiche⁴⁵. Di nuovo quindi soccorre il concetto di *luogo della memoria* per aiutarci a comprendere come per Guareschi l'Italia del 1945, assieme al lager, costituisse un pretesto quasi mitologico mediante il quale poter salvare, nella memoria sua e di quelli che ancora gli erano ideologicamente vicini, un passato ormai lontano e definitivamente liquidato dal *boom* economico. Come osserva Maurice Halbwachs, dunque, “è solo l'immagine spaziale che, in ragione della sua stabilità, ci dà l'illusione di non cambiare attraverso il tempo e di ritrovare il passato nel presente”⁴⁶.

Tuttavia la *sfducia* (se posso usare questo termine) di Guareschi nei confronti del presente non si trasformò mai in rassegnazione o in vittimismo. Al contrario, mi sembra che a Guareschi vada riconosciuto il merito di avere gettato verso le nuove generazioni, proprio attraverso i suoi scritti, un ponte esplicitamente finalizzato alla costruzione di una memoria intergenerazionale basata su quella che Walter Benjamin chiamava l'*esperienza trasmessa*. Mi riferisco in particolare a testi quali: le lettere al postero scritte a Sandbostel per spiegare al figlio, in previsione di sue domande future, “come si possa andare a finire in un campo circondato da un filo spinato”⁴⁷; la dedica al figlio del faldone degli appunti di prigionia (“perché effettivamente desidero che tu lo legga in seguito e tragga dalle mie povere note qualche insegnamento”⁴⁸); la lettera al postero pubblicata su “Candido” nel dopoguerra, per fare comprendere “le vicende alle quali è legata oggi la vita di tuo padre” e di conseguenza “de-

⁴¹ N. GALLERANO (a cura di), *L'uso pubblico della storia*, FrancoAngeli, Milano, 1995.

⁴² G. GUARESCHI, *Il compagno don Camillo*, Rizzoli, Milano, 2002, pp. VI-VII.

⁴³ G. VATTIMO, *L'oblio impossibile*, in Y. H. YERUSHALMI et alii, *Usi dell'oblio*, Pratiche Editrice, Parma, 1990, p. 95.

⁴⁴ G. GUARESCHI, *Il compagno don Camillo*, cit., p. VI.

⁴⁵ G. CRAINZ, *L'ombra della guerra. Il 1945, l'Italia*, Donzelli, Roma, 2007.

⁴⁶ M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*, a cura di P. Jedlowski, Unicopli, Milano, 1987, p. 135.

⁴⁷ G. GUARESCHI, *Diario clandestino*, cit., p. 3.

⁴⁸ ID., *Il grande diario*, cit., p. 9.

terminati [suoi] atteggiamenti”⁴⁹. Dobbiamo renderci conto bene di come ciò fosse in netta controtendenza rispetto all’atteggiamento di quella generazione, uscita dalla guerra e dai campi di prigionia, che alla fine degli anni Quaranta raccontò poco o nulla ai suoi figli, né fu da essi sollecitata a farlo⁵⁰. Così – come hanno osservato i sociologi – la cultura dei giovani, schiacciata sul presente o proiettata verso illusioni progressive, sembrò quasi rigettare il passato come un fardello inutile dal quale liberarsi⁵¹. Guareschi invece era consapevole che, dal momento che l’esperienza del lager aveva contribuito in maniera determinante a formare la sua identità, essa doveva transitare in un qualche modo attraverso le generazioni, fungendo da collante identitario fra padri e figli: non è un caso che i figli di Guareschi, Alberto e Carlotta, ragazzi negli anni Sessanta, sembrino non avere conosciuto la frattura generazionale degli anni del *boom* e si pongano da tempo tra i più attivi cultori della memoria del lager, mantenendo i legami con gli ex IMI e sollecitando le relazioni fra gli stessi reduci.

In questa sede vorrei però rilevare anche un altro aspetto del rapporto fra Guareschi e la memoria degli IMI, ovvero come alla base sia del ruolo resistenziale da lui svolto in prigionia che di quello di custode della memoria assunto nel dopoguerra si possa individuare una piena conoscenza da parte di Giovannino delle vicende seguite all’8 settembre e della prigionia degli italiani in Germania. Ciò fu non tanto frutto dell’esperienza personale, quanto piuttosto della sistematica raccolta di materiali che oggi definiamo come vere e proprie fonti storiografiche. Infatti Guareschi fu un instancabile collettore di narrazioni, desunte da diari di altri internati o dal sunto di colloqui intercorsi con i compagni di prigionia su episodi di guerra, post-armistizio e relativi all’internamento, da lui sintetizzati, ordinati secondo fronte di guerra e sistemati nei suoi taccuini.

⁴⁹ G. GUARESCHI, *Lettera al postero*, in “Candido”, n. 3, 29 dicembre 1945, p. 4.

⁵⁰ Per il difficile rapporto fra gli ex IMI e i loro figli, e il riserbo di molti padri, cfr. E. ORLANDUCCI (a cura di), *Prigionieri senza tutela. Con occhi di figli racconti di padri internati. IMI del Molise*, ANRP, Roma, 2005.

⁵¹ A. CAVALLI e C. LECCARDI, *Le culture giovanili*, in *Storia dell’Italia repubblicana*, II, Einaudi, Torino, 1997, pp. 709-800.

L’esposizione delle testimonianze sui fatti di Cefalonia è esemplificativa del suo modo di lavorare⁵². A un racconto realistico quanto sintetico fa seguire la precisazione: “Questa l’orrenda cronaca riassunta dei fatti di Cefalonia; raccolta dalla viva voce di A.”, spiegando poi il particolare punto di vista del testimone mediante una breve presentazione (A. era scampato alla strage nascondendosi in un ospedale, dove aveva avuto il resoconto degli avvenimenti da un cappellano), prima di concludere con “parecchi particolari degni di essere ricordati”. Al racconto di A. aggiunge poi “il racconto di un ‘fucilato’ di Cefalonia: B.”. A seguire, riporta testimonianze orali di combattenti sorpresi dall’armistizio su altre zone d’operazioni: Croazia e Slovenia, Fiume, Albania, Germania, Italia, Ungheria. I testimoni non c’era bisogno di andarli a cercare lontano, poiché le vicende della deportazione avevano condotto nei lager militari provenienti da tutti i fronti, oltre che dal territorio metropolitano: all’interno dei reticolati la relazione con i combattenti era facilitata dal rapporto fiduciario e paritario, sicché la comunanza stessa della sofferenza creava quel clima atto a facilitare l’affidamento delle memorie. Il testimone che Guareschi di volta in volta intervista è, in questo senso, il custode della memoria del proprio vissuto, che egli offre ai compagni affinché ne conservino traccia e ne approfondiscano il significato: difatti, come ha osservato una storica delle fonti orali, la memoria è “l’atto narrante di un individuo in un contesto sociale, nel tentativo di conferire significati condivisibili a certi eventi o aspetti del mondo ed eventualmente di metterne in secondo piano altri”, sicché il processo del ricordare “è uno sforzo di rielaborazione e trasmissione di significati del passato per il presente”⁵³.

È qui evidente la lunga pratica di giornalista di cronaca nella raccolta di testimonianze *dalla strada*, combinata con le circostanze di forza maggiore che consentirono l’investigazione diretta; ma è altrettanto significativo il fatto che per Guareschi il materiale, di per sé inerte, acquistasse consistenza attraverso l’impiego che ne sarebbe stato fatto: consapevolezza della condizione degli

⁵² G. GUARESCHI, *Il grande diario*, cit., pp. 14-21.

⁵³ L. PASSERINI, *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, La Nuova Italia, Scandicci, 1988, pp. 106-107.

italiani e dei crimini compiuti dai tedeschi, per un rinnovato e più maturo impegno resistenziale. Guareschi non aveva ovviamente una strumentazione specifica che gli consentisse di considerare la peculiarità della fonte orale; tuttavia mostra sempre di utilizzare le fonti come materiale per tentare una ricostruzione complessiva e dare un'interpretazione degli eventi: possiamo così affermare che l'intervista diviene una sorta di punto d'incontro fra una consolidata pratica giornalistica e una metodologia recentemente riscoperta dalla storiografia contemporanea ma risalente in realtà a Tucidide e a Polibio, che accanitamente ricercavano coloro che avevano partecipato ai fatti⁵⁴. In Italia l'uso massiccio delle fonti orali entrò nella storiografia della resistenza e del movimento operaio negli anni Sessanta-Settanta, provocando subito una certa diffidenza in quanto tali fonti si prestavano a una *contronarrazione dal basso*, con implicazioni antagonistiche rispetto alle versioni consolidate⁵⁵: viene perciò da sospettare che se Guareschi avesse pubblicato i suoi taccuini nell'immediato dopoguerra sarebbe stato sicuramente un anticipatore dell'uso delle fonti orali.

Assieme alle testimonianze orali, Guareschi ricopiò nei suoi taccuini anche una corposa documentazione prodotta dal Comando Italiano del Campo 83 di Wietzendorf. Va ricordato, a proposito di memoria, che proprio il comandante italiano dell'ultimo campo di Guareschi, il tenente colonnello Pietro Testa, raccolse una grande quantità di documentazione, da impiegare per la formulazione delle accuse ai criminali di guerra, che comprendeva tra l'altro le posizioni personali degli ufficiali che avevano aderito al lavoro e le testimonianze raccolte da un'impiegata tedesca che aveva deposto (e poi ritrattato) a proposito di un ordine giunto da Berlino di uccidere tutti gli ufficiali italiani. Tutto il materiale fu da Testa regolarmente consegnato al ministero della Difesa per poi... scomparire nel nulla; sicché quell'espressione di *assassini della*



⁵⁴ TUCIDIDE, *Le storie*, a cura di G. Donini, vol. 1, UTET, Torino, 1982, pp. 123-124 (il riferimento è a I, 22).

⁵⁵ Per questi concetti cfr. C. BERMANI, *Considerazioni sulla memoria, la storia e la ricerca sul campo*, in C. BERMANI e A. DE PALMA (a cura di), *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*, Società di Mutuo Soccorso Ernesto De Martino, Venezia, 2008.

memoria, coniata da Pierre Vidal-Naquet⁵⁶, può atteggiarsi proficuamente sia ai nazionalsocialisti che pensavano di cancellare la memoria mediante la strage degli internati, sia a chi in Italia, in pieno regime democratico, eliminò i documenti originali del campo di Wietzendorf.

Sembra di avere sufficientemente indicato una direzione proficua di ricerca intorno al fatto che l'impegno culturale e sociale di Guareschi prese avvio nei lager come atto di resistenza attiva e proseguì nel dopoguerra come costruzione di una memoria reducistica molto solida dal punto di vista etico. Nell'edificazione della memoria degli IMI, Guareschi impiegò abilmente tutte le risorse di cui disponeva: dalla pubblicistica alla narrazione, dalla canzone alla grafica, servendosi anche, all'occasione, di un *medium* come la radio (Radio B-90). Come ci ricorda Mario Isnenghi,

[...] una memoria collettiva [...] nasce da eventi che hanno la forza di coinvolgere e rendersi memorabili; ma poi anche dalla capacità di dare forma organizzata e quindi durata temporale ai contenuti di una memoria che va aureolandosi di mito e intrecciando alla realtà documentabile le libertà della favola.⁵⁷

Un'ultima considerazione, in chiusura, riguarda il rapporto fra la memoria e l'oblio, ovvero le due facce complementari dei meccanismi che generano le identità. La memoria ha anche implicazioni etiche, poiché ricordare significa salvare qualcosa del passato che si ritiene meritevole d'essere salvato: perciò accanto a essa esiste la dimenticanza, consistente spesso in un'operazione di cancellazione che, per dirla con Paolo Rossi, "ha anche a che fare con nascondere, occultare, depistare, confondere le tracce, allontanare dalla verità, distruggere la verità"⁵⁸. La memoria, in effetti, dovrebbe implicare anche la capacità di

rispondere dei propri atti e omissioni. Nella memoria degli IMI, nonostante qualche vago e stereotipato cenno alla presa di coscienza sul fascismo, è sempre mancata una seria critica sul consenso che, pure, gran parte di quella stessa generazione che resistette nei lager aveva tributato al Duce e sui motivi del distacco dal regime: in sostanza, facendo nostro quanto Roberto Chiarini ha osservato a proposito della società italiana, "non tanto un'incomponibile scissione delle ragioni di fondo che tengono insieme governanti e governati, quanto l'insostenibilità dei danni procurati dalle scelte recenti del regime"⁵⁹. Non debbono stupire queste osservazioni, quand'anche controcorrente, dal momento che la resistenza degli ufficiali fu determinata prevalentemente da motivi di lealtà istituzionale piuttosto che da pregiudiziali ideologiche⁶⁰. Oggi possiamo aggiungere considerazioni importanti anche su questo argomento, poiché fra le agende di Guareschi appena pubblicate rintracciamo pagine significative, nelle quali egli mise a fuoco la propria posizione di militare e di italiano: l'interesse dell'Italia – scriveva alla data del 2 agosto 1943 – consiste nel perdere la guerra, sola condizione che consentirebbe al nostro popolo di evitare disastri peggiori e ritornare nel novero delle nazioni civili; la conseguenza logica sarebbe perciò di sottrarsi al combattimento, ma ciò sarebbe troppo comodo e quindi occorre combattere pensando tragicamente "che vincere vorrebbe dire morire". Ne deriva che "noi tutti siamo responsabili di quanto sta accadendo, e tutti dobbiamo pagare"⁶¹. In un'altra pagina, descrivendo donne italiane in lacrime nei luoghi di transito lungo la strada della deportazione, scrisse ancor più esplicitamente di sentirsi addosso una colpa non proprio personale, ma di un'intera classe dirigente che aveva sprofondato l'Italia nel baratro: "Io debbo pagare. Debbo purificarmi delle colpe di tutta la mia classe. Io ho la colpa di appartenere alla classe dirigente"⁶². Ci si ripresenta

⁵⁶ P. VIDAL-NAQUET, *Gli assassini della memoria*, Editori Riuniti, Roma, 1993.

⁵⁷ M. ISNENGI, *Presentazione*, in *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. VIII.

⁵⁸ P. ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna, 2001, p. 25. Cfr. P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003.

⁵⁹ R. CHIARINI, *Le origini dell'Italia repubblicana (1943-1948)*, in G. SABBATUCCI e V. VIDOTTO (a cura di), *Storia d'Italia. La repubblica*, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 12.

⁶⁰ G. CAFORIO e M. NUCIARI, "No!". *I soldati italiani internati in Germania. Analisi di un rifiuto*, FrancoAngeli, Milano, 1994.

⁶¹ G. GUARESCHI, *Il grande diario*, cit., pp. 214-216.

⁶² ID., *Il grande diario*, cit., p. 227.



G. Guareschi, *Cinque anni dopo: Radiobizzarria di Guareschi* 6865.
Tempera, china e matita su carta. 1943-1945

dunque il mito del viaggio di purificazione, che assume un ancor maggiore rilievo a fronte delle tante lettere da casa con cui le famiglie borghesi, ancora avvinghiate all'opportunismo di classe, invitavano ad aderire alla RSI. Le battaglie politiche del dopoguerra, e la campagna anticomunista, indussero poi Guareschi a mettere da parte le riflessioni sul fascismo; tuttavia questi ragionamenti ci segnalano l'impostazione di un problema decisivo nella vita di Guareschi: la necessità di esprimere i propri valori con le azioni e di far corrispondere ogni azione alla morale. Nella visione di Guareschi, l'accento posto sulle responsabilità della classe dirigente (e quindi anche sue personali) superava anche ogni possibile discussione su quelle della Corona; sicché non possiamo ragionevolmente pretendere da Giovannino un atto d'accusa contro la monarchia poiché ciò, a prescindere dalla sua fede monarchica, sarebbe equivalso per lui a un ripiego della coscienza.

La memoria della resistenza implicherebbe, di contro, pure quella del collaborazionismo. Invece in Italia tale questione, peraltro ristretta ai gerarchi e ai capetti minori della RSI, è sempre stata marginalizzata. Il collaborazionismo attuato a vario titolo nei lager, poi, fu addirittura quasi del tutto rimosso, come dimostrano le esagerate percentuali di resistenti alle proposte d'adesione per lungo tempo fissate, senza dati a supporto, attorno e oltre il 98%, al solo scopo di validare un rifiuto *schacciante*; al contrario, la storiografia più matura, in contrasto con la memoria, ha ricondotto le dimensioni numeriche a valori più realistici⁶³, dopo avere criticato la

[...] inadeguatezza delle cifre ufficiali ripetute per 40 anni senza alcuna verifica, per una retorica patriottica che [...] finisce con lo svalutare il significato della fedeltà della gran maggioranza dei soldati.⁶⁴

⁶³ Per il problema cfr. A. FERIOLI, *Dai lager nazisti all'esercito di Mussolini. Gli internati militari italiani che aderirono alla RSI*, in "Nuova Storia Contemporanea", n. 5, 2005, pp. 63-88.

⁶⁴ G. ROCHAT, *Prigionia di guerra e internamento nell'esperienza dei soldati italiani*, in R. FALCIONI (a cura di), *Spostamenti di popolazione e deportazioni in Europa. 1939-1945*, Cappelli, Bologna, 1987, p. 340.

Sicché in Italia, come denunciava Piero Caleffi, “è subito venuta, dopo la liberazione, la fretta non solo dell’indulgenza, che poteva essere nobile, ma anche dell’oblio, che era ed è delittuoso”⁶⁵. Per Guareschi la resistenza ai tedeschi e alla RSI implicava la necessità di una discriminazione nel dopoguerra, e il fatto che ciò non sia avvenuto contribuisce senz’altro a spiegare una componente importante del suo risentimento verso la neonata repubblica. Stendendo per “Oggi” le didascalie alle foto di Vialli, sotto alla numero 6 che ritrae un ufficiale repubblicano mentre parla ai prigionieri nel gennaio 1944 scrisse: “Chi è venuto a invitarci al tradimento si chiama Sommariva ed è tenente colonnello degli alpini. Dov’è adesso?”⁶⁶ A ciò si aggiunse la rimozione sistematica del problema dei lavoratori volontari, che Guareschi già appena prima del rimpatrio vedeva pronti a farsi passare per *coatti*:

Sono lavoratori civili venuti da ogni parte a mettersi al sicuro nel lager. Hanno lavorato, durante questo tempo, praticamente liberi; stavano bene grazie alla borsa nera, quasi tutti erano venuti volontariamente in Germania. Rientreranno assieme ai prigionieri, considerati, come loro, reduci e faranno un sacco di baccano.⁶⁷

Oggi, del resto, il recente provvedimento di concessione di una Medaglia d’Onore ai deportati e internati nei lager nazisti “destinati al lavoro coatto per l’economia di guerra”⁶⁸, non menziona gli ufficiali resistenti al lavoro e quindi, per ironia della sorte, lo stesso Guareschi che di quella resistenza e della sua memoria fu l’animatore. Sembra davvero che il tempo abbia giocato a favore del nazifascismo e dei suoi collaborazionisti.

⁶⁵ P. CALEFFI, *La personalità distrutta nei campi di sterminio*, in “Il Ponte”, febbraio 1955, p. 183.

⁶⁶ G. GUARESCHI, *Occhio segreto nel lager*, in “Oggi”, n. 3, 15 gennaio 1946, p. 9.

⁶⁷ Id., *Occhio segreto nel lager*, in “Oggi”, n. 11, 12 marzo 1946, p. 9.

⁶⁸ Art. 1 della legge n. 296 del 27 dicembre 2006 (legge finanziaria 2007).



Giovannino Guareschi in visita al cimitero del lager di Sandbostel, 1957

I film di don Camillo e il mondo contadino

Roberto Campari



Disegno anonimo realizzato sul set di *Don Camillo* a Gualtieri.
China acquerellata su carta. 1951

L'enorme successo a livello internazionale del film *Don Camillo* (e degli altri che lo seguirono) è da attribuire a un complesso di ragioni forse ancora non del tutto indagate e per certi aspetti abbastanza strane.

Come abbiano potuto ad esempio due francesi quali Duvivier, regista e sceneggiatore, e Barjavel, coautore della sceneggiatura, entrare tanto bene nella realtà italiana così padana e localizzata espressa da Guareschi e come sia riuscito un attore già noto e collaudato quale era Fernandel nel 1951 ad aderire tanto a un personaggio piuttosto lontano da lui e dagli altri personaggi della sua carriera, rendendo lampante quanto a suo tempo affermato da Panofsky a proposito dell'attore cinematografico. E cioè che questo si identifica così strettamente con il personaggio del film, specie se di successo, da rendere impossibile la ripresa dello stesso da parte di un altro attore, come avviene normalmente per le opere del teatro: e infatti quando, morto Fernandel, cercarono di realizzare un nuovo episodio della serie, Gino Cervi si rifiutò di fare ancora Peppone e non certo perché Gastone Moschin, partner nel ruolo di don Camillo, fosse attore inadeguato, quanto perché tutta l'iconografia del film veniva alterata; e si pensò, probabilmente per lo stesso motivo, di cambiare anche il paese, non più Brescello, ma un altro paese della Bassa, San Secondo Parmense.

Ma c'è un elemento tanto più evidente quanto più il tempo ci ha allontanato dall'Italia di quei giorni: *Don Camillo*, quello scritto da Guareschi, sintetizza la vita quotidiana dell'epoca facendo intuire oscuramente, come accade sempre con i miti, qualcosa che andava ben al di là dall'apparente scontro politico tra democristiani e comunisti. E lo fa non certo con la struttura del romanzo, perché come si sa si trattava di una serie di episodi d'origine giornalistica, ma

con l'invenzione di due personaggi grandissimi che, come non si capì allora ma solo molti anni dopo, sono in fondo le due facce di una stessa realtà. Scrisse Gian Piero Brunetta nella sua *Storia del cinema italiano* pubblicata per la prima volta nel 1982, che Peppone altro non era se non la faccia laica di don Camillo. E la realtà alla quale entrambi i personaggi appartengono, il "Mondo piccolo" di Guareschi, è la campagna emiliana degli anni Quaranta-Cinquanta del secolo scorso, che, come tutti i mondi poeticamente risolti e approfonditi, riesce a farsi immagine universale. Ecco uno dei segreti del successo: il mondo contadino era ancora ben vivo allora, e non solo in Italia. Ma c'era già, in questi primi anni Cinquanta, il sentore di un cambiamento. E nel rifiuto del nuovo, nel rimpianto e nella fedeltà al mondo agrario secolare, Guareschi si trova, un po' paradossalmente, su posizioni assimilabili a quelle di colui che gli verrà opposto proprio come contrario nel documentario in due parti del 1963 intitolato *La rabbia*, e cioè il poeta, scrittore e ormai anche regista Pier Paolo Pasolini. Naturalmente ci sono forti differenze: se entrambi possono soffrire della perdita dei valori l'ideologia è opposta; Guareschi sceglie sempre la chiave umoristica e popolare, mentre Pasolini tende piuttosto al tragico e al pubblico colto. Però in entrambi la vita dei campi e dei piccoli paesi, si tratti della Bassa padana o del Friuli, resta un mondo ideale tanto più caro in quanto prossimo alla fine. E non a caso proprio nel film della serie di *Don Camillo* sceneggiato direttamente da Guareschi si parla di "favole vere" raccolte dal fiume (in *Don Camillo e l'onorevole Peppone*) e poi, su sceneggiatura di Piero De Bernardi, Leonardo Benvenuti e Carmine Gallone, di "realtà che sembrano favole e favole che sembrano realtà" (in *Don Camillo monsignore... ma non troppo*). In tal senso il motivo musicale di Alessandro Cicognini, così fortunato da essere sempre riproposto in ogni film della serie, è opportunamente assimilabile a una nenia natalizia.

Ma cerchiamo di analizzare brevemente l'immagine che emerge, di film in film, del mondo contadino dell'epoca. Nel primo e più fortunato della serie, *Don Camillo* (1952), diretto da Julien Duvivier, proprio nella sequenza del primo dialogo tra il parroco e il grande crocifisso di legno sull'altare della chiesa, invenzione guareschiana fortissima ed elemento poi sempre ripreso in ogni opera successiva, a don Camillo che lamenta l'ignoranza dei suoi parrocchiani il Cristo replica, con la voce di Ruggero Ruggeri, che non è colpa loro, che

per chi deve lavorare nei campi la vita è dura; ma che l'importante è il cuore. I concetti espressi dalla voce divina sono sempre quelli che il sacerdote conosce, di cui è già convinto, sebbene in certe occasioni tenti invano di nascondere quanto sa che il Cristo non potrebbe approvare e sebbene a volte sia proprio quest'ultimo a moderare certe posizioni dell'irruente sacerdote. Ad esempio quando lui lamenta l'uso del microfono che rende udibile da parte di tutti il comizio di Peppone sulla Casa del Popolo, il Cristo replica con un "Cosa vuoi farci, don Camillo, è il progresso..." che appunto modera il misoneismo del prete. La vita dei campi si svolge sempre uguale, da secoli: e dunque quando le campane della chiesa suonano fuori orario (cioè né per il mezzogiorno, né per l'*Ave Maria*, né per annunciare una messa) vediamo i contadini che stanno lavorando sulla terra tra i filari meravigliarsi profondamente (infatti sono Peppone e don Camillo, prendendosi a pugni nel campanile, a far muovere senza volerlo le funi delle campane). Ma nel primo film l'episodio più interessante dal nostro punto di vista è certamente quello dello sciopero dei contadini contro i padroni che non vogliono essere tassati. Definiti questi ultimi "egoisti e testardi", don Camillo però non regge a sentire le vacche muggire dolorosamente perché nessuno le munge e va con il fucile a improvvisarsi vaccaro, aiutato – e questo è l'elemento più interessante della sequenza – da un Peppone che dopo avere capitanato lo sciopero mobilitando i compagni, si pone nascostamente contro i suoi giustificandosi con il fatto che gli scioperi hanno senso nelle fabbriche, in città, perché lì le macchine si possono fermare senza che ci sia bisogno di mungerle. Nascosti nella stalla, nutrendosi con il latte fresco, i due amici-nemici ci appaiono in uno di quei momenti idilliaci così frequenti nella serie e tali da rendere a volte un po' esteriore, forzato, lo scontro politico, dato che a prevalere è sempre il loro sentire comune nei confronti dei problemi dell'esistenza.

Nel secondo film, *Il ritorno di don Camillo* (1953), ancora diretto da Duvivier e definito "libera versione" di alcuni racconti di Guareschi che non firma la sceneggiatura, il mondo contadino è sempre soprattutto quello della pianura, della Bassa, dove il protagonista riuscirà appunto a tornare (su richiesta di Peppone) perché il paesino di montagna dove il vescovo lo aveva mandato per punirlo (sempre su richiesta di Peppone) sembra disabitato, è un Appennino già spopolato dove vediamo soltanto freddo, miseria, e una vecchia bisbetica come

unico aiuto (e unica fedele che assiste alla messa). Nelle campagne di Brescello invece non è che tutto vada bene (c'è il pericolo di un'alluvione del Po) ma si tratta di un mondo vitale dove un decisionista come don Camillo può rendersi prezioso. C'è, ad esempio, da convincere il possidente Cagnola a sacrificare un po' delle sue viti per rafforzare l'argine maestro e il sindaco sa che nessuno può farlo se non l'ex-parroco: che infatti ci riuscirà perfettamente. Ciò non basterà a impedire l'inondazione (nel film furono usate anche immagini autentiche riferite all'alluvione del 1951), ma l'amore per la terra è qualcosa che tutti condividono: persino il figlio di Peppone, mandato in collegio in città, dice al parroco che va a trovarlo di ribellarsi a suo padre perché non vuole studiare e diventare un professore, ma un contadino come tutti i suoi. La solidarietà si misura evidentemente soprattutto nel momento del pericolo: il possidente Cagnola, quando la gente del paese sgombera perché l'acqua sta invadendo le case, fa salire sulla sua automobile moglie e figli di Peppone, il suo nemico politico, per portarli in salvo. Prete e sindaco non vogliono abbandonare il campo. Nella chiesa allagata rimbombano le parole dell'omelia di don Camillo, che i contadini ascoltano dagli argini ove si sono rifugiati: tornerà a splendere il sole, la miseria sparirà e il nostro paese diventerà un piccolo paradiso in terra.

In *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1955) sia il soggetto che la sceneggiatura sono firmati da Giovanni Guareschi e la regia passa al veterano Carmine Gallone. Dalla voce fuori campo, quella del narratore, la storia è definita "favola vera". Don Camillo sta sempre con i contadini, tra i quali riconosciamo anche Lamberto Maggiorani, il disoccupato di *Ladri di biciclette*; d'altra parte attori del cinema neorealista "presi dalla strada" si erano già visti nel primo film della serie, con il Franco Interlenghi di *Sciuscìà*, unico destinato a una vera e propria carriera d'attore, e con Enzo Staiola, il bambino di *Ladri di biciclette* che nel secondo film della serie aveva interpretato il figlio del possidente Cagnola. Qui il parroco ha un pollaio accanto alla canonica e dà sempre il becchime ai polli, anche perché questi entreranno nella drammaturgia del film quando Peppone gliene ruberà cinque per vendetta. Di nuovo troviamo un contrasto legato alla terra, un mezzadro che non vuole cedere il podere a un piccolo proprietario: e il sindaco protegge il mezzadro mentre il prete protegge il piccolo proprietario, e anzi è lui a consigliargli, visto che lo ostacolano nei suoi diritti, di installarsi, con mucche, trattore, famiglia e cani, nella piazza del paese. Siamo ormai alla



Scene da *Il ritorno di don Camillo*, 1953

metà degli anni Cinquanta, ma non si sono spenti i ricordi della guerra (è in questo film che viene recuperato un carro armato americano che Peppone e don Camillo riescono a trasferire di notte, abbandonandolo in un fosso, in quanto il rumore del cingolato è coperto da quello dei trattori agricoli che lavorano di notte) e, soprattutto, il paesaggio agrario è ancora intatto, completamente diverso da quello di oggi perché i campi sono ricchi di piante, di olmi, di salici e di filari di viti. E proprio quella dei contadini, chinati a faticare sulla terra, sarà l'immagine che Peppone vedrà (e noi vediamo in soggettiva con lui) insieme alle case del suo paese, quando decide di partire per Roma, dato che è stato nominato parlamentare: la sequenza è tutta giocata su toni molto sentimentali (sebbene Peppone affermi che il sentimentalismo è un atteggiamento borghese indegno dello spirito proletario) creati sia dalla musica di Cicognini sia dai movimenti di macchina sul "Mondo piccolo" lasciato forse per sempre. Ma siamo appunto nella favola e non si rinuncia al finale lieto, che è qui il rifiuto della carriera politica, il cambiamento improvviso di decisione sulla partenza per la capitale, accogliendo il suggerimento di don Camillo che va ad aspettarlo alla prima stazione, e il ritorno con lui in bicicletta verso Brescello sugli argini del Po, gareggiando scherzosamente come due ragazzi felici.

Nel successivo film ancora diretto da Gallone su sceneggiatura dello stesso Guareschi, *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (1961), il finale ~~del film~~ *correzione* precedente sembra contraddetto: entrambi i due personaggi hanno fatto carriera e li troviamo a Roma, uno appunto monsignore in Vaticano e l'altro senatore del partito comunista. Però l'unica azione politica che vediamo compiere a Roma all'ex-parroco di Brescello è una lettera a un principe a proposito del bracciantato lucano, con disposizione al segretario di insistere sul fatto che non si possano trattare i contadini come nel Medioevo. Dunque il problema della terra sta sempre a cuore al personaggio guareschiano, che naturalmente viene rimandato al paese, proprio come accade, in parallelo, a Peppone, perché c'è ~~là~~ *da risolvere* una questione politica, puro pretesto narrativo per farci ritornare al solito "Mondo piccolo". Don Camillo prende il trenino a Parma, *o vive?* dopo avere casualmente viaggiato da Roma con Peppone, nascondendosi l'un l'altro scopo e meta della loro missione, e si estasia a contemplare i campi, i fossi, il fiume. Per costruire una nuova Casa del Popolo a Brescello si dovrebbe abbattere una cappelletta della Madonna, ma nessun comunista ha il coraggio

di farlo; forse anche perché don Camillo ha detto, prendendo la parola nel comizio, che Cristo non ha voluto nascere borghese ma lavoratore, per conoscere la vera sofferenza degli uomini. Ed è soprattutto grazie all'intervento di una vecchia contadina, la Desolina (a interpretarla viene chiamata la grande Emma Grammatica) che, con il suo fazzoletto in testa, viene lì da tanti anni, tutti i giorni, a pregare la Madonna, se la demolizione è annullata e anzi la cappella è inserita nella Casa del Popolo. D'altra parte l'ideologia che Peppone finge di perseguire è già sconfitta in partenza: quando suo figlio si fida, lui avrebbe buon gioco a ottenere che il matrimonio fosse soltanto civile, dato che la ragazza è figlia di un bracciante molto povero al quale Peppone potrebbe facilmente procurare un posto da stradino; ma non ha fatto i conti con le radicate convinzioni di sua moglie che, come tutte le donne del paese, quando va in chiesa mette il fazzoletto in testa e per lei un matrimonio non è moralmente corretto se non avviene in quella sede. E quando Peppone vince dieci milioni al totocalcio, somma con la quale dice di volersi comprare un podere, don Camillo lo inchioda ricordandogli lo slogan "la terra ai contadini". Con i quali entrambi si intendono benissimo, e infatti nessuno dei due ha voglia di tornare a Roma; ma se i fatti di Reggio Emilia consentono una dilazione, infine bisogna farlo: quando il suo autista va a prenderlo, don Camillo è in una cascina a giocare a carte con tre contadini.

Con gli anni Sessanta, l'Italia si trasforma profondamente, si industrializza sempre più, e il mondo contadino non è più *quello*. A metà del decennio, *lo stesso* quando esce *Il compagno don Camillo* (1965), ultimo film della serie interpretato da Fernandel e Gino Cervi, diretto da Luigi Comencini e sceneggiato dalla coppia Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi come "libera versione cinematografica" dal libro omonimo di Guareschi, si parte con la formula tipica delle fiabe ("C'era una volta un paesino chiamato Brescello...") che sembra connotare un mondo perduto. Infatti con la scusa del gemellaggio con un *kolchoz* l'azione si sposta in Russia, dove il prete riesce a farsi portare sotto mentite spoglie, ricattando un Peppone fedifrago nei confronti della moglie (cosa non realizzata, ma presentata solo come tentazione, nel terzo film del decennio precedente). Qui si citano due volte il *Prosciutto di Parma* e poi il *maiusoli Lambrusco* e il Parmigiano Reggiano, ma le vere campagne sono quelle russe, perché DOP dove la chiesa è stata trasformata in un granaio a causa dell'ateismo marxista;

ma questo va benissimo, perché, come dice il Crocifisso a don Camillo, **il virgolette grano è il pane degli uomini e Cristo è il pane**, dunque quando i contadini **citazione?** vanno a prendere il frumento lì ammassato pensano a Dio, se pure non possono esplicitamente pregare. Ancora in un campo di grano, uno dei più fanatici “compagni” di Peppone (interpretato da Saro Urzi) va a cercare, insieme a don Camillo, la tomba di un fratello disperso in Russia, **uno dei più fanatici** **correzione** “compagni” di Peppone (interpretato da Saro Urzi) in quella che è la scena **o vive?** più commovente di un film forse più simile ai contemporanei prodotti della commedia all’italiana (della quale sia regista che sceneggiatori erano esponenti importanti) che agli altri **film** della serie. Siamo nell’era di Krusciov, la cui **correzione** deposizione dal potere si racconta in un episodio, quando tutto nel *kolchoz* **o vive?** si blocca ma non vengono fornite spiegazioni; eppure il forte sentimento religioso del popolo, specie di quello contadino, è dato per scontato: la stessa madre del presidente del villaggio si rifiuta di morire senza l’assistenza di un sacerdote.

Passano sette anni tra questo film e l’ultimo della serie, *Don Camillo e i giovani d’oggi* (1972), ma cambiano talmente tante cose, nella storia del mondo e in quella del cinema, da rendere il nuovo tentativo di far rivivere i personaggi guareschiani decisamente anomalo. C’è stato il Sessantotto, con le rivolte giovanili che diventano tema del testo da cui si parte, ma soprattutto è morto, nel 1971, **correzione** Fernandel, il che comportò, per il già citato rifiuto di Cervi **o vive?** **come abbiamo detto**, la scelta di un altro attore, Lionel Stander, anche per il ruolo di Peppone, nonché la scelta di San Secondo Parmense quale *location* del film, opera ultima **correzione** diretto del vecchio e un tempo glorioso Mario **o vive?** **Camerini. (di cui sarà l’ultima** **o vive?** **opera) e girato a colori, perché in questi anni ormai il “bianco e nero” veniva abbandonato.** Certo le case coloniche e i filari di viti con le foglie dalle tinte autunnali ci sono ancora, ma la nipote di don Camillo (che si finge incinta del **correzione** figlio di Peppone tanto per scioccare lo zio prete e invece arriva illibata all’altare) va a vendere televisori e lavastoviglie a rate ai contadini; e **o vive?** **infatti** il sindaco qui non ha più un’officina da meccanico ma un negozio di elettrodomestici. **correzione** La fine del vecchio mondo contadino è ormai un dato di fatto: Giovannino **o vive?** Guareschi scompare nel 1968, Fernandel **correzione** **appunto da** nel 1971 e Cervi nel **o vive?** 1974 **non ci sono più**, e toccherà a Bernardo Bertolucci e a Ermanno Olmi, di lì a pochi anni, in due elegiaci capolavori come *Novecento* (1976) e *L’albero degli zoccoli* (1978), evocare per lo schermo la poesia di quel mondo perduto.



E. De Seta, locandina del film *Don Camillo e l'onorevole Peppone*. Stampa. 1955

**Le carte
di Giovannino**

Tra le carte e i libri di Giovannino

Rosaria Campioni

La mappa degli archivi culturali novecenteschi si presenta assai articolata nel territorio emiliano-romagnolo e sotto diverse forme, dalle case museo (soprattutto in Romagna: Alfredo Oriani nel ravennate, Marino Moretti a Cesenatico, Alfredo Panzini a Bellaria, Renato Serra a Cesena ecc.) ai complessi documentari conservati presso le biblioteche (basti per tutti citare il fondo Zavattini alla Panizzi di Reggio Emilia) e altri istituti culturali. L'attività di salvaguardia e promozione di un così notevole patrimonio da parte della *So-* è *uniforme* *printendenza per i beni librari e documentari della Regione Emilia-Romagna* *così nel libro* spazia dai censimenti alla catalogazione analitica, dall'acquisizione dei fondi a rischio di dispersione alla valorizzazione tramite ricerche, mostre, pubblicazioni e incontri seminariali. A tal proposito non si può tacere l'appuntamento annuale di *Conservare il Novecento*, promosso nell'ambito del Salone dell'Arte del Restauro di Ferrara, che cerca di formare una sensibilità comune per il trattamento dei fondi novecenteschi, in particolare da parte dei bibliotecari e degli archivisti, nonché dei privati che detengono simili raccolte. Nel visitare le dimore di Giovannino Guareschi a Roncole Verdi si ha un felice riscontro del profondo significato che "Gli archivi letterari e culturali trovano un senso se restano nei luoghi da cui sono nati e trovano il loro reale contesto"¹,



Giovannino Guareschi alla finestra dello studio dell'“Incompiuta” a Roncole Verdi, anni Cinquanta. Foto Alessandro Minardi

¹ Cfr. E. RAIMONDI, *Archivi e vita letteraria*, in M. Messina e G. Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento. Convegno nazionale, Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 25-26 marzo 2000. Atti*, Associazione italiana biblioteche, Roma, 2001, pp. 37-44: 41. *CTR TITOLO UNIFORMEREI COSÌ ctr. pp.*

è uniforme
così nel libro

come è solito ricordare il professor Ezio Raimondi indicando una precisa linea di lavoro per la **Soprintendenza per i beni librari e documentari dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna (IBC)**, la cui attività di tutela è contraddistinta dal rispetto dell'unità dei fondi e del loro contesto di origine.

Oltre ai testi degli scrittori occorre ricordare che esiste la vita letteraria rappresentata da lettere, fotografie, disegni, schizzi, appunti, diari, riflessioni e letture. Il nesso organico tra la memoria documentaria (lettere, disegni, fotografie) di Giovannino Guareschi e la sua biblioteca è al centro della pubblicazione *Le carte di Giovannino*, che la Soprintendenza regionale ha dato alla luce per rendere omaggio al creativo e prolifico scrittore nel centenario della sua nascita². Il volume, curato da Giuseppina Benassati, mira altresì a far conoscere il lavoro svolto sul cospicuo e variegato complesso documentario guareschiano, amorosamente custodito dai figli Alberto e Carlotta.

G. Guareschi, bozzetti per la realizzazione del suo studio nell'"Incompiuta".

Matita su carta. 1950 ca.

Giovannino Guareschi nel cortile dell'"Incompiuta"
durante la costruzione dello studio, 1960. Foto Carlo Cisventi.



COSÌ È COME È
STATO RIPORTATO
ANCHE NEI SAGGI
DI BENASSATI E
CRISTOFORI
IN TUTTO IL LIBRO

²G. BENASSATI (a cura di), *Le carte di Giovannino. Prime indagini sui materiali dell'Archivio Guareschi*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bononia University Press, Bologna, 2008.

Archivista senza saperlo? Guareschi e l'organizzazione del suo archivio*

Cristiano Dotti e Maria Parente

Se domani mi dicessero: «Guareschi è diventato abate», non mi meraviglierei.

Perché Guareschi è uno dei pochi uomini al mondo che possono far tutto, diventar tutto, aspirare a tutto.

Nominato improvvisamente abate, lascerebbe il giornalismo, e l'abbazia affidatagli diverrebbe in pochi anni la più importante d'Italia.

Così come domani potrebbe essere abate, oggi Guareschi è scrittore, e nello stesso tempo è disegnatore, pittore, falegname, mobiliere, cartellonista, poeta, calzolaio, musicista.

Dategli un pianoforte. Stasera non sa suonarlo, ma domani mattina riceverete, scritto, istoriato e stampato da Guareschi scrittore e disegnatore e tipografo, il programma-invito del concerto del pianista Guareschi [...]¹

Queste parole di Giovanni Mosca nella prefazione alla *Scoperta di Milano* illustrano perfettamente la poliedrica personalità di Giovannino Guareschi e ci piace iniziare questo *excursus* sull'archivio dello scrittore affermando che egli avrebbe potuto svolgere magnificamente bene pure il mestiere dell'archivista,



Archivio Guareschi situato nel sottotetto dell'«Incompiuta» a Roncole Verdi prima del trasloco nella nuova sede, 2005

* Il presente contributo ricalca in gran parte quanto scritto dai due autori in G. BENASSATI (a cura di), *Le carte di Giovannino. Prime indagini sui materiali dell'Archivio Guareschi*, Bononia University Press, Bologna, 2008. Il volume è stato presentato al Convegno *100 anni di Guareschi*.

¹ G. MOSCA, *Prefazione*, in G. GUARESCHI, *La scoperta di Milano*, Rizzoli, Milano, 1941, p. 7.

G. BENASSATI (a cura di), *Le carte di Giovannino. Prime indagini sui materiali dell'Archivio Guareschi*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bononia University Press, Bologna, 2008

anche se questa professione non è espressamente citata dal suo amico, collega e cofondatore del settimanale “Candido”².

Guareschi ha ben presente nei suoi scritti, innanzitutto, l'importanza dell'archivio come fonte per la ricerca storica, per la certezza del diritto e la potestà certificatoria del suo ente produttore. Ricordiamo, ad esempio, che nel racconto *Il ritorno di Sant'Antonio*, don Camillo fa suonare a festa le campane della chiesa alle due del mattino, svegliando tutto il paese, perché ha “trovato le ricevute di Sant'Antonio”, cioè i documenti comprovanti la proprietà di “un'immagine miracolosa di S. Antonio abate”, prestata nel 1792 agli abitanti di Torricella per una funzione solenne nell'imperversare di un'epidemia che spopolava le stalle (e mai più restituita). Le ricevute si trovavano in una cassa piena di vecchi paramenti, “ma sotto il ciarpame polveroso c'era quello che don Camillo andava inutilmente cercando da almeno trent'anni: l'archivio parrocchiale dal 1750 al 1830”³. Sullo stesso tema e sempre con una nota antagonistica verso il paese di Torricella si colloca il racconto *Diario di un parroco di campagna*, in cui don Camillo, ritrovati gli antichi registri parrocchiali (stavolta dietro un muro della sagrestia abbattuto dopo lunghe disquisizioni e misurazioni con il Brusco), può dimostrare che Giosuè Scozza, gloria locale pluricelebrata, in realtà proviene dal paese di don Camillo e Torricella non ne può più vantare i natali⁴.

L'importanza dell'archivio e dell'intangibilità dei documenti si trova anche nel racconto *L'importanza di essere in lista* in cui Peppone, dopo aver dichiarato che non è necessario fotografare il documento, ma “è sufficiente prenderne

visione”, si introduce nottetempo in chiesa e dichiara a don Camillo “se prima non ho visto il registro non mi muovo”. Si tratta in sostanza del controllo dei registri di battesimo per verificare se don Camillo ha cancellato per motivi politici i nomi di Peppone e di quelli del suo stato maggiore, eliminandoli di fatto “dall'elenco dei cristiani”. Peppone controlla con don Camillo il registro relativo al proprio battesimo: don Camillo ricorda perfettamente l'anno di riferimento perché coincide con il suo e poi lascia da solo Peppone al riscontro di quelli dei suoi compagni. Peppone dimostra così di saper compiere una ricerca nei registri canonici e ha anche ben chiara la loro importanza ai fini della ricerca storica⁵. Ma Guareschi dimostra di essere un archivista nato perché, nel corso degli anni, conserva tutta la documentazione da lui prodotta o da lui ricevuta – “nostro padre non buttava mai nemmeno una carta”, ricorda il figlio Alberto – in modo che diventi funzionale al suo lavoro, rimanga memoria dei rapporti epistolari che avrebbe intrattenuto per tutta la vita con familiari, editori, amici e lettori, siano sempre pronti i contratti e i documenti di amministrazione, si tutelino le carte dei propri genitori e nonni, non vadano disperse le notizie e i documenti ritrovati.

Se l'archivio è, oltre che “il complesso degli atti spediti e ricevuti da un ente o individuo per il conseguimento dei propri fini o per l'esercizio delle proprie funzioni”, secondo la definizione ormai classica di Giorgio Cencetti, anche memoria organizzata⁶, possiamo affermare senz'altro che Giovannino Guareschi, oltre che produttore d'archivio, fu anche, come dimostreremo, il suo attento organizzatore. Ecco come parla delle sue carte, con la consueta ironia, sul “Bertoldo” nella rubrica “Le osservazioni di uno qualunque”:

Oggi, approfittando della giornata festiva, sono rimasto in casa a riordinare le mie carte.

Io sono un po' come Filippo.

Il mio amico Filippo morì a novantasette anni col suo bravo biglietto

² La bibliografia su Giovannino Guareschi è assai vasta, ma per approfondire la sua figura si consiglia la lettura di: B. GUALAZZINI, *Guareschi*, Editoriale Nuova, Milano, 1981; A. GNOCCHI, *Giovannino Guareschi. Una storia italiana*, Rizzoli, Milano, 1998; M. FERRAZZOLI, *Guareschi. L'eretico della risata*, Marco Editore, Lungro, 2001; G. TORELLI, *I baffi di Guareschi. Ritratto a mano libera dell'inventore di don Camillo*, Ancora, Milano, 2006; G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Rizzoli, Milano, 2008; P. GULISANO, *Quel cristiano di Guareschi. Un profilo del creatore di don Camillo*, Ancora, Milano, 2008. Fondamentale è ancora, però, l'autobiografia curata dai figli: G. GUARESCHI, *Chi sogna nuovi gerani. “Autobiografia”*, a cura di A. e C. Guareschi, Rizzoli, Milano, 1993. Per ulteriore bibliografia più specifica si rimanda al sito ufficiale dello scrittore: <http://www.giovanninoguareschi.com/biblio1.htm>.

³ G. GUARESCHI, *Il ritorno di Sant'Antonio*, in “Candido”, 21 luglio 1957, pp. 6-7. Il racconto è apparso per la prima volta in ID., *Ciao, don Camillo*, Rizzoli, Milano, 1996, pp. 103-116.

⁴ G. GUARESCHI, *Diario di un parroco di campagna*, in “Candido”, 21 settembre 1952, pp. 10-11. Editato in volume in ID., *L'anno di don Camillo*, Rizzoli, Milano, 1986, pp. 281-295.

⁵ G. GUARESCHI, *Importanza di essere in lista*, in “Candido”, 3 maggio 1953, pp. 10-11. Raccolto in volume in ID., *L'anno di don Camillo*, cit., pp. 234-245.

⁶ G. CENCETTI, *L'archivio come universitas rerum*, in “Archivi”, n. IV, 1937, pp. 7-13; ripubblicato in ID., *Scritti archivistici*, Il centro di ricerca, Roma, 1970, pp. 47-55.

da mille lire ancora intatto in tasca. Quel biglietto da mille aveva costituito la sua forza per quarant'anni: era la sua riserva, la sua ancora di salvezza. Egli, in ogni sia pur preoccupante situazione, non si era mai preoccupato: non possedeva, alla fine, il suo bravo biglietto da mille? La serenità è tutto, nelle cose umane: Filippo era sempre uscito da ogni pasticcio vittoriosamente e senza intaccare mai il biglietto da mille.

Quando Filippo morì ci si accorse che il biglietto da mille era falso: ma Filippo non lo sapeva, non l'aveva mai sospettato. Per Filippo il biglietto da mille era ottimo e per quarant'anni gli aveva reso serena la vita.

Io sono un po' come Filippo: ho un armadio di cartacce che, probabilmente non avranno il minimo valore. Ma per me è come avere un armadio di idee, una riserva da tenere per i momenti di magra.

Ogni tanto riordino le mie cartacce, le spolvero, le divido secondo nuovi concetti e non mi preoccupo di controllare se contengano effettivamente qualcosa di buono. Guai se Filippo avesse avuto un giorno il sospetto che il suo biglietto da mille fosse falso.

Mi seggo per terra e mi tuffo fra i miei fogli dopo aver convenientemente assicurato con una corda Albertino a una gamba del tavolo allo scopo di impedirgli ogni tentativo di devastazione del mio polveroso tesoro. E anche oggi mi sono seduto per terra, davanti all'armadio e ho preso a rovistare nelle cartelle.

È saltata fuori così una dannata lettera azzurra, raccolta fulmineamente dalla esimia compagna della mia triste vita, la quale incrociava nei paraggi.

Il buon Dio soltanto sa come quella lettera azzurra (certamente l'unica mia lettera d'amore sottrattasi alle fiamme purificatrici) si fosse ficcata là dentro [...] ⁷

L'attuale complesso documentario guareschiano, inoltre, non può definirsi un semplice archivio professionale, ma si presenta come un vero e proprio archivio

familiare, in cui sono confluite tutte le tipologie documentarie che li connotano: atti di amministrazione, contratti, carteggi relativi non soltanto a Giovannino Guareschi ma a tutti i membri della famiglia (genitori, nonni, moglie, figli), a coprire un arco cronologico che travalica la vita dello scrittore, dalla prima metà dell'Ottocento del XIX secolo ai giorni nostri. È un archivio vivo perché comprende anche le carte dei suoi figli e tutta la documentazione risultante dall'attività del Club dei Ventitré, che nel corso degli anni è diventato un punto di riferimento obbligato per quanti hanno voluto interessarsi direttamente alla vita e alle opere dello scrittore: editori, scrittori, cineasti, studenti, ricercatori, semplici appassionati. Parte integrante dell'archivio è da considerare anche la Biblioteca, ancora priva di un vero e proprio catalogo ma con una consistenza approssimativa di circa 1500 volumi, in cui trovano posto, oltre a enciclopedie e opere di consultazione generale, diversi testi di storiografia, di letteratura e di grafica, a testimonianza dei poliedrici interessi culturali di Guareschi.

Parallelamente la Biblioteca comprende numerose copie di quotidiani, giornali, riviste e numeri unici, spesso rilegati in volume. Fino a oggi sono state individuate 150 testate diverse. Oltre alle raccolte complete di "Bertoldo" (1936-1943) e "Candido" (1945-1961), è significativo il "posseduto" del settimanale "Il Borghese" con le annate dal 1957 al 1968 integrate, con una recente donazione, di alcuni numeri mancanti e delle annate fino al 1973, ben oltre quindi gli anni di collaborazione di Guareschi al giornale (1963-1968). Si segnalano inoltre, tra gli altri, diversi numeri delle testate "Corriere della Sera", "la Domenica del Corriere", "Oggi", "le Grandi Firme", "Signal", "Tutto", "Il Travaso delle idee", "Tempo" e di giornali satirici, di grande interesse, "Bazar", "Il Merlo giallo", "L'Intransigente", "Fra Diavolo", "Il Barbagianni", "Pettiroso", "La Rana", "Il Girarrosto", "L'Antifona", "La Carrozzella", "La Parrucca".

Man mano che le carte d'archivio venivano riordinate, si schedavano anche i numerosi esemplari di periodici che trovavano posto sugli stessi scaffali nel locale a uso archivio, all'interno della dimora soprannominata da Guareschi l'"Incompiuta". ⁸

⁷ G. GUARESCHI, *Milano, 5 marzo*, in "Le osservazioni di uno qualunque", "Bertoldo", 6 marzo 1942, p. 4.

⁸ L'elenco di questi numeri sciolti si trova come appendice all'inventario informatizzato.



Una sala della nuova sede dell'Archivio Guareschi a Roncole Verdi, 2009

A questo proposito diciamo subito che, all'inizio dei lavori di riordino e inventariazione dell'Archivio Guareschi, fu concordata con la Soprintendenza Archivistica dell'Emilia-Romagna (SAER) anche l'adozione del programma informatico *Sesamo 4.1*, messo a punto dalla Regione Lombardia e offerto gratuitamente alle amministrazioni richiedenti.

L'applicativo è appositamente predisposto per i lavori di ordinamento e inventariazione archivistica e recepisce le norme ISAD (International Standard Archival Description) e ISAAR.CPF (International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families), soprattutto nella parte dedicata al "Soggetto produttore"⁹.

Il *software* risulta particolarmente utile a descrivere, riordinare e indicizzare documentazione di qualsiasi tipo e a gestire diverse tipologie di riferimenti esterni (immagini, testi, indirizzi web). Per la conservazione e l'organizzazione dei dati *Sesamo* si serve di una piattaforma di tipo *Access*, che rappresenta il vero database. La ricerca è agevolata dall'applicativo *Descro*, progettato per l'interrogazione e la consultazione delle basi di dati¹⁰.

Tutti i programmi sono perfezionabili e altri ce ne possono essere di più completi, ma nessuno potrà mai sostituire la cultura, la sensibilità e la preparazione scientifica dell'archivista: sarà comunque questa figura a determinare la struttura dell'archivio che dovrà andare a rispecchiarsi nell'organizzazione dei documenti. È ovvio che quanto più sarà stato corretto il lavoro di schedatura e logica la struttura data all'archivio, tanto più il mezzo informatico sarà fruibile e potrà esprimere tutte le sue potenzialità. Insostituibili, comunque, saranno

⁹ Cfr. INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES, *ISAD(G): General International Standard Archival Description. Second Edition*, Ica, Ottawa, 2000 (trad. it.: S. VITALI e M. SAVOJA, *ISAD(G): Standard internazionale per la descrizione archivistica. Seconda edizione*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", n. 1, gennaio-aprile 2003, pp. 59-190); INTERNATIONAL COUNCIL ON ARCHIVES, *ISAAR(CPF). International Standard Archival Authority Records for Corporate Bodies, Persons and Families. Second Edition*, Ica, [Ottawa], 2004 (trad. it.: S. VITALI, M. SAVOJA e A. MULÈ, *ISAAR(CPF). Standard internazionale per i record d'autorità archivistici di enti, persone, famiglie. Seconda edizione*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", n. 1, gennaio-aprile 2003, pp. 191-333).

¹⁰ Cfr. A. GLIELMI, *L'informatizzazione degli archivi correnti e storici. Esperienze ed applicazioni*, Edimond, Città di Castello, 2006.

le possibilità di interrogazione e la velocità di risposta di un inventario informatizzato, soprattutto per quanto riguarda le indicizzazioni.

Il programma informatico è stato adottato su precisa richiesta della Soprintendenza Archivistica dell'Emilia-Romagna, ente a cui spetta per legge il compito della vigilanza sugli archivi privati dichiarati di rilevante interesse storico: la notifica dell'Archivio Guareschi fu siglata nell'estate del 1992, a seguito della domanda inoltrata da Alberto e Carlotta Guareschi¹¹.

La notifica fu solo l'atto conclusivo di un percorso pluridecennale di tutela dei documenti e divulgazione dell'opera di Guareschi, iniziato in realtà dalla moglie dello scrittore Ennia Pallini (1906-1984) che – bisogna riconoscerglielo – fu custode attenta e gelosa delle carte conservate dal marito, tanto da disapprovare spesso anche le “incursioni” dei figli nell'archivio paterno.

Ad Alberto e Carlotta si deve però l'impegno maggiore: furono loro, infatti, a adoperarsi tenacemente perché si mantenesse viva la memoria di Guareschi nei *mass media*, si raccogliessero e pubblicassero i suoi scritti inediti e si rieditassero quelli meno conosciuti. Altri eredi, con altra sensibilità, avrebbero probabilmente alienato e così disperso un patrimonio documentario insostituibi-

¹¹ Diamo qui di seguito alcune indicazioni sulla normativa per evidenziare l'importanza della notifica, detta anche di rilevante interesse storico, per la tutela e la salvaguardia degli archivi privati. All'atto la notifica era regolata dall'art. 36 del DPR 30 settembre 1963, n. 1409, attualmente dall'art. 13 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42. L'art. 13 così recita: “Dichiarazione dell'interesse culturale. 1. La dichiarazione accerta la sussistenza, nella cosa che ne forma oggetto, dell'interesse richiesto dall'articolo 10, comma 3. La dichiarazione non è richiesta per i beni di cui all'articolo 10, comma 2. Tali beni rimangono sottoposti a tutela anche qualora i soggetti cui essi appartengono mutino in qualunque modo la loro natura giuridica”. In M. CAMMELLI (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio. Commento al Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 e successive modifiche*, Il Mulino, Bologna, 2007, pp. 110-111, si legge: “La continuità rispetto al T.U. del 1999. La formulazione dell'art. 13, concernente la dichiarazione dell'interesse culturale, sul piano letterale appare diversa da quella dell'art. 6 del T.U. adottato con decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490, che a sua volta, aveva riordinato la disciplina dettata dagli artt. 2 e 3 della legge 1 giugno 1939, n. 1089, 36 del decreto del Presidente della Repubblica 30 settembre 1963, n. 1409, e 9, comma 1 lettera b), del decreto del Presidente della Repubblica 14 gennaio 1972, n. 3. I quattro commi dell'art. 6 del d. lgs 490/1999 sono sostituiti dai due commi dell'articolo in commento. Si tratta, in realtà, di una difformità soltanto formale, in quanto l'atto di dichiarazione conferma la sua funzione di strumento finalizzato a selezionare le cose di massima, di proprietà privata da sottoporre a tutela in conseguenza della accertata sussistenza dell'interesse culturale”.

le: dobbiamo esser loro veramente grati se la figura del padre, attraverso tutta la documentazione conservata, può essere oggi indagata in ogni suo aspetto, sondandone profondità e universalità, lontani da sterili polemiche.

Frutto di una loro iniziativa, inoltre, è l'allestimento di una mostra permanente a Roncole Verdi e di una itinerante (113 tappe in città italiane con due puntate all'estero in Belgio e Svizzera), nonché la fondazione del Club dei Ventitré, l'associazione che oggi gestisce il Centro Studi Guareschi e ha in deposito l'Archivio e la Biblioteca dello scrittore. Oltre all'attività istituzionale di supporto ai ricercatori, il Club dei Ventitré cura la pubblicazione del quadrimestrale “il fogliaccio” e l'organizzazione di un premio letterario intitolato a Giovannino Guareschi con cadenza annuale.

Nell'estate del 1992 l'archivio era diviso tra l'“Incompiuta” di Roncole Verdi (parte in un locale all'ultimo piano, parte – “Lettere dal carcere” – in un sottotetto) e l'ex ristorante degli eredi di Guareschi (nelle cassettiere della “Sala delle damigiane” e di quelle limitrofe, dove si trovavano anche le carte del Club del Ventitré).

La maggior parte della documentazione era però sistemata nella grande soffitta dell'“Incompiuta”, illuminata da due portefinestre, dalle quali lo sguardo di Guareschi poteva spaziare dall'Appennino alla Bassa. Lungo tutte le pareti, su scaffalature metalliche, si trovavano documenti e pubblicazioni, raccolte di giornali e di ritagli stampa, scatole con disegni e fotografie; in mezzo alla stanza, su scrivanie e tavoli, ancora raccolte di giornali rilegate, scatoloni e cassette da identificare. Fu allora raccomandato ai fratelli Guareschi di non spostare nulla e fu fatta vivamente presente l'opportunità di fissare con un “topografico” il contenuto di ogni scaffale e di elencare il materiale posto sui tavoli. Tutto questo per poter verificare se la documentazione nelle scaffalature era stata conservata seguendo un certo ordine o in modo casuale, se lo scrittore cioè aveva organizzato in qualche modo la propria memoria documentaria, oppure aveva lasciato che essa sedimentasse nel tempo senza alcuna struttura logica; si trattava, in ultima analisi, di capire se ci si trovava in presenza di un semplice archivio professionale, al limite da considerare più una raccolta dei propri lavori letterari, in divenire e in fase definitiva, oppure, data la considerevole mole della documentazione, di qualcosa di molto più complesso e con tipologie documentarie fortemente differenziate.

Nel 1999 l'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna (IBC) progettò e finanziò l'iniziativa *Giovannino Guareschi, fotografo* che prevedeva un intervento di catalogazione e conservazione della documentazione fotografica da lui stesso prodotta per approfondire “un aspetto ancora poco conosciuto dell'attività poliedrica di questo grande uomo di cultura”¹²; l'operazione doveva rappresentare un momento particolarmente qualificante per la valorizzazione dell'intera attività produttiva di Giovannino Guareschi, anche ai fini di una sua maggiore fruibilità. Il lavoro, condotto dal dottor Alessandro Gallo utilizzando il *software* di catalogazione *Sebina Multimedia*, ha comportato la catalogazione di circa 2000 fotografie.

A partire dal 2005, in previsione del Centenario dalla Nascita di Giovannino Guareschi, la Provincia di Parma, in accordo con i figli Alberto e Carlotta, la Soprintendenza Archivistica dell'Emilia-Romagna (SAER), e l'IBC, ha avviato un progetto di trasferimento in unica sede dell'archivio dello scrittore e riordino e di inventariazione dello stesso, affidandone l'incarico a professionalità qualificate, con fondi stanziati dalla Fondazione Banca Monte di Parma e dal Comune di Busseto e con la supervisione scientifica della SAER e dell'IBC. Il lavoro, che è stato condotto per *tranches*, ha previsto innanzitutto lo spostamento ordinato dell'archivio, dal sottotetto dell'“Incompiuta” alla sede del Club dei Ventitré, in un locale idoneo, cioè la ex “Sala delle Tovaglie”. Ogni unità archivistica è stata siglata e numerata per mantenerne o ricostruirne, in qualsiasi momento, l'originaria collocazione; è stato poi steso un elenco di consistenza di tutta la documentazione, riposta nel frattempo in 104 scatoloni, per rendersi conto esattamente della quantità e qualità del materiale trasferito. Quest'ultimo intervento è stato preceduto da una piccola campagna fotografica che ha dato conto della situazione iniziale dei documenti per ogni ripiano degli scaffali.

¹² ARCHIVIO GIOVANNINO GUARESCHI (d'ora in poi AGG), *Archivio del Club dei Ventitré*, “Sovrintendenza, IBACN”, b. senza siglatura, convenzione del 3 novembre 1999.

A titolo esemplificativo segue una piccola sezione dell'elenco di consistenza, in cui uno degli elementi fondamentali è proprio la segnatura originaria:

Segnatura	Contenuto	Estremi cronologici	Scatola
B47	Lettere in carcere “Casa e affari”	gennaio-febbraio 1955	101
B48	Lettere in carcere “Casa e affari”	maggio 1955	101
B49	Lettere in carcere “Casa e affari”	aprile-6 maggio 1955	101
B50	Lettere in carcere “Casa e affari”	marzo 1955	101
B51	Lettere in carcere “Estero”	settembre 1954	101
B52	Lettere in carcere “Letterine di Natale, Ennia Alberto Carlotta”	1954	101
B53	Lettere in carcere “Speciali”	gennaio-febbraio 1955	101
C1	Lettere in carcere	s.d.	101
C2	Lettere in carcere “Estero”	ottobre-novembre 1954	101
C3	Lettere in carcere “Don Camillo e l'onorevole Peppone, Rizzoli, Gallone”	1954-1955	101

Questo elenco è servito come base per le successive operazioni di riordino e schedatura della documentazione e per la stesura dell'inventario, sia per quello sommario, ormai concluso, sia per quello analitico; la struttura di questi due mezzi di corredo riflette, nei limiti del possibile, l'organizzazione guareschiana delle carte.

L'Archivio, attualmente conservato a Roncole Verdi, è il risultato dell'unione dei tre complessi documentari che lo scrittore conservava nelle sue dimore di Roncole Verdi (Parma), Cademario (Svizzera) e Cervia (Ravenna), gli ultimi due con carattere di “archivi di lavoro”. In un racconto di vita familiare Guareschi così descrisse quello di Roncole:

Ogni tanto, Giò scappa a rintanarsi nella soffitta che doveva essere il mio meraviglioso archivio e, invece, è tuttora uno stanzone arredato da scaffali desolatamente vuoti che emergono da un tumultuoso cumulo di sacchi e cassette piene di libri e scartoffie.

Non si sta male, lassù: la soffitta è ampia e luminosa, e nelle giornate serene dal balconcino a mezzogiorno si vedono, nitidi e puliti, i primi dolci colli ai piedi dei quali, traversata la Via Emilia, muore languidamente la piana parmense. Dal balconcino a nord, si intravedono gli altissimi tralicci della linea elettrica che scavalca il Po e, velata dall'azzurra nebbiolina lombarda, la guglia del Torrazzo di Cremona.

Giò, prendendo molto sul serio la sua qualifica di 'collaboratrice familiare', s'è messa in testa di ordinare e sistemare le macerie della mia vita di giornalista e, salita nell'archivio, si arrabatta lodevolmente in mezzo a quel burrascoso mare di carta polverosa.

Il lavoro procede a rilento perché Giò è una ragazza mentalmente bene organizzata e ha sempre ben presente la necessità di rendersi conto delle particolari caratteristiche del materiale che le passa per le mani – per poterlo classificare –, così le capita immancabilmente di imbattersi in una lettura interessante che le assorbe tutto il tempo a disposizione. Margherita non ha mai nascosto le sue perplessità sulla faccenda:

«Giovannino, io non so che roba tu abbia lassù, ma non esito a sospettare che, fra quella cartaccia, ci siano libri o riviste non adatti a una ragazza». «Lo escludo, Margherita. Come sai i libri degli scrittori moderni che sono costretto a leggere per esigenze professionali, non appena li ho finiti li brucio nell'inceneritore dell'immondizia. Chi, dopo aver letto un'opera dei pornografi *à la page*, la ripone nella libreria si comporta esattamente come la donna che, ripulito con la scopa il pavimento, invece di raccoglierla e di buttarla nella letamaia, nasconde la spazzatura sotto i mobili o sotto i tappeti.»¹³

Nonostante gli inevitabili spostamenti, le selezioni e la commistione tra documenti e pubblicazioni, man mano che si procedeva all'esame delle singole unità appariva evidente che lo scrittore avesse dato un'organizzazione alla propria

¹³ G. GUARESCHI, *Giò e Giosèfa*, in "Oggi", 25 novembre 1965, p. 91. Apparso in volume in Id., *Vita con Giò. «Vita in famiglia» & altri racconti*, Rizzoli, Milano, 1995, pp. 185-191.

memoria documentaria perché fosse funzionale alle sue molteplici attività, come dimostravano titoli, segnature e note di sua mano sulla maggior parte dei fascicoli e delle buste.

Ad esempio, nel corso delle ricognizioni preliminari al riordino del materiale, ci si è resi conto che moltissimi documenti erano stati estrapolati per la stesura del volume "autobiografico" *Chi sogna nuovi gerani?*¹⁴, a firma dei figli, e in parte anche per venire incontro a specifiche richieste di studenti e ricercatori. La documentazione era stata poi tenuta da parte e si era così venuto a perdere il vincolo archivistico che, come è noto, lega le singole carte alle serie di pertinenza; per fortuna niente di irreparabile, perché da quelle rimaste intatte e dalle indicazioni dello stesso Guareschi è stato possibile ricostruire l'ordine originario della documentazione, rimettendo al loro posto i documenti estrapolati nel corso degli anni¹⁵.

Parallelamente tutto il materiale iconografico presente nell'archivio guareschiano è stato catalogato da Giorgio Casamatti, considerato il massimo esperto dell'opera grafica dello scrittore, con il programma *Sebina Multimedia*, secondo gli standard descrittivi internazionali. La documentazione, già suddivisa da Alberto e Carlotta Guareschi in buste ordinate cronologicamente, per autore e per pubblicazioni, copre tutto il Novecento; le schede di catalogo sono consultabili *online* sul sito: <http://imago.sebina.it/SebinaOpaIMAGO/Opac>.

¹⁴ G. GUARESCHI, *Chi sogna nuovi gerani?*, cit.

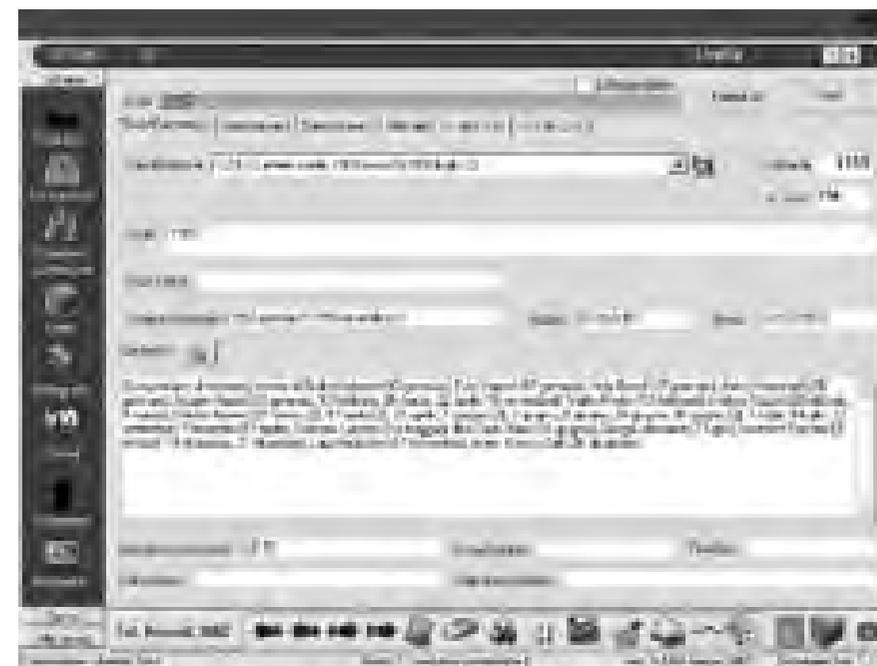
¹⁵ Sebbene non sia questa la sede per soffermarsi sul concetto di "vincolo" e sulla sua importanza in archivistica, per eventuali approfondimenti cfr. G. CENCETTI, *Il fondamento teorico della dottrina archivistica*, in "Archivi", n. 1, 1939, pp. 7-13; ripubblicato in Id., *Scritti archivistici*, cit., pp. 39-40. Un'ottima definizione di "vincolo" si trova anche in F. VALENTI, *Scritti e lezioni di archivistica, diplomatica e storia istituzionale*, a cura di D. Grana, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma, 2000, p. 166, dove viene ripreso il "vincolo genetico" cencettiano che lega tra loro le carte di un archivio fin dall'origine e si afferma "che ne precostituisce in modo univoco e rigoroso il solo corretto ordinamento, vincolo in cui si riflette la storia, le competenze, l'attività dell'ente produttore. L'archivista, sia come ordinatore che come ricercatore, per lavorare in quel determinato archivio non ha altro da fare che individuare quel vincolo o meglio, che farlo rivivere, che è quanto dire poi far rivivere l'archivio e insieme l'ente produttore, che è quanto dire ancora studiare a fondo quali erano le competenze e quali sono state le vicende di quest'ultimo".

La documentazione dell'Archivio Guareschi è stata quindi divisa in quattro sezioni, ciascuna con un titolo che rimanda alle tipologie documentarie a essa afferenti; ogni sezione a sua volta, è stata divisa in serie e, ove opportuno, in sottoserie. Alla prima sezione sono stati ricondotti, innanzitutto, i documenti e la corrispondenza di Primo Augusto Guareschi e Lina Maghenzani, i genitori dello scrittore¹⁶; tale materiale copre l'arco cronologico 1900-1937, per un totale di undici unità archivistiche. Quasi tutti i documenti riguardano le travagliate vicende della vita di Primo Augusto e le sue attività commerciali (compravendite, affitti, fatture, mutui, protesti cambiari, cartelle delle tasse, cause, ipoteche, lavori). La seconda sezione è la più ricca e contiene tutto quello che riguarda Giovannino Guareschi: documenti personali e commerciali, corrispondenza privata e con i lettori, quaderni di lavoro, materiali utilizzati durante la carriera di scrittore, giornalista e grafico, nonché il suo "Archivio argomenti". La terza sezione comprende documentazione relativa ai figli di Guareschi, Alberto e Carlotta, ancora da riordinare e inventariare. La quarta sezione include le carte del Club dei Ventitré a partire dal 1987 e al momento occupa 45 metri di scaffalatura per un totale di 500 pezzi circa. I documenti sono regolarmente protocollati e sono in perfetto ordine, anche se ancora privi di mezzi di corredo. La loro importanza, sia attuale sia in un prosieguo di tempo, sta nel fatto che esse sono testimonianza imprescindibile dell'interesse che la persona e l'opera di Guareschi hanno suscitato e suscitano in lettori di ogni genere e provenienza e contribuiscono a essere testimonianza di cultura e mentalità a partire dalla fine degli anni Sessanta.

Per una migliore comprensione della struttura e del contenuto dell'Archivio Guareschi ne diamo di seguito il suo sviluppo "ad albero", così come si presenta dopo che la documentazione è stata riordinata e schedata.

Non è stato possibile schedare analiticamente tutta la sezione Giovannino Guareschi, vista anche la mole della documentazione in esse contenuta, ma le singole serie e sottoserie sono state individuate e riordinate, essendo quelle che lo scrittore aveva già organizzato *a priori*, come dimostrano i titoli originali sui supporti

di ciascuna di esse¹⁷. I titoli originali sono sempre riportati nell'inventario tra virgolette. Si è deciso di fare un'eccezione per le cosiddette "Lettere scelte" con estremi cronologici 1900-1968 (circa 5000 lettere in 67 fascicoli). In questa serie prima Giovannino Guareschi e poi i suoi figli hanno voluto ricomprendere sia una parte delle lettere dei propri genitori e nonni sia la corrispondenza più significativa, già selezionata dallo stesso Guareschi, riguardante i rapporti di lavoro e relazioni pubbliche, oltre che documentazione a carattere amministrativo-contabile come contratti, fatture e simili. Si tratta del materiale più interessante per definire il percorso lavorativo e umano di Guareschi e ovviamente anche quello più consultato in questi anni da studenti e ricercatori. In origine il lavoro di inventariazione prevedeva soltanto una schedatura sommaria a livello di fascicolo, con la segnalazione delle lettere più significative e dei mittenti più noti. Di seguito, a titolo esemplificativo, riportiamo la scheda del fascicolo comprendente la documentazione del 1953:



¹⁶ Altra corrispondenza di questo tipo si trova nella serie "Lettere scelte".

¹⁷ Cfr., per esempio, la serie "Spunti e idee", 1952-1968, quaderni 100.

La struttura "ad albero" dell'Archivio Giovannino Guareschi

- 1. Archivio Giovannino Guareschi, 1805-
 - 1.1. Carte di famiglia: Primo Augusto Guareschi e Lina Maghenzani, 1900-1937
 - 1.2. Archivio Giovannino Guareschi, 1805-1968
 - 1.2.1. Documenti personali, 1805-1965
 - 1.2.2. "I.M.I. Ten. Giovannino Guareschi 6865", 1943-1945
 - 1.2.3. Corrispondenza con gli Internati Militari Italiani (I.M.I.), 1946 giugno 7-1968 luglio 23
 - 1.2.4. Corrispondenza familiare, 1951 settembre 15-1967 dicembre 10
 - 1.2.4.1 Lettere di Ennia Guareschi al marito Giovannino, 1951 settembre 15-1963 marzo 12
 - 1.2.4.2 Lettere dal carcere alla moglie, 1954 luglio 6-1955 luglio 1
 - 1.2.4.3 Lettere da Assisi, 1956 gennaio 29-1956 febbraio 10
 - 1.2.4.4 Lettere di Alberto Guareschi ai genitori e alla sorella, 1955 luglio 23-1967 dicembre 10
 - 1.2.5. "Spunti e idee", 1952-1968
 - 1.2.5.1 "Spunti e idee", 1952-1968
 - 1.2.5.2 "Battute", 1959 ottobre-1961 ottobre
 - 1.2.5.3 "Film"
 - 1.2.5.4 "Vari"
 - 1.2.5.5 "Promemoria"
 - 1.2.6. "Archivio lavoro", 1900 marzo 5-1968 luglio 22
 - 1.2.6.1 Conferenze, 1947-1951
 - 1.2.6.2 Lettere scelte, 1900 marzo 5-1968 luglio 22
 - 1.2.6.3 Corrispondenza con i lettori, 1946 gennaio 25-1968 luglio 12
 - 1.2.6.4 Lavorazione Candido, 1950-1961
 - 1.2.6.5 Borderò, 1949 gennaio 1-1952 gennaio 13
 - 1.2.6.6 Copioni di lavori teatrali e cinematografici e corrispondenza relativa
 - 1.2.6.7 Contratti, compensi, fatture e corrispondenza relativa, 1935 novembre 5-1968 novembre 11
 - 1.2.6.8 Calendari, 1946-1968
 - 1.2.6.9 Disegni
 - 1.2.6.10 Fotografie
 - 1.2.7. "Archivio argomenti", 1943-1966
 - 1.2.8. "Archivio pubblicato", 1935-1968
 - 1.2.8.1 Lavori e vignette, 1935-1968
 - 1.2.8.2 Vignette, 1946 aprile 27-1961 ottobre 22
 - 1.2.9. "Archivio stampa": hanno scritto su Giovannino Guareschi, 1940-1968
 - 1.2.10. Lettere ricevute in carcere, 1954 maggio-1955 luglio
 - 1.2.11. Raccolte di giornali
 - 1.3. Carte di Alberto e Carlotta Guareschi
 - 1.3.1. Corrispondenza ricevuta dal padre
 - 1.3.2. Lettere di condoglianze: in morte di Giovannino Guareschi e di Ennia Pallini, 1968-1984
 - 1.4. Archivio del Club dei Ventitré, 1987-

Da questo semplice esempio ci si può rendere conto dell'incompletezza e della poca significatività di schede di questo genere, che non indicavano minimamente il contenuto delle missive; si è perciò deciso di procedere a una schedatura analitica, anche per rispondere alle esigenze dei familiari, del Centro Studi e alle continue richieste di ricercatori che indagano la vita e l'opera dello scrittore da diversi punti di vista. Le singole unità documentarie, in stretta successione cronologica, come previsto da Giovannino Guareschi, sono state successivamente descritte in modo puntuale con una scheda che prevede, oltre all'intitolazione e alla data, anche le indicazioni di contenuto, consistenza, supporto, formato, lingua, stato di conservazione, eventuali segnature e ogni altro elemento utile per la ricerca. Possiamo notare che, mentre per i primi anni si tratta di corrispondenza con genitori e familiari, dal secondo dopoguerra predominano le lettere riguardanti rapporti professionali o di amicizia ritenute particolarmente importanti. Troviamo così missive di colleghi giornalisti, tra cui Indro Montanelli, Giuseppe Prezzolini, Enzo Biagi, Ugo Zatterin, Baldassarre Molossi, Aldo Borelli, Nino Nutrizio e Vittorio Buttafava, di registi, come Alessandro Blasetti, Julien Duvivier, Frank Capra, Carmine Gallone, Luigi Comencini e Gianni Vernuccio, di personalità del mondo della cultura e dello spettacolo, tra cui spiccano il poeta Roberto Rebora e gli scrittori Liala e Giulio Bedeschi. Per importanza si segnalano inoltre alcune lettere dell'ultimo Re d'Italia, Umberto di Savoia, e del Ministro della Real Casa Falcone Lucifero. Numerose, infine, le missive di politici italiani, tra cui Guido Gonella, Randolfo Pacciardi, Adone Zoli, Giorgio La Pira, Giuseppe Pella, Cesare Merzagora, Giancarlo Pajetta, Giulio Andreotti, Ezio Vanoni, Giorgio Almirante, Amintore Fanfani, oltre quelle di diversi parlamentari eletti nelle file della Democrazia Cristiana, del Partito Nazionale Monarchico e del Movimento Sociale Italiano. Illustreremo adesso brevemente i contenuti e gli estremi cronologici delle serie più significative dell'archivio guareschiano:

– *"I.M.I. Ten. Giovannino Guareschi 6865", 1943-1945, cassetta 1*

Come è noto, Guareschi fu fatto prigioniero dei tedeschi ad Alessandria il 9 settembre 1943 ed essendosi rifiutato di continuare a combattere a fianco del Reich (e successivamente di aderire alla Repubblica Sociale), fu deportato in vari lager, tra la Germania e la Polonia (Sandbostel, Częstochowa, Beniaminowo, Wietzendorf) fino alla Liberazione. Ritornò a Parma il 4 settembre

1945, portando con sé una cassetta militare dove aveva raccolto, insieme ad alcuni oggetti di uso personale (piastrina, posate, presepe smontabile, due “prede belliche”, cioè tagliandetti, di cui uno con una svastica), diari, taccuini, disegni, depliant, ritagli di giornali, prime stesure della *Favola di Natale*, numeri della “Voce della Patria” e diverse carte sciolte: in breve, tutte le testimonianze di quei due anni di prigionia. La dicitura sul coperchio della cassetta forma ora il titolo di questa serie archivistica, il cui contenuto è sempre rimasto conservato così come Guareschi lo aveva raccolto. Da questa documentazione lo scrittore trasse materia per *La favola di Natale* e *Diario clandestino*, mentre i figli per le opere *Ritorno alla base* e *Il grande diario*¹⁸.

Al suo ritorno a casa, Guareschi inserì nella cassetta anche tutta la corrispondenza inviata alla moglie e ai genitori insieme a quella ricevuta nei campi di concentramento (111 lettere, 1° settembre 1943-11 agosto 1945); ecco la lettera di Giovannino che annuncia la sua liberazione nella primavera del 1945:

Miei cari,

sono libero, per modo di dire perché gli inglesi ci hanno rimessi nel vecchio campo di concentramento che è più sporco, più lurido e più indecente di quando c'erano i tedeschi! Abbiamo cambiato padrone, ecco tutto. Però ci danno da mangiare di più di prima. Ma le pulci e le cimici ci avvelenano la vita.

Quando finirà questa maledetta vita?

Adesso radunano qui un grandissimo numero di soldati che vengono da tutte le parti, così vivo nel continuo timore che scoppi qualche malanno epidemico. Staremmo freschi, allora! Non ne posso più. Vi abbraccio. Temo che dovrà passare ancora molto tempo prima di vederci! Baci ai bimbi.

Nino¹⁹

¹⁸ Cfr. G. GUARESCHI, *La Favola di Natale*, Edizioni Riunite, Milano, 1945; ID., *Diario clandestino. 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 1949; ID., *Ritorno alla base*, Rizzoli, Milano, 1989; ID., *Il grande diario. Giovannino cronista del Lager. 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 2008.

¹⁹ AGG, *I.M.I.* Ten. Giovannino Guareschi 6865, lettera del 15 maggio 1945. Parzialmente pubblicata in G. GUARESCHI, *Chi sogna nuovi gerani?*, cit., p. 242.

– *Corrispondenza con gli Internati Militari Italiani (I.M.I.), 1946 giugno 7-1968 luglio 23, buste 3*

Strettamente connessa con la documentazione precedente è la corrispondenza che vari ex internati militari indirizzarono a Guareschi negli anni del dopoguerra²⁰. Una parte consistente di quest'ultima, impacchettata fin dall'origine con un nastrino tricolore, comprende le lettere ricevute dai compagni di prigionia in risposta all'appello che Guareschi promosse sul “Candido” il 3 aprile 1949 (*Appello agli ex I.M.I.*), per rispondere all'attacco del giornale “La voce comunista”, settimanale della Federazione Milanese del PCI; nell'articolo si sosteneva che Guareschi era rientrato nel 1945 da “una strana prigionia che, invece di lisargli l'esistenza, lo aveva ingrassato e guarito dall'ulcera”²¹.

Per difendere la propria *fame*, Guareschi chiese, quindi, agli ex compagni di inviargli una lettera che testimoniassero come alla Liberazione fosse più magro di quaranta chili circa rispetto alla cattura: “Io devo difendere coloro che per fame sono morti e che per fame sono tornati coi polmoni bucati. Morti o tornati senza fracasso e senza pretese”²².

All'appello risposero in tanti e Guareschi conservò 160 lettere, il cui contenuto contribuisce a delineare, con episodi concreti e in gran parte ancora inediti, la personalità dello scrittore, il sostegno morale ai compagni di prigionia e il contributo fattivo alla “Resistenza bianca”.

Particolarmente significativa al riguardo è la lettera del 7 aprile 1949 di padre Narciso Crosara, cappuccino ed ex cappellano militare, che riteniamo opportuno riprodurre integralmente:

²⁰ Maggiori notizie sulle vicende degli Internati Militari Italiani in G. SCHREIBER, *Die italienischen Militärinternierten im deutschen Machtbereich. 1943-1945. Verraten. Verachtet. Vergessen*, Oldenbourg Verlag, München, 1990 (trad. it.: F. MAZZA e G. PRIMICER, *I militari italiani internati nei campi di concentramento del Terzo Reich. 1943-1945. Traditi. Disprezzati. Dimenticati*, Ufficio storico SME, Roma, 1992); G. HAMMERMANN, *Zwangsarbeit für den “Verbündeten”. Die Arbeits- und Lebensbedingungen der italienischen Militärinternierten in Deutschland 1943-1945*, Niemeyer, Tübingen, 2002 (trad. it.: E. MORANDI, *Gli internati militari italiani in Germania. 1943-1945*, Il Mulino, Bologna, 2004). Una testimonianza di prima mano sull'aiuto fornito da Guareschi agli internati nei campi di concentramento tedeschi in A. RAVAGLIOLI, *Storie di varia prigionia nei lager del Reich millenario. Prosecuzione del diario “Continuammo a dire di no”*, A.N.R.P., Roma, 2002.

²¹ G. GUARESCHI, *Appello agli ex I.M.I.*, in “Candido”, 3 aprile 1949, p. 1.

²² *Ivi*.



La valigia utilizzata da Giovannino Guareschi negli anni dell'internamento nei lager, conservata nell'Archivio a Roncole Verdi

Caro Guareschi,

ho accolto il tuo appello, al quale soltanto ora posso rispondere.

Chi ci tocca nella nostra fame sofferta ci offende non poco e significa che, della nostra e della tragedia dei morti dei campi di concentramento non ha capito nulla, proprio nulla.

È insipiente e puerile attaccare l'avversario come lo ha saputo fare 'Voce Comunista' della quale riporti il brano nel tuo 'Candido' del 3 aprile sc. Ciò significa essere a corto di argomenti e di buon... senso. Io gli uomini non costumano apprezzarli al peso della bilancia come animali da corrida, io li valuto alla luce del loro sacrificio, del loro eroismo e della loro Fede.

Ti ammiravo quando, sofferente per l'ulcera, pure potendo sfamare la tua fame ed acquetare i dolori lancinanti del tuo stomaco, accostando le labbra al piatto, che i tedeschi mettevano sotto i tuoi occhi, al solo prezzo di una semplice firma e tornare all'abbraccio della tua 'Passionaria' e del tuo Albertino, sdegnosamente l'hai sempre rifiutato. Se poi la cura di rape 'rari nantes in gurgite' ributtante, ch'era la nostra quotidiana colazione ha giovato alla tua ulcera non lo so, ma – è meraviglioso pensarlo – sarebbe in farmacopea un rimedio da poter suggerire a tutti coloro che l'ulcera la portano, non nello stomaco, ma nel cervello... se ce l'hanno ancora e non l'hanno portato all'ammasso.

La causa che ti fa appellare agli ex-Internati non riguarda te solo. Con la parola 'Fame' noi difendiamo il cumulo di sacrifici delle migliaia di internati e deportati nei campi di Germania, che si richiamano al giudizio dei fratelli morti contro coloro che buttan fango su quella eroica tragedia. Chi ha vissuto nei Campi, cosciente che la fame iniziata con la cattura avrebbe finito solo con la morte e nemmeno con il cessare delle ostilità con la vittoria tedesca, vi è rimasto perché sapeva di combattere una giusta battaglia e che cedere equivaleva un tradimento.

Quello che 'Voce di Carpi' [sic] ha scritto contro di te offende quindi le migliaia di deportati, i quali nei Campi erano accusati, disprezzati e tormentati perché con il loro resistere si erano schierati con gli Italiani che lottavano sui monti, alle spalle e ai fianchi del nemico od erano oltre la 'linea gotica'. La bandiera nostra era quella che aveva sventolato

a Vittorio Veneto ed ovunque il grigio verde aveva dato spettacolo di valore.

Tu, Caro Guareschi, questa battaglia l'hai combattuta in una veramente strana prigionia, in contrasto alle leggi umane e divine, non 'ingrassato e guarito dall'ulcera' né con i tuoi 89 kg rispettabili, bensì con l'acume del tuo ingegno, con la tua parola insinuante, forte, sicura che è valsa a scuotere i dubbiosi ed ha portato un contributo non piccolo nella lotta di resistenza che combatteremo.

Ti confesso, caro Guareschi, che spesso ero trepidante per la tua salute, per il tuo fisico debole e stanco. C'era in te solo spirito, volontà di lotta per il bene di tutti. Più di qualche volta ho osservato taluno nel silenzio della baracca, meditare, fra le lagrime in una lotta interna tremenda, le tue parole, che furono quelle forse che gli tolsero ogni incertezza e lo decisero 'a tener duro'.

Caro Giovannino, non sono pochi gli uomini che stanchi di soprusi, di debolezze e di menzogne, oggi come ieri, la pensano con te e attendono l'ora del trionfo del buon senso sulla insipienza di alcuni italiani.

Un abbraccio, caro Guareschi, a te ed ai tuoi bimbi [...] ²³

È da segnalare che altra corrispondenza con gli internati si trova invece inserita, a opera dello stesso Guareschi, nella serie "Corrispondenza con i lettori" di cui parleremo tra poco.

– *Corrispondenza familiare, 1951 settembre 15-1967 dicembre 10, fascicoli 4*

Tra le numerose missive indirizzate alla moglie e ai figli abbiamo ritrovato nella corrispondenza dal carcere due brani che ci sembrano particolarmente significativi della forza d'animo e dell'onestà intellettuale di Guareschi. Ecco il primo, del dicembre 1954, alla moglie:

²³ AGG, Corrispondenza con gli Internati Militari Italiani (I.M.I.), "Appello agli ex I.M.I.", b. 2, lettera di padre Narciso Crosara del 7 aprile 1949.

Dire che il mio morale è 'alto', è una sciocchezza. Perché è addirittura stratosferico e niente che possano architettare i miei avversari a mio danno, niente riuscirà a trascinarci a quota più bassa. Pur chiuso in una cella e con un berretto a righe bianche e blu in testa, io sono immensamente più forte di loro. Io me ne sono già accorto. Essi se ne accorgeranno. Nel Lager io ho imparato quali siano i valori veri ed essenziali della vita e ciò mi ha servito, al mio ritorno. Qui sto rinfrescandomi la memoria e ciò mi servirà all'uscita dal collegio.

Troppe cose importanti avevo dimenticato! A troppe cose inutili o secondarie mi ero affezionato!²⁴

E poco tempo dopo, nel gennaio 1955, ancora le scriveva:

Ma non bisogna disperare: l'ultima parola la dice sempre il Padreterno e tu sai come abbiano funzionato sino ad oggi le cose. Alla fine Dio mi ha sempre dato la vittoria perché sempre l'ho meritata: ricordati che in realtà, nella vita non trionfano mai i 'furbi'. I 'furbi' vincono le battaglie ma perdono la guerra. Per chi ha fede nella Giustizia Superiore, il segreto del successo è quello di essere fessi come sono io.

In questo carcere è entrato il Signor Guareschi e – se Dio ha stabilito che io esca – uscirà il Signor Guareschi. [...]

Figurati, Contessa! [la moglie Ennia] Non mi sono mai preoccupato nemmeno là, dove l'incidente più comune che poteva capitare, era quello di non tornare più a casa!

Non mi sono preoccupato e, per quanto i tedeschi mi considerassero (e a ragione) un 'elemento pericoloso' e mi onorassero di terribili, spietate 'perquisizioni speciali' dirette da un capitano della Gestapo, io son riuscito a portar fuori – nascosta nel cervello – tanta di quella roba da sbalordire.

²⁴ AGG, *Lettere dal carcere alla moglie Ennia e ai figli*, b. 1, lettera del 7 dicembre 1954.



G. Guareschi, lettera di auguri alla moglie scritta nel Carcere di San Francesco (Parma) con disegno a china. Aprile 1955

Anche se i miei scritti inciampano nella soglia dell'uscita, i miei 'pensamenti' continuano e io mi rallegro di essi e tiro avanti sereno e tranquillo.

'Umorista è chi sa vedere le cose di oggi con l'occhio di domani': (questo l'ho scritto io tanti anni fa e anche se non esce dal carcere, rimane scritto) e io, cara Contessa, sono un umorista collaudato. Per questo il mio occhio è limpido e sereno [...]²⁵

Questi sono soltanto due esempi del contenuto delle sole quarantuno lettere che Guareschi poté inviare alla sua "vedova provvisoria", quando rimase rinchiuso per più di un anno nel carcere di San Francesco a Parma. Alcune di queste lettere mostrano ancora i segni dell'intervento censorio dell'amministrazione carceraria, che ne oscurò più o meno pesantemente, a seconda dei casi, il contenuto.

A queste missive si legano strettamente quelle inviate da Assisi dove lo scrittore era andato a "disintossicarsi" poco dopo la detenzione e la fine della libertà vigilata. In questa serie troviamo anche le lettere di Ennia, con notizie di casa e di affari, inviate per la quasi totalità quando il marito si trovava a Roma (fino al 26 marzo 1963) per scrivere il soggetto, la sceneggiatura, i dialoghi e curare la regia della seconda parte del film *La rabbia*.

– *"Spunti e idee", 1952-1968, quaderni 100*

La serie raccoglie, in ordine cronologico, cento "Notiziari" editi dall'Ufficio Approvvigionamenti della Società Edison Volta di Milano che Guareschi ha riutilizzato come quaderni, sfruttandone le pagine bianche del verso: vi appuntava scalette di articoli, considerazioni, idee, minute di lettere che venivano successivamente sviluppate alla macchina da scrivere; ma vi trovano posto anche considerazioni di carattere personale come questa:

C'è un sacco di gente, in Italia e all'estero, che è convinta ch'io sia un galantuomo. Il lato tragico del fenomeno è che ciò corrisponde al vero:

²⁵ AGG, *Lettere dal carcere alla moglie Ennia e ai figli*, b. 1, lettera del 28 gennaio 1955.

sono un galantuomo e debbo quindi comportarmi come tale. Perciò sono un essere pericoloso a me e agli altri. Sono un avversario pericoloso ma, più ancora sono un alleato pericoloso [...]»²⁶

Come si può ben capire, si tratta di una serie di eccezionale interesse perché vi si possono cogliere genesi e forme delle opere dello scrittore, soprattutto grafiche; inoltre vi sono stati individuati numerosi abbozzi di racconti della saga di don Camillo e Peppone e di uno in particolare, intitolato *Il compagno viaggiatore*, si segnala anche la minuta completa²⁷. Sulle stesse pagine si trovano, inoltre, centinaia di prime stesure di vignette apparse su “Candido”, “La Notte”, “Giornale di Bergamo”, “il Borghese”. Di queste, purtroppo, non esistono in gran parte gli originali e sarà interessante confrontare le varianti presenti negli abbozzi sui quaderni e la versione definitiva pubblicata sui giornali, nonché individuare quelle mai date alle stampe per volontà di Guareschi stesso o perché respinte. Tra i quaderni di “Spunti e idee” si trovano anche abbozzi di copioni dei film di don Camillo, tra cui l’inedito *Don Camillo e la ragazza yé-yé*, contenente alcune idee per un seguito del *Compagno don Camillo*, mai realizzato a causa della morte di Guareschi.

Al momento non sappiamo con esattezza quanti fossero in origine questi quaderni: è assodato che uno di essi si trovi attualmente in una collezione privata a Busseto, mentre un altro è conservato presso l’Archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori²⁸.

Sotto la denominazione originale di “Archivio lavoro”, Guareschi ha ricompreso diverse tipologie documentarie, riconducendole a denominazioni specifiche; esse costituiscono attualmente singole sottoserie, come si può vedere nell’*albero* dell’archivio.

²⁶ AGG, *Spunti e idee*, “Dal 1° settembre 1957 al 31 dicembre 1957”, quaderno n. 12, c. 5v.

²⁷ AGG, *Spunti e idee*, “Cademario, Spunti & Idee, dal 2 ott. 1963 al 3 dic. 1963, 4°”, quaderno n. 40, cc. 16r-27v.

²⁸ FONDAZIONE ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI (a cura di), *Da “Bertoldo” a “Candido”. Inventario della collezione Minardi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2005, p. 6; una copia del quaderno conservato a Busseto è presente nell’Archivio Guareschi.



Ne illustriamo per punti le più significative:

– *Corrispondenza con i lettori, 1946-1968, buste 42*

Si tratta del *corpus* più voluminoso di tutto l’Archivio Guareschi, formato da migliaia di lettere di ammiratori, avversari o di lettori, del giornalista e scrittore durante l’attività al “Candido” e al “Borghese”. Spesso le missive sono accompagnate da informazioni o segnalazioni per articoli, ma anche da ritagli di giornali, volantini e fotografie. È la segretaria di redazione del “Candido” darci conto di questa tipologia documentaria:

Il primo compito che [Guareschi] mi affidò fu quello di aprire tutta la corrispondenza che arrivava al giornale e catalogarla per argomenti, in modo da fargli perdere il minor tempo possibile nella selezione delle lettere che potevano interessare. Voglio ricordare che si trattava di un periodo particolarmente delicato e che il *Candido* era seguito con estremo interesse dal mondo politico e intellettuale, oltre che dal vasto pubblico. Posso dire senza timore di smentita che attraverso le lettere indirizzate al giornale, e a Guareschi in particolare, si poteva sentire il

polso d'Italia, anche di quella che, in apparenza, era contro di noi...
Nelle lettere che arrivavano c'era di tutto: dai consensi ai dissensi, dalle proteste pacate agli insulti più triviali [...]»²⁹

Per molte lettere Guareschi riassunse in poche parole, a matita rossa, il loro contenuto, spesso inserendo qualche giudizio personale. Le parti più significative degli scritti sono talvolta sottolineate a matita rossa o blu, mentre la lettera "R", siglata su diverse missive, è presumibilmente da intendere come "risposto".

– *Lavorazione Candido, 1950-1961, fascicoli 131*

La sottoserie comprende documentazione riguardante la realizzazione di diversi numeri del "Candido". La vasta rassegna stampa contenuta e la presenza di lettere e appunti di Guareschi permettono di comprendere meglio la sua attività giornalistica, la genesi di molti articoli e la scelta di determinati temi trattati dal settimanale.

– *Borderò, 1949 gennaio 1°-1952 gennaio 13, buste 1*

Si tratta di documentazione contabile riepilogativa riguardante il settimanale "Candido". Nelle carte dattiloscritte sono elencati, per ogni numero del giornale, i compensi di Guareschi e degli altri collaboratori.

– *Copioni di lavori teatrali e cinematografici e corrispondenza relativa, 1950-1965 circa, buste 17*

Corposa è anche la documentazione riguardante i film e l'attività cinematografica di Guareschi: qui sono conservate sceneggiature e locandine relative a *Gente così* (1950), *Don Camillo* (1952), *Il ritorno di don Camillo* (1953), *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1955), *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (1961), *La rabbia* (1963) e *Il compagno don Camillo* (1965). A questa serie è collegata anche la documentazione relativa alle riduzioni teatrali di opere di Guareschi, soprattutto del *Marito in collegio* e di *Don Camillo*³⁰.

²⁹ R. MANCA DI VILLAHERMOSA, *Vita di redazione*, in "il fogliaccio", n. 2 novembre 1988, p. 4.

³⁰ Cfr. E. BANDINI, G. CASAMATTI e G. CONTI, *Le burrascose avventure di Giovannino Guareschi nel mondo del cinema*, MUP, Parma, 2008.

– *Calendari, 1946-1968, buste 1*

Si tratta di normalissimi calendari da muro sui quali Guareschi apponeva diverse annotazioni, quasi fossero dei diari: appunti di lavoro (impegni, appuntamenti, viaggi, compensi, depositi e prelievi bancari, consegne di articoli e vignette), segnalazioni di cronaca familiare (lutti, spese di casa, arrivi di amici, cene, vacanze, ma anche l'uccisione del maiale e un incidente in auto). In alcuni sporadici casi sono presenti, infine, annotazioni meteorologiche (neve, ciclone).

– *"Archivio argomenti", 1943-1966, buste 22*

Potremmo definire questa serie una vera e propria enciclopedia di lavoro *in itinere*. Si tratta di dossier contenenti ritagli di articoli, opuscoli e lettere, che venivano creati e costantemente aggiornati per essere un importante strumento di lavoro. Il giornalista Guareschi aveva, infatti, la necessità di reperire velocemente informazioni su determinate tematiche e personalità; perciò, seguendo un criterio enciclopedico, formò fascicoli relativi ai più svariati argomenti e personaggi (Agricoltura, Comunismo, Cuba, De Gasperi, Scelba, Ungheria, URSS, ecc.). Dopo la ricognizione e il riordino si contano 301 fascicoli, tenuti un tempo in una cassettera metallica e ora condizionati in ventidue buste per una loro migliore conservazione.

– *"Archivio pubblicato", 1935-1968, buste 37*

Di ogni articolo, vignetta o libro dati alla stampa Guareschi teneva una copia nell'"Archivio pubblicato". Si conservano così i dattiloscritti originali (raramente i manoscritti) e migliaia di ritagli di suoi articoli, che venivano incollati su fogli di carta, spesso a cura di Rosanna Manca di Villahermosa, segretaria di redazione del "Candido". I ritagli delle vignette sono conservati in diciannove album e sono divisi per tematiche: "vignette politiche", "vignette centro", "Obbedienza cieca pronta assoluta".

– *"Archivio stampa": hanno scritto su Giovannino Guareschi, 1940-1968, cassettere 3*

Guareschi (e i suoi figli dopo la sua scomparsa) ha conservato tutti gli articoli di giornali e riviste che parlano di lui. Si tratta del cosiddetto "Archivio stampa" contenente una nutritissima rassegna stampa, organizzata in ordine cronologico, che prosegue fino ai nostri giorni.

– *Lettere ricevute in carcere, 1954-1955, pacchi 232*

Nell'Archivio Guareschi è presente una ricca documentazione, allo stato attuale la meno conosciuta, ma con ogni probabilità una delle più interessanti, relativa al periodo trascorso in carcere a Parma dallo scrittore: dal momento che questo materiale è completamente inedito, si ritiene doveroso soffermarsi sulla vicenda della prigionia italiana di Guareschi per meglio comprenderne i contenuti e l'importanza della ricerca archivistica, una volta terminata l'inventariazione. Torniamo al 26 maggio 1954. È sera, quando Giovannino Guareschi si presenta davanti al carcere di San Francesco di Parma per costituirsi. Ha sulle spalle una logora sacca militare, la stessa dei campi di concentramento di Polonia e Germania. Attraversa la folla di amici e simpatizzanti che lo attende e lo applaude, fa alcuni cenni di saluto e sparisce dietro il pesante cancello d'ingresso. Uscirà da quel carcere 405 giorni dopo, a testa alta, con la stessa fierezza e dignità con cui vi era entrato e vi aveva trascorso la lunga prigionia. Per tutto il tempo della reclusione non volle mai richiedere la grazia e mai gli fu concesso qualche trattamento di favore; anzi, se possibile, i regolamenti carcerari divennero per lui ancora più inflessibili e applicati con una solerzia degna di ben altra causa. Guareschi volle così pagare il suo "debito" con la giustizia per la ben nota e spinosissima vicenda del *Ta-pum del ceccchino*, ossia la pubblicazione sul "Candido" di alcune presunte lettere di Alcide De Gasperi dal contenuto scottante sulle ultime fasi del secondo conflitto mondiale. Le polemiche, come si può immaginare, erano destinate ad arroventare il clima politico e immediata giunse una denuncia da parte dell'ex Presidente del Consiglio. Il processo, tra un susseguirsi di colpi di scena, si concluse con una condanna a un anno per diffamazione, dopo che a Guareschi era stata in pratica negata l'ampia facoltà di prova. Ecco quindi la decisione di non ricorrere in appello e la scelta, responsabile e caparbia, di entrare in carcere. Guareschi scriverà a questo proposito sul "Candido":

«In tutta questa faccenda hanno tenuto conto dell'alibi morale di De Gasperi e non si è neppure ammesso che io posseda un alibi morale.
«Quarantacinque o quarantasei anni di vita pulita, di lavoro onesto, non sono un luminoso alibi morale?
«Me l'hanno negato.

«Hanno negato tutta la mia vita, tutto quello che io ho fatto nella mia vita.
«Non si può accettare un sopruso di questo genere [...]»³¹

Una postilla di non poco conto: il tribunale di lì a poco gli assommerà anche gli otto mesi di reclusione comminati qualche anno prima, con la condizionale, per una vignetta sul presidente della Repubblica Einaudi (l'affare del "Nebiole"). Quattrocentocinque giorni di reclusione, dunque, passati in una cella di soli 3 metri per 2,80, con il pensiero fisso alla famiglia, le visite centellinate, senza poter scrivere una sola riga sul suo giornale, con gli inevitabili attimi di sconforto e in ogni momento il tormento dell'ulcera. Fin qui è tutta storia nota, ma ce n'è un'altra che attende ancora, da più di cinquant'anni, di essere rivelata. Guareschi in carcere non fu in realtà mai solo: con lui c'erano la moglie Ennia, i figli Alberto e Carlotta, gli amici, i colleghi del "Candido" e della Rizzoli, i suoi tanti lettori e i numerosi ammiratori. Non erano presenze di carne e ossa – s'intende – ma erano pur sempre tangibilissime: erano presenze fatte di carta, o meglio di tante carte. Tra quelle solide sbarre e le strette maglie della censura carceraria penetrò, infatti, una corrispondenza fittissima. Si tratta di migliaia di cartoline e lettere provenienti da tutto il mondo, che hanno spesso portato a Giovannino un saluto, un momento di conforto, un'attestazione di vicinanza, un incitamento alla resistenza. Quegli scritti lo aiutarono a non sentirsi solo. A futura memoria Guareschi conservò poi diligentemente in pacchetti, piccoli e grandi, tutta questa corrispondenza ricevuta: se ne contano in tutto 232. I suoi lettori devono sapere che nulla di ciò che gli è stato consegnato è andato perduto o gettato; non si può dire lo stesso di tutte quelle lettere, e furono alcune centinaia, che non superarono il vaglio della censura e che quindi non arrivarono mai al destinatario. Ricordiamo a questo proposito che gli era consentito soltanto il carteggio con la moglie Ennia e che ogni missiva, in entrata e in uscita, era sottoposta a rigida censura con apposizione di un timbro e, a volte, con epurazione di interi periodi. Non solo: in diversi casi

³¹ G. GUARESCHI, *No, niente appello*, in "Candido", 25 aprile 1954, p. 16.

la corrispondenza fu trattenuta dalla Direzione del Carcere e diventò parte integrante dell'Archivio dell'Amministrazione Carceraria. Sottratte da ignoti, queste missive finirono incredibilmente sul mercato antiquario e furono in parte disperse: solo un fortunoso recupero, qualche anno fa, ha permesso il versamento di una parte di esse nella sede istituzionale di competenza, cioè l'Archivio di Stato di Parma³².

Fu lo stesso Guareschi, infatti, a predisporre i pacchetti, spesso raggruppando la posta di più giorni. Con grande cura avvolgeva il tutto in alcuni fogli di giornale e all'esterno, a matita, annotava quasi sempre le date. In alcuni casi le lettere, a suo giudizio più importanti, furono organizzate per argomento e così si trova, accanto alla data, anche annotazioni del tipo "Casa e affari", "Lettere speciali", "Estero", "Roncole", "Onomastico".

In un pacco aperto a campione è stato ritrovato un suo appunto manoscritto con la contabilità giornaliera della corrispondenza ricevuta; a riprova della sua grande precisione, il 28 dicembre 1954, Guareschi annotava a matita: "Cartoline 820, biglietti 184, lettere 298, Totale 1302. Pacchi n. 7".

Per decenni questa corrispondenza è rimasta dove Giovannino l'aveva riposta una volta tornato a casa, ossia all'interno di un piccolo armadio nel sottotetto dell'"Incompiuta". Nel 2006, con il trasferimento dell'intero archivio dello scrittore, anche questa documentazione è stata portata presso il Club dei Ventitré in attesa di inventariazione. La curiosità ci ha spinto ad aprire per la prima volta alcuni di questi pacchi, ovviamente senza alterare la disposizione originaria. Abbiamo così ritrovato, per esempio, alcune lettere della moglie e dei figli Alberto e Carlotta. Ci sembrano veramente toccanti quelle inviate al padre per il Natale del 1954; con un po' di timore nel rivelare sentimenti così privati, osiamo trascrivere qualche riga da una letterina di Carlotta:

Tutti hanno qualche rancore verso qualcuno, ma nel giorno di Natale bisogna perdonare tutti, anche chi, secondo noi, non se lo merita. Dico secondo noi perché sta al nostro Eterno Padre giudicare gli uomini.



Una parte delle lettere recapitate in carcere, impacchettate da Guareschi, come erano conservate prima del trasferimento dell'archivio nella nuova sede

³² Cfr. M. DALL'ACQUA, *Le lettere amnistrate*, in "il fogliaccio", agosto 1998, pp. 1 e 4.

ctr. virgolette
uniformare
con singole?

[...] Ti prometto solennemente che farò di tutto per far dimenticare il dolore alla mamma che sarà piuttosto triste. Con le ali della mia fantasia varcherò le mura del tuo carcere e ti sarò senza indugio sempre vicino nei momenti di sconforto. Dal profondo del mio piccolo cuore sale il più sincero augurio di “Buon Natale” [...]³³

Analizzando il contenuto dei pacchi ci sono capitate per le mani anche alcune lettere di Alessandro Minardi, Indro Montanelli, Enzo Biagi, Mario Missiroli, Oreste Del Buono e Lino Rizzi, tra le poche personalità del giornalismo a ricordarsi di lui in quel particolare frangente. Le firme veramente importanti non sono numerosissime, almeno a giudicare da questo pacco aperto a campione, **ma ci sono quelle di tanti suoi lettori che valgono altrettanto per la loro spontaneità e sincerità**. Ne citiamo alcune, cominciando da un biglietto scritto da un sacerdote teologo di Napoli:

Caro Giovannino, sono le ore 20 della Vigilia di Natale ed io penso lungamente a te che in questo stesso momento sei solo in una cella, col pensiero rivolto ai tuoi cari dai quali ti ha separato la cosiddetta giustizia. Tra poche ore celebrerò la S. Messa di mezzanotte: allorché ti giungerà questo mio scritto, ti sarà forse di gioia il sapere che un povero sacerdote, che tu neanche conosci ma che ti stima e ti ama, nella notte di Natale, stringendo Gesù tra le mani, ha pregato per te, assertore mirabile della giustizia, della bontà, della patria.³⁴

ctr. virgolette
uniformare
con singole?

Sempre in prossimità del Natale, un signore di Bergamo scriveva:

Caro Guareschi, “**Visitare i carcerati**”... ed eccomi ad augurare a lei ed ai suoi cari, io che ho vissuto 6 lunghi anni fra i reticolati in India, un Buon Natale ed un ancor migliore anno nuovo.

³³ AGG, *Lettere ricevute in carcere*, pacco B52, lettera di Carlotta Guareschi del 25 dicembre 1954.

³⁴ AGG, *Lettere ricevute in carcere*, pacco B40, lettera del 24 dicembre 1954.

Io non condivido le sue idee ma ci tengo ugualmente a farle pervenire in questi giorni, che per esperienza so essere particolarmente dolorosi, la mia parola che vuole essere di speranza, perché lei non ha bisogno di conforto. E per speranza intendo la resurrezione dei valori morali e spirituali che riportino la Patria, che deve risorgere, al posto che le spetta nel mondo. Che S. Francesco la protegga e protegga l'Italia e gli italiani, che speriamo abbiano presto a ritrovarsi fratelli [...]³⁵

Da Taormina, il 30 giugno 1954, una signora così si rivolgeva a Guareschi:

Sono sulla terrazza che guarda sul mare. È molto tardi. Ho finito di leggere il giornale [“Candido”] ed ho voluto scriverLe.

Il mare è molto buio, il silenzio così profondo che mi stordisce. Sono molto triste per Lei. Come hanno potuto farLe del male?

Lei è buono, semplice, leale. Io vorrei poterLe dire di presenza tutta la mia ammirazione. Vorrei che fosse qui a vedere questo mare, questo cielo, a sentire questo silenzio. La ricordo sempre [...]³⁶

E ancora un'altra signora:

Per me lei è come il famoso lumicino che conforta i naviganti nel mare tempestoso. Si guarda laggiù e ci si sente confortati. Dove arde quella fiamma sappiamo di trovare con certezza e finalmente un grande desiderio di bene, di bontà e di giustizia.

Grazie Giovannino, sappia continuare a darci un poco di fiducia in questo povero mondo meschino. Quando si sa di non essere soli a sperare ed a combattere i nostri sforzi ed i nostri entusiasmi si fanno più sicuri [...]³⁷

³⁵ AGG, *Lettere ricevute in carcere*, pacco B40, lettera del 25 dicembre 1954.

³⁶ AGG, *Lettere ricevute in carcere*, pacco A61, lettera del 30 giugno 1954.

³⁷ AGG, *Lettere ricevute in carcere*, pacco A61, lettera s.d.

Sono solo alcuni esempi, forse nemmeno i più significativi, ma gli spunti di ricerca non si esauriscono qui. Guareschi in carcere non fu inattivo, ma continuò a lavorare al soggetto, alla sceneggiatura e ai dialoghi del film *Don Camillo e l'onorevole Peppone*. In un pacchetto a parte si conserva, per esempio, la corrispondenza con l'editore Rizzoli e con il regista del film Carmine Gallone: sono lettere inedite, di grande importanza, che riempiono un vuoto nella genesi del terzo film della saga di don Camillo.

Da un punto di vista teorico, la schedatura di tutto questo materiale, che andrà poi a costituire una specifica serie, non presenta nessuna difficoltà di rilievo: ogni pacco avrà un numero identificativo e, all'interno di ciascuno, la documentazione verrà schedata, esattamente come sarà stata rinvenuta.

Una volta schedata tale corrispondenza, i 232 pacchi, pur mantenendo la loro originaria individualità, saranno messi in rigida sequenza cronologica. I tempi di esecuzione di tutto il lavoro saranno purtroppo lunghi: una stima delle lettere da schedare è di circa 27840, se ogni pacco in media ne contiene 120. Ovviamente non è pensabile operare una cernita, pacco per pacco, e formare una sorta di "epistolario scelto" sulla scia delle raccolte ottocentesche: l'archivista ha l'obbligo di mettere tutta la documentazione sullo stesso piano, indipendentemente dalla presunta importanza di chi scrive.

Al termine di questo *excursus* possiamo concludere che l'Archivio Guareschi, seppur ancora lontano dall'essere conosciuto nella sua interezza, si mostra ora quasi completamente indagabile.

Alla base di questo strumento indispensabile per l'accesso ai documenti, c'è stata l'operazione più importante, di cui abbiamo illustrato le varie fasi, cioè la conoscenza sempre più avanzata del complesso documentario dell'archivio guareschiano, che ha portato prima a riconoscere e poi a rispettare, quanto più puntualmente possibile, nelle operazioni di riordino e schedatura, la struttura data da Guareschi stesso alle proprie carte. A differenza di quanto avviene negli archivi pubblici (le cui strutture, soprattutto per quelli che hanno origine con Napoleone o l'unificazione italiana, sono sostanzialmente simili³⁸), la struttura

di un archivio privato, per sua stessa natura, è spesso un *unicum* che difficilmente trova modelli analoghi.

L'inventario prodotto è al momento in grado di dare un'idea precisa del contenuto dell'Archivio e servirà a facilitare le ricerche e la conoscenza delle varie tipologie documentarie di cui è composto.

Il lavoro paziente e accurato alla base di ogni strumento di corredo, con qualsiasi mezzo esso sia predisposto, ha ricostruito la struttura data alle carte dal loro produttore, ricreandola, ove possibile, ove mostrava di essersi perduta. Nel seguire un metodo di riordino chiaro, scientificamente corretto e "reversibile", capace in ogni momento di tornare allo stato originale della documentazione, sono stati i sentimenti che hanno accompagnato gli autori di queste note nel tracciare profili critici, nello studiare le carte, risistemandole: un privilegio e una fonte continua di scoperte, un gran piacere intellettuale e un arricchimento umano. Un piacere da trasmettere – aumentando la modestia guareschiana – almeno a una dozzina di lettori.

ctr. virgolette
uniformare
con singole?

³⁸ Per ulteriori approfondimenti cfr. R. NAVARRINI, *Gli archivi privati*, Civita, Torre del Lago, 2005.



...nino Guareschi e i collaboratori del "Candido" ...acchi contenenti gli appelli per la libertà dell'Autore, ...dai lettori del "Secolo d'Italia", 1954. Publifoto

TRIESTE
IL SECOLO
CONTRO I DIRITTI

SICILIA
UCANIA
OSCANA

PRO
GUARESCHI
IL SECOLO

ABRU
CAMPAN
MADOL

IL SECOLO 2
200'000
- NO -

IL SECOLO

Le carte di Giovannino

Luisa Finocchi



G. Guareschi, autoritratto in moto con la figlia Carlotta (particolare della copertina di *Contrordine Guareschi!* Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2003)

Dopo le innumerevoli iniziative promosse in occasione di questo centenario sarà difficile definire ancora “immobile” il pianeta guareschiano e si potrà finalmente dichiarare superato “quel presunto ostracismo o oblio della figura guareschiana”, a cui facevano cenno i relatori di un convegno promosso da Fondazione Mondadori nel lontano marzo 2000 (*Contrordine Guareschi! Guareschi nel mondo della comunicazione*¹), in occasione dell’acquisto da parte di Regione Lombardia della Collezione Alessandro Minardi, che includeva gran parte dei disegni originali prodotti per il “Candido”.

E soprattutto dopo l’imponente lavoro di riordino e inventariazione dell’Archivio di Roncole Verdi diventerà impossibile parlare di Guareschi a prescindere da quella straordinaria documentazione, che potrà offrire suggerimenti e spunti per cercare di ricomporre le sfaccettature di una figura tanto ricca quanto complessa e articolata, come è stato ampiamente dimostrato durante il Convegno *100 Anni di Guareschi*.

Il volume *Le carte di Giovannino*, curato da Giuseppina Benassati per conto dell’Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna diventerà quindi uno strumento imprescindibile e una chiave di volta per accedere alle fonti guareschiane, intese nel senso più lato possibile (carte, libri, fotografie, disegni): un *unicum* che, come ci ha insegnato Luigi Crocetti,

¹ E. MANNUCCI, C. CARABBA, L. CLERICI, B. FALCETTO, R. CHIARINI, E. BALZARETTI e M. SERRA, *Contrordine Guareschi! Guareschi nel mondo della comunicazione*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2003.

giustamente richiamato nel saggio introduttivo della curatrice, va letto nel suo insieme per ricostruire un *modus operandi* che potrà dirci qualcosa di nuovo su questa figura che sapeva coniugare in modo assolutamente originale modernità e tradizione, facendo della semplicità forse il principale obiettivo del suo lavoro di ricerca.

Gli esperti sanno che ci sono grosso modo due tipologie di archivio, in cui ci si può imbattere: ci sono quelli che si presentano come depositi disordinati, frutto di sedimentazioni avvenute casualmente nel corso degli anni, e quelli ordinati, impostati e strutturati in modo razionale dal soggetto produttore. In questo secondo caso si tratta di fondi che nascono da una pratica di lavoro di cui riusciamo a cogliere una logica interna, che ci restituiscono l'immagine che più o meno consapevolmente il soggetto produttore ha voluto tramandare di sé, sempre che nessuno sia intervenuto alterando, spesso in totale buona fede, la struttura generale. Ma nel caso di Guareschi, noi sappiamo bene con quanta cura Carlotta e Alberto abbiano saputo conservare e valorizzare la memoria del lavoro del padre.

sosteneva

Così dalle carte emerge “un personaggio multimediale *ante litteram*”, **come scriveva** Marzio Tremaglia, Assessore alla Cultura della Regione Lombardia, al momento dell'acquisto della Collezione Minardi: Guareschi **scriveva**, disegnavo e fotografava per libri e riviste, radio, cinema e pubblicità; le sue carte testimoniano che il suo modo di lavorare prevedeva quella che oggi definiremmo una consapevole e razionale gestione dei contenuti, pensata e progettata per sfociare su diversi supporti.

Se amava lavorare solitario nella Bassa, era però anche capace di assumere l'incarico di mettere in riga una redazione eccessivamente fantasiosa e indisciplinata, come quella del “Bertoldo” milanese, dove arrivò, come ci ha raccontato Claudio Carabba, “annunciato dalla fama di lavoratore instancabile e con il pugno di ferro”².

Attraverso le carte riordinate sarà possibile poi continuare quel lavoro filolo-

² C. CARABBA, *Il giovane Guareschi (Storia di Giovannino)*, in *Contrordine Guareschi! Guareschi nel mondo della comunicazione*, cit.

gico avviato da Carlotta e Alberto Guareschi con la singolare “edizione critica per non specialisti” dei tre volumi di *Tutto don Camillo. Mondo piccolo*³.

E forse riusciremo anche a comprendere come Guareschi sia riuscito nel difficilissimo compito di raggiungere non solo i lettori forti, ma soprattutto quelli deboli, o come diremmo oggi, i lettori “morbidi”, che mantenne “fedelmente” legati a sé come dimostrano le innumerevoli lettere **inviate**, una sezione dell'archivio che varrebbe davvero la pena di leggere e studiare approfonditamente. Infine: ben venga una politica di censimento delle fonti guareschiane. Si tratta di un'esperienza che in Fondazione abbiamo fatto in diverse occasioni, con risultati soddisfacenti, al fine di ricomporre virtualmente archivi che per ragioni diverse si trovano frammentati in più sedi: è stato così per le carte di Testori, di Manzini⁴, e stiamo cercando di farlo per le carte di Sereni. Fornire agli studiosi strumenti di lavoro che ricompongano virtualmente archivi che per motivi diversi sono conservati in diverse sedi, operando quando possibile con strumenti informatici condivisi (in questo caso *Sesamo*), consente in qualche modo di porre rimedio a una politica di conservazione che non sempre gode di una regia capace di coniugare valorizzazione e ottimizzazione delle risorse con il rispetto delle diverse esigenze degli istituti di conservazione.

Per chiudere una questione aperta che nasce dall'esperienza del lavoro fatto per la Collezione Minardi⁵, due parole soltanto per descrivere il materiale raccolto da Alessandro Minardi che, nato a Parma nel 1908 (anche per lui, come del resto per Giovanni Mosca, ricorre il centenario nel 2008), collaborò da giovane con la “Gazzetta di Parma”, fu amico di Cesare Zavattini e Attilio Bertolucci, e conobbe Guareschi nel 1931 alla redazione del “Bertoldo”: da qui scaturì un lungo sodalizio che avrebbe portato i due a lavorare insieme fino alla redazione del “Candido”. Minardi morì a Bergamo nel 1988.

³ G. GUARESCHI, *Tutto don Camillo. Mondo piccolo*, a cura di C. e A. Guareschi, Rizzoli, Milano, 1999.

⁴ Cfr. P. GALLERANI, *Questo quaderno appartiene a Testori. Inediti dall'archivio*, Officina Libraria, Milano, 2007; C. BELLO MINCIACCHI, C. MARTIGNONI, A. MIOLA, S. CIMINARI, A. CUCCHIELLA e G. YEHYA (a cura di), *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Carocci, Roma, 2006.

⁵ Da “Bertoldo” a “Candido”. *Inventario della Collezione Minardi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-Regione Lombardia, Milano, 2005 (con premessa di O. Foglieni e testi di V. Armani, G. Peroni e D. Scala).

ctr. titoli

Il complesso documentario denominato “Collezione Minardi” è composto da 1757 tavole originali destinate alle riviste “Bertoldo” e “Candido” e da un modesto nucleo di documentazione testuale, raccolta in cinque buste, che travalica il periodo di attività delle due riviste.

Non si tratta quindi dell’archivio del “Candido”, come l’abbondanza di materiali afferenti alla testata, attiva dal 1945 al 1961, potrebbe far supporre, bensì di una vasta collezione, compresa tra 1928 e 1999, che Alessandro Minardi, direttore della rivista negli anni Quaranta-Cinquanta, si premurò di conservare. Troviamo ad esempio gli appunti preparatori della conferenza sull’umorismo, le lettere di solidarietà in seguito alla vicenda De Gasperi inviate a Minardi e a Guareschi, le cartoline indirizzate al “Candido” con affrancatura fasulla e francobolli disegnati dai lettori con i temi cari al periodico (il Partito Nazionale Monarchico, Stalin, i Savoia, ma anche il Lambrusco e gli altri richiami alla cultura materiale più volte citata). La maggior parte delle tavole (oltre 900) si deve alla matita di Giovannino Guareschi, ma sono presenti anche opere di Carlo Manzoni, Giacinto Mondaini, Giovanni Mosca e Ferdinando Palermo⁶. Quello che mi preme ora è sottolineare i rischi che si corrono quando, cercando di raggiungere un pubblico più ampio, si mettono a disposizione documenti che in questo caso non provengono da un fondo ma da una collezione, materiali cioè che sono stati estrapolati dal loro contesto **archivistico**, e che sono consultabili in **raccolte** virtuali, decontestualizzati dal processo di creazione dal quale **provengono** e dalla filiera editoriale in cui sono stati generati.

Il rischio di utilizzi non corretti o approssimativi esiste, soprattutto per documentazione che **provviene** da **archivi** editoriali che sono oggetto di una specifica attenzione da parte dei *mass media*.

Si rende doveroso, dunque, un richiamo alla necessità di un approccio globale alle fonti, che tenga conto non solo delle carte, ma anche delle fotografie, dei libri, dei disegni, dei supporti audio e video: come è stato fatto sapientemente **in questo volume**, che si pone anche dal punto di vista metodologico come un esempio per tutti noi.

⁶ *Ibidem*; si veda anche www.fondazionemondadori.it.



Giovannino Guareschi e Alessandro Minardi
nelle campagne della Bassa parmense, anni Cinquanta



Lo scrittoio di Giovannino Guareschi nell'Archivio di Roncole Verdi, rimasto inalterato da oltre quarant'anni

Come leggere le carte

Giuseppina Benassati

Il volume *Le carte di Giovannino*¹, edito nella collana “IBC Immagini e documenti. Imago”, dedicato al complesso documentario dell'Archivio di Roncole Verdi, rappresenta il primo tentativo di lettura ‘organica’ dei molti materiali e opere qui custoditi, quasi anticipazione, seppur circoscritta agli ambiti specialistici che sulle carte si sono intrecciati, di questo Convegno Internazionale giustamente sottotitolato *Letteratura, Cinema, Giornalismo, Grafica*, ovvero principali, ma non unici, ambiti di attività del prolifico, e in taluni casi profetico autore, della Bassa parmense.

Perché presentare nella sede di un convegno un libro e non singole comunicazioni? Per almeno due ragioni fondamentali: per andar oltre il resoconto di un semplice stato dell'arte di un annoso lavoro sulle carte – includendo nel termine sia quelle di natura prettamente documentaria che quelle di carattere autoriale costituite dal cospicuo e interessante nucleo di disegni e dalle fotografie opera di Giovannino – intrapreso e coordinato, in tempi e modalità diverse, dalla Soprintendenza per i beni librari e documentari dell'IBC e dalla Soprintendenza Archivistica regionale. Per dare alla luce le prime riflessioni

¹ G. BENASSATI (a cura di), *Le carte di Giovannino. Prime indagini sui materiali dell'Archivio Guareschi*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna University Press, Bologna, 2008 (con presentazione di E. Raimondi e contributi di: G. Benassati, C. Dotti e M. Parente, R. Cristofori, S. Bulgarelli, A. Gallo, P. Zucco, R. Chiesi, V. Armani, G. Bianchino, R. Palmas e G. Maria De Rubeis).

organiche sorte *a seguito, con, dentro e intorno* il lavoro di catalogazione, frutto di un approccio biblioteconomico e di uno archivistico; cioè per rappresentare, e mettere a sistema, mediante molteplici apporti istituzionali e disciplinari, la “ricostruzione” della figura di Guareschi di cui si delinea un profilo che, se da un lato è ben aderente a quello del “giornalista-grafico”, acutamente e sottilmente delineato da Roberta Cristofori, dall’altro è anche anticipatore di quello dell’odierno massmediologo.

Il complesso documentario conservato dai figli di Guareschi, Alberto e Carlotta, a Roncole Verdi, ben rappresentato dalla denominazione formulata da Luigi Crocetti, di “Archivio culturale del Novecento”, è un insieme composto di materiali poco aderente, se ‘letto’ nella totalità, all’ortodossia catalografica biblioteconomica e archivistica; nonostante ogni singola opera del complesso appartenga a una tipologia ben individuata – disegno, fotografia, carteggio, manoscritto, libro, periodico... – e pertanto sia descrivibile mediante codici ormai condivisi dalla comunità scientifica, acquista senso ulteriore e si comprende appieno, solamente attraverso il rapporto di stretta vicinanza, semantica e formale, che intrattiene con altre opere facenti parte dell’universo creativo dell’autore, intendendo con questa definizione una sorta di galassia popolata da astri in perenne movimento intorno a un fulcro, l’archivio delle carte e delle immagini, la memoria e il futuro, gelosamente accumulato, selezionato e conservato dallo stesso Giovannino, che ebbe a definirlo come un “tesoro”.

È stato quasi ‘necessario’ dare alle stampe, *Le carte di Giovannino*, opera doverosa nei confronti di un autore già al centro negli anni Ottanta di una *querelle* politico-istituzionale con la regione Emilia-Romagna, superata nel nascere in nome di indagini condotte direttamente sulle carte con rigore scientifico e con un metodo disceso da quell’approccio teorico delineato, tra gli altri, da Ezio Raimondi, Luigi Crocetti, Isabella Zanni Rosiello, Renzo Cremante, che per gli archivi culturali del Novecento hanno proposto linee interpretative condotte in nome di uno “studio disteso”. Facendo nostro questo indirizzo, nutrito con un fare sul campo che ci ha visti nel ruolo di coordinatori e supervisor scientifici della catalogazione analitica di disegni, fotografie, e opere a stampa (libri e periodici) – oggi consultabili nel cata-

logo *online* dell’IBC *IMAGO*² – abbiamo lentamente individuato percorsi interpretativi che, corroborati e supportati da ricerche attente, hanno preso corpo nei saggi che compongono il volume, arricchiti dei contributi di chi, come Vittore Armani e Gloria Bianchino, studiano l’autore attraverso altre carte originali – quelle del Fondo Minardi della Fondazione Mondadori – o mediante il ruolo che Guareschi ha ricoperto per la produzione satirica posteriore, attestata dalla composita raccolta conservata allo CSAC dell’Università degli Studi di Parma.

Ciò che maggiormente colpisce all’interno del complesso di Roncole Verdi, e che si è tentato di rendere manifesto nel volume, è quanto il lavoro sulle carte sia importante e propedeutico alla conoscenza dell’attività tutta di Giovannino. L’aver catalogato interamente la grafica ha reso da subito necessario estendere l’attività alla biblioteca, carte di libri, e ai periodici, vera passione del Nostro. Ne è scaturita la pubblicazione di un insieme di titoli sicuramente utili alla ricostruzione del processo creativo dell’autore. Se l’esistenza di alcune opere fondamentali, prima fra tutte, quella di Eduard Fuchs dedicata alla satira, ma anche la serie completa de “Le Rire”, o la presenza consistente di almanacchi e strenne illustrate, dà conto di interessi specifici dell’autore verso il mondo della satira e della caricatura, titoli ‘minori’ dedicati all’artigianato, alla costruzione in muratura, all’arredo, divengono poi importanti se posti in relazione con la poco nota attività di Guareschi progettista di mobili, arredi e costruzioni in muratura, si pensi alla famosa casa-scrigno mai finita, “Incompiuta”, residenza-studio-archivio, dell’autore dopo gli anni milanesi. La biblioteca semplifica poi l’attività di Guareschi censore; presenze, seppur sporadiche, di bolle di consegna di “opere in visione” illuminano sui rapporti con librerie milanesi delle quali era cliente assiduo.

Volumi legati all’epopea napoleonica e risorgimentale suggeriscono l’introiezione di miti paterni e al contempo attestano un legame profondo, non di

² Il catalogo *IMAGO* è consultabile dal sito dell’IBC <http://www.ibc.regione.emilia-romagna.it/> alla “voce” *Banche dati e cataloghi*; il portale per le Arti Grafiche *IMAGO Plus* è consultabile dallo stesso sito, alla “voce” *Portali*.

facciata, con la memorialistica e la storia proto nazionale e risorgimentale, legame assai importante per comprendere le posizioni politiche di Giovannino, la fedeltà alla Patria perseguita sino al sacrificio dell'internamento. Nel fondo, costante, la presenza di titoli legati alla "cultura popolare": almanacchi, strenne, carte povere; ricordiamo che un 'lunario' è ancora attaccato all'anta di un armadio del rifugio dell'autore nell'"Incompiuta", casa, laboratorio, scrigno di cui tutto ormai sappiamo, dai molteplici progetti, al ruolo "mentale" che questa rivestiva nell'orizzonte dell'autore.

Il volume, a ben guardare, propone anche un indiretto quadro antropologico del lavoro creativo che, indagini di diverso spessore, come quelle condotte da Roberta Cristofori e Stefano Bulgarelli, mostrano nella dimensione di una geografia culturale territorialmente delimitata nella Padania racchiusa tra Parma e Modena, secondo un percorso che dalla lezione artistica e umana di Wiligermo passa alla letteratura popolare cinquecentesca per giungere, con la mediazione di carte povere e iconografie "popolari", a tutto il Novecento con il suo bagaglio di nuovi miti e convenzioni culturali-sociali: dalle conversazioni nei caffè all'esplosione dei numeri unici, ritratto a tutto tondo di una fertile Provincia; nel fondo il *lietmotiv* delle avanguardie artistiche, pretesto per sperimentazioni personali di quello stile sintetico di "giornalista umorista" assai ben definito da Roberta Cristofori.

L'etichetta è applicabile anche agli esiti della feconda inventiva trasposta in ambito pubblicitario, il rapporto con il disegnatore e inventore di spot pubblicitari, Paul Campani, tracciato da Stefano Bulgarelli, ricostruisce un momento specifico della pubblicità in Italia, quella legata a *Carosello*.

Alessandro Gallo, propone un *excursus* fra le tante fotografie opera di Giovannino, capace di utilizzare registri comunicativi che vanno dalla proposizione della cara memoria – si vedano in proposito i ritratti giovanili della moglie Ennia e dei figli Alberto e Carlotta – alla notazione dell'appunto di viaggio preso durante l'attività di giornalista cicloturista. Uno sperimentalismo ostentato in registi che passano tra surrealismo e nuova oggettività connota poi le nature morte allestite nella casa milanese, sempre come dissacrate dall'introduzione di elementi originati dalla frequentazione, mai abbandonata, dell'universo satirico, grottesco e di quella media quotidianità di cui Guareschi è cantore per antonomasia.

Priscilla Zucco si occupa delle fotografie di scena legate alla filmografia della saga di Don Camillo e, tornando a Brescello sessant'anni dopo gli ultimi girati, annota come in questa terra si parli di quando "c'erano Don Camillo e Peppone", non più personaggi ma persone compenstrate nella memoria collettiva.

Il raffronto tra stesura di un racconto, *Ritorna il 1922*, e la trasposizione cinematografica a opera di Duvivier ne *Il ritorno di Don Camillo* (1953), è quanto tratta poi Roberto Chiesi che seziona il difficile rapporto, anzi l'incomprensione, che contraddistinse la relazione Guareschi-cinema.

A Cristiano Dotti e Maria Parente va la ricostruzione delle tappe e dell'*iter* seguito nell'ordinamento e nell'inventariazione, in corso, delle carte d'archivio.

Il volume, rigorosamente e volutamente in bianco e nero, omaggio all'invito dell'autore a "risolvere tutto in bianco e nero" è anche un racconto per immagini, non soltanto dell'autore. Il bianco e nero delle suggestive fotografie di Alberto Monti, autore di un toccante reportage, eseguito nel 2000 all'"Incompiuta" prima del trasferimento delle carte d'archivio alla sede attuale, e gli ironici ritratti in interno del 1951, opera di Giuseppe Palmas realizzata nella casa milanese di Guareschi, aprono e chiudono il volume, quasi a dare testimonianza viva di come il silente complesso documentario dell'oggi sia frutto di un'intelligenza viva, e di una vita intensamente vissuta – commossa la testimonianza di Roberto Palmas sull'amicizia tra il padre e lo scrittore –, non a caso Ezio Raimondi, nella *Presentazione* conclude "Un archivio e tanto più quello di Giovannino, è invito alla conoscenza di una storia umana".

FOTO CATALOGO
MUP p.176

BAZAR

18 febbraio 1933

Roberta Cristofori

I risultati di un lungo e analitico lavoro sulle carte di Guareschi, limitati a formulare prime suggestioni sulla grafica, sono condensati nel mio scritto *Ad occhio libero. Gli archetipi del disegno satirico di Guareschi*, pubblicato all'interno del volume *Le carte di Giovannino*, edito dall'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna e presentato in occasione del Convegno internazionale di studi *100 anni di Guareschi. Letteratura, Cinema, Giornalismo, Grafica*¹.

Questi orientamenti sulla grafica, circoscritti al primo periodo di attività, e fino agli anni del "Bertoldo", riservano particolare attenzione agli esordi dell'operare di Guareschi: già nell'accorta perizia delle esperienze liceali e *post* liceali sui numeri unici e sui giornali locali è possibile cogliere un'anticipazione d'intenti che, affinati nel tempo, condurranno agli esiti di assoluta efficacia e pulizia del "Bertoldo", mai sposati in maniera definitiva – pensiamo al cambiamento esercitato sul "Candido" –, sempre volti ad assecondare, a stare al passo con la sua irruenta ed esplosiva operosità.

Ad occhio libero ben sottolinea l'imposizione di un rigore nella ricerca dedita a pulire il campo da logori e abusati giudizi stratificatisi nel tempo, oscillanti sulla dicotomia, che da sempre circonda questa complessa personalità – scrit-

¹ Cfr. R. CRISTOFORI, *Ad occhio libero. Gli archetipi del disegno satirico di Guareschi*, in G. BENASSATI (a cura di), *Le carte di Giovannino. Prime indagini sui materiali dell'Archivio Guareschi*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bononia University Press, Bologna, 2008, pp. 69-118.

tore, giornalista, umorista, disegnatore satirico, illustratore, vignettista –, vale a dire uomo di successo/uomo di cultura. Accogliere l'invito della curatrice del volume, Giuseppina Benassati, rivolto a critici e studiosi, a dotarsi di strumenti nuovi nella lettura di questo autore, ha significato immergersi nel patrimonio di carte di Guareschi, un complesso documentale di opere correttamente interpretato e riconosciuto come uno degli archivi culturali del Novecento².

L'analisi filologica del *corpus* grafico è partita dalle carte, si sono maneggiate scatole e scatole di disegni originali, valutati con attenzione la loro carta, i loro inchiostri, le loro note, li si è comparati agli esiti sulle riviste, sui giornali, sui numeri unici; si è catalogata, per capire, la sua biblioteca, un mondo di giornali, riviste e almanacchi, un insieme formatosi postumo all'attività giovanile ma in grado di documentare, sebbene a posteriori, scelte e affezioni della formazione nonché bisogni legati alla professione; ci si è addentrati nelle carte 'altre', negli "scartafacci" diceva Giovannino (documenti, fotografie, dossier tematici approntati per il mestiere) e, seguendo il filo della trattazione rigorosa e dei legami che da lì via via si dipanavano, con l'occhio del documentalista e un approccio storico-artistico, si è provato a leggere l'opera.

Questo lavoro di scavo, fatto non secondario, si è svolto in un ambiente dove i segni dell'industriosità di Guareschi sono ben evidenti; un luogo – l'Archivio a Roncole Verdi a **l'Archivio alle Roncole** nell'edificio che fu sede del Caffè e Ristorante, a un passo dall'"Incompiuta" – dove si studia e lavora circondati da oggetti di sua invenzione e costruzione, frutto di una 'fantafollia' che detta le leggi di questa creatività ingombrante che ha bisogno di manifestarsi anche costruendo manufatti, padroneggiando varie tecniche.

La ricerca degli "archetipi" del disegno satirico di Guareschi, si è detto. È stato subito chiaro che andavano ritrovati percorrendo strade diverse, destreggiandosi fra diversi *media* (giornalismo, scrittura, caricatura, satira, fumetto, cartellonistica, scenografia, teatro, cinema, pubblicità, figurinismo, moda, arti

decorative, grafica popolare); al contempo si è compreso che non era possibile scindere le sue svariate attività, esse nascono da una radice comune. Gli indizi, via via, ci orientavano a leggere l'opera, e dunque il disegno satirico, in maniera estesa, all'interno della storia dell'arte o meglio della cultura del Novecento, alla stregua di un suo significativo capitolo. Senza bisogno di stabilire graduatorie o classifiche si può – si deve – parlare dell'opera disegnata e scritta di Guareschi con lo stesso rispetto, con il medesimo interesse che si dedica agli artisti importanti del secolo passato; questo perché la sua opera è altrettanto complessa e ricca, parla sempre una doppia lingua, disegno e parola, retorica e letteratura, filosofia e percezione, satira e umorismo; ma la lingua si fa spesso tripla, quadrupla... Si è di fronte a un artefice che si muove al confine di molte discipline e saperi, che usa soprattutto il disegno e la scrittura ma anche i più svariati mezzi di comunicazione, ci troviamo a ragione in quella zona di frontiera tra letteratura, giornalismo, grafica, davanti a quelle personalità doviziosamente inclassificabili, sfuggenti, 'doppie', e proprio per questo, alla fine, le più feconde e cariche di suggestioni.

Lo spiazzamento continuo a cui sottopone i suoi frequentatori più attenti ci attesta che siamo nei pressi di un autore a cui le definizioni classiche fanno bancarotta e sembra sempre di doversi arrestare a un passo da parole che paiono definitive, rassegnarsi all'imprecisione. Un giornalista, uno scrittore, un disegnatore, un umorista? Un artista? Un narratore per immagini? Scrive disegnando, disegna scrivendo? Un continuo spostamento di piani linguistici, dal motto di spirito al paradosso percettivo, parla tante lingue contemporaneamente, un po' sociologo della vita contemporanea, impietoso descrittore dei costumi del paese, fa critica sociale mentre diverte, gira i fatti per costringerci a riflettere, verità profonde appaiono nascoste nella finzione e nel rovesciamento letterario, con quel tanto di imprevedibile, paradossale e insieme straordinariamente sottile e colto. Dalle citate prime suggestioni – a cui interamente si rimanda – proviamo, anche con il contributo fecondo di stimoli provenienti dalle relazioni di questo Convegno, a estrarre alcune parole, proprio quelle che con tanta difficoltà abbiamo dichiarato faticano ad affiorare e convincere, al fine di delineare un *lessico*, mutuato dal passato ma anche dal gergo dello stesso Guareschi ("duecento parole?"), che come una rete abbracci, vesta un personaggio che risponde a una impareggiabile mescolanza di *humour* e arguzia.

² Per la corretta trattazione dell'Archivio Guareschi e per molti degli stimoli di seguito trattati, cfr. G. BENASSATI, *Dal "tesoro" al thesauro. Per uno "studio disteso" dell'Archivio di Giovannino Guareschi*, in *Le carte di Giovannino*, cit., pp. 11-38.

Una definizione che può resistere, dopo le migliaia di disegni e giornali maneggiati, è quella, attingendo a una colta esplicitazione che Gombrich ha coniato analizzando il periodo romantico del giornalismo illustrato inglese, di “giornalista-grafico”: un termine che ha la valenza di classificare personalità a cui riconoscere maggiore libertà di espressione rispetto al cosiddetto ‘vero’ artista, che si esprimono in un genere più duttile che può tuttavia ai fini della più generale comprensione dell’arte e della società “mettere in evidenza tendenze latenti che nella sfera della grande arte non ebbero facoltà di esplicitarsi”³. Del “giornalista-grafico” Guareschi ha la capacità di correlare e associare in modo fulmineo, inatteso, essenziale; del “giornalista-grafico” ha la stupefatta occhiate gettata sulle cose più statiche della vita quotidiana a farle diventare mobili, nuove, attive; del “giornalista-grafico” ha la coeva resistenza/passione al luogo comune, per ciò che nell’apparentemente ovvio c’è di vero. Un lavoro che si trova in bilico tra molti saperi e differenti discipline è a pieno titolo il lavoro di un “giornalista-grafico”. “Giornalista-grafico” figura poi in stretto legame con un altro termine, riferito al genere, quello di “caricatura giornalistica”, una espressione con la quale si sono etichettate le fisionomie di Daumier a sottolineare lo stretto legame con la fondazione dei giornali umoristici.

I giornali! Restiamo più che mai convinti che proprio all’interno del giornale il Nostro abbia trovato il senso vero della sua attività: ideare e progettare giornali è il suo mondo, i formati, la carta, l’impaginato, il numero di battute, la lunghezza delle colonne, la grafica; costruire attraverso la contaminazione parola/immagine, testi/vignette una modalità espressiva fluida, efficace, che punti alla chiarezza, asseconi il ritmo incalzante del giornale. Guareschi del resto il mestiere l’aveva “nell’osso”; non dimentichiamo la sempre rivendicata formazione di “cronista di provincia”.

“Ritrattini carichi” o “disegni caricati”, per usare un gergo di carracciana memoria, sono termini che ci introducono all’iniziale e scontata pratica della caricatura a cui gli aspiranti umoristi difficilmente si sottraggono; questa forma

³ E. H. GOMBRICH, *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell’arte*, traduzione di Camilla Roatta, Torino, Einaudi, 1971, p. 189.

di liberazione da ogni briglia compositiva – ricordiamo la definizione di caricatura come “libertinaggio dell’immaginazione” proposta dall’*Encyclopédie* –, è il linguaggio ove riversare l’esuberanza del proprio potenziale talento. Nel contesto goliardico dei numeri unici del primo Novecento – pubblicistica particolarmente diffusa e radicata nel nostro territorio –, su giornali, quotidiani e riviste muovono i primi passi anche le deformazioni e gli eccessi di Giovannino Guareschi condotti nella cifra di quella antica accezione di ritratto scherzoso realizzato per prendere in giro con sagace bonarietà.

La pratica di questa “divina sproporzione” non dà vita a *divertissements*, a sfizi d’artista nei momenti di svago privato, come suggeriva la voce dell’*Encyclopédie*, ma si esprime al contrario in un esercizio di socialità, sollecita partecipazione, conversazione e riso, genera vita sociale, tasta il polso degli umori di una collettività. La galleria di ‘celebrità’ cittadine con cui Guareschi popola i fogli satirici locali, primo fra tutti “Bazar”, accompagnata da sagaci sottintesi di riconoscibilità affidati alle didascalie, pare un affresco in movimento sulla stessa tonalità dei numerosi personaggi caricati oggetto della satira ottocentesca francese: il *fanfarone*, il *codardo*, il *ruffiano*, l’*adulatore*, il *parassita*, lo *scroccone*...; una “*comédie humaine*” di uomini e donne colti nelle loro *comédie hu-* mediocrità, nelle loro presunzioni, nelle vanità degli atteggiamenti esteriori; *maine* sottesa è la condanna di tutto ciò che è fatuo e superficiale o si regge su falsi apprezzamenti da parte del consenso sociale; una condanna condotta tuttavia nel segno di quella che abbiamo definita una ‘spavalderia leggera’, specchio della vita di provincia.

Questi periodici e numeri unici di provincia vanno al cuore, ricordano per certi versi le fasi iniziali della stampa, meno professionale, sono come *canovacci* della commedia dell’arte, hanno il linguaggio “all’improvviso” dei cantastorie, pescano nel gergo dialettale attento al repertorio del teatro vernacolare locale; nel *lessico* della grafica disegnata e scritta di Guareschi per questa pubblicistica irrompe un fiorente deposito di citazioni dal vocabolario delle avanguardie, futurismo *in primis*, retaggio di una tradizione cittadina di grande vitalità, svecchiata dal clima culturale di un decennio che aveva inciso e lasciato un segno anche in ambienti popolari. Esiti futuristi, umori cubisti, più o meno consapevoli infiltrazioni espressioniste sono tendenze reciprocamente volte a completarsi; e poi il *jazz*, la rivista, il film, il cinema, il melodramma. Entro

il turbinio di queste esperienze, legate agli anni Venti-Trenta, Guareschi ha, come dire, lavorato i numeri unici da più angolazioni declinandoli in varie forme di comunicazione.

Se il satirico “Bazar” viene battezzato “giornale sonoro”, la rivista goliardica *L'orma dei passi spietati* (titolo dal verso del *Ballo in Maschera* che tanto diletto aveva accumulato, ma che in realtà muove da un colto riferimento manzoniano) mette in scena un “numero unico”: stesso spirito, stessa sperimentazione. Uno spostamento di immagini da temi già affrontati sulla stampa locale attraverso vignette e articoli, audaci dimestichezze letterarie colte e popolari, danno vita a questo ‘numero unico’ in movimento che la stampa locale definisce la “rivista più dinamica”, “un documentario vivo e di palpitante attualità”, “il migliore dei film che possano essere girati a Parma [...] sonorizzato, parlato e cantato alla perfezione; i suoi interpreti sono tutti indistintamente fotogenici e fonogenici”. Pare quasi di vedere i tre giovani goliardi della testata xilografica di “Bazar”, sorta di satiretti alla Depero, trasformarsi in piccoli *clown* della rivista, in macchiette del varietà, ballare come scimmiette scoppiettanti di *jazz*, non sulla “Z” di “BaZar”, ma sul palcoscenico del Teatro Reinach.

Si utilizza il genere della rivista, al pari di certe immagini apparse sui periodici, in senso futurista, spunto per un linguaggio d'avanguardia che punta alla vivacità, al dinamismo, al senso della sorpresa e al coinvolgimento del pubblico, spettatore o lettore che sia. E come non menzionare la geniale paternità dello spettacolo, riconducibile in gran parte a Guareschi che si cela dietro lo pseudonimo “Lamp e Tron”, lampi e tuoni, luce e rumore, fulmini e saette. *Lamp e tron*, entra in scena sua maestà il dialetto! Il dialetto, idioma specchio di sincerità e moralità, non privo di profondo sarcasmo, è un codice amato da Giovannino, da usare, come suggeriva, “con intelligenza e con intuito, rifuggendo da tutto quel che è gergo e banalità”, sfruttandone al meglio le potenzialità di ironia e sagacia. Ma lampi e tuoni erano anche nelle stampe satiriche ottocentesche, le *Fantasmagorie*, anticipatrici di spettacoli con immagini in rapida successione: c'è sempre un bagaglio ove rimestare, si arriva alla satira seguendo una tradizione beffarda all'apparenza ma in realtà sempre sottilmente colta. E al “Bertoldo”? Al “Bertoldo” si reciterà a soggetto, si lavorerà intorno a ‘parole in libertà’, una parola e via con l'immaginazione!

La sana provincia, scriveva Guareschi, “è la grande riserva intellettuale, artistica, spirituale del Paese”⁴. In questa geografia sono i giornali a rappresentare l'identità di una comunità; i contributi di pungenti matite sulle riviste umoristiche locali, a cui gli studi hanno cominciato a guardare con attenzione, esprimono meglio di altro questo tessuto poiché ne colgono lo spirito vero, capaci di illustrare, con la sintesi di un segno, personaggi e momenti di vita cittadina e di interpretare stati d'animo in cui riconoscere la vera faccia di una collettività. Oggi assistiamo al riscatto dei satirici, essi ci consentono, con la sagacia, l'intelligenza e l'ironia di battute che solo penne dotate di un ricco bagaglio culturale hanno saputo esprimere, una intrusione nelle pieghe della storia⁵. Provincia, città, Strapaese, Stracittà, sono termini, questi ultimi alleggeriti della carica ideologica, tirati spesso in causa da Giovannino nei suoi scritti di gioventù quando aveva le mansioni di cronista del giornale locale:

La città, a star rinchiusa nella breve cerchia della mura, s'è annoiata di se stessa e dei suoi ricordi, s'è stancata di dover gravitare notte e giorno attorno a un unico centro, ha chiesto alla periferia l'aria e il sole e ora si allarga ogni giorno di più cingendo l'ammasso di case vecchie con una sempre più fitta corona di case nuove, di giardini [...] Il cuore della provincia liberato dagli ingorghi e dalle malinconie pulsa oggi rapido e sicuro [...] La Bassa marcia ancora col passo lento e malsicuro [...] La città stanca di far “la ducale”, s'è vestita di Novecento.⁶

⁴ “La provincia è la grande riserva intellettuale, artistica, spirituale del Paese. Questa sua meravigliosa sonnolenza, questo divino torpore, non servono a conciliare il sonno, ma a pensare. Ed è dal cervello, dalle idee, che nascono le uniche cose buone della vita”, cfr. G. GUARESCHI, *Chi sogna nuovi gerani? “Autobiografia”*, a cura di C. e A. Guareschi, Rizzoli, Milano, 1993, p. 142.

⁵ Fonti documentarie allora, per niente trascurabili, di umori, di un sentire che ad altro titolo affianca, enfatizza, amplifica la cronaca dei quotidiani, cfr. R. CRISTOFORI, *Giornali, riviste e numeri unici: da tessuto a “fonte” per ri-scrivere la storia di una comunità*, in G. BENASSATI (a cura di), *L'immagine di una comunità. La collezione di Umberto Tonini (1889-1957)*, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Compositori, Bologna, 2009, pp. 31-44.

⁶ G. GUARESCHI, *Risveglio della gente e delle cose*, in “Corriere Emiliano”, 8 agosto 1934.

Strapaese, Stracittà: le denominazioni di questi due movimenti letterari che hanno alternato il consenso a un fascismo, il primo, populista, paesano, tradizionale e antieuropeo, il secondo, alla sua opposizione sperimentale, d'avanguardia, filoeuropea, e che hanno forgiato schiere di intellettuali, vedono una simbolica, ingenua e filtrata coesione nel numero unico "Straparma". Il film *Metropolis* e la metropoli di Antonio Rubino per il "Corriere dei piccoli" paiono gli estremi entro i quali collocare la visione immaginifica del satirico d'esordio di Giovannino dedicato a *Parma nel 2000!* che apre la testata con l'ardita prospettiva a volo d'uccello della vignetta *Nel cielo di Piazza Garibaldi*: la città ducale, un po' futurista, un po' per bambini, è popolata da palloni aerostatici, macchine volanti e aeroplanini. Nel gioco delle alternanze e mediazioni, aeroplanini, dirigibili e mongolfiere paiono citazioni dal numero unico di Borgo San Donnino "Nove Ottobre" e contemporaneamente rimandano al grande illustratore Albert Robida che nel 1884 aveva pubblicato il suo *Vingtième siècle*, un numero unico in cui aveva rappresentato aeroporti, televisori speciali e altre mille diavolerie destinate a divenire realtà. In una prospettiva contigua a esempi 'alti' quali l'immaginario creato dalle avanguardie, Guareschi connette vie più mediate: il tema della città, del progresso tecnologico, della vita cittadina vengono alleggeriti a rappresentare scenari futuri nel mito del progresso. Emerge, dunque, fin dalle prime esperienze la ricerca di una 'terra di mezzo', di una mediazione tra fonti artistiche auliche e iconografia popolare mirata a definire una forma d'espressione 'leggera', ma viva e vera.

"Artigianale" scriveva Guareschi a proposito dell'opera di Latino Barilli, non certo in senso riduttivo ma a magnificare lo straordinario lavoro caricaturale 'tridimensionale' dei famosi pupazzi o "teatro satirico" del pittore parmense; e "artigianale" è vocabolo che ci rinvia a quella sua attenzione per il manufatto, pensiamo ai linoleum e alle xilografie graffiate con forza dalle matrici per le illustrazioni di retorica patriottarda ed esaltazione nazionalistica, che attingono esplicitamente a monumentalità sironiane, del "Corriere Emiliano", de "La Fiamma" e de "La Voce di Parma", preludio a quella passione per la concretezza del fare che lo accompagnerà per tutta la vita. Queste immagini che alludono a una natura scultorea ci arrivano necessariamente vincolate a supporti materiali; un valore dell'illustrazione agganciata alla dinamica interazione con l'artigianato. Perché 'costruzione', come equivalente di progettazione, nel dise-

gno o nella scrittura, è altro lemma intorno al quale ci si imbatte a tarare molte delle riflessioni e dei suggerimenti che ci vengono dalle sue carte. 'Costruire', sempre, sfruttando le capacità linguistiche dei vari mezzi, fotografia, scultura, rifuggendo ogni piattezza, alludiamo, per restare nell'ambito della grafica, ai famosi *collage*: la costante sarà, attingendo a una locuzione cara a Maccari, "stare in chiave", cioè far cose nuove e attuali senza rompere la tradizione fatta di un passato nostro più che glorioso.

La suggestiva pulizia di tratti decantata e praticata da Guareschi (pensiamo soprattutto agli esiti del "Bertoldo" e del suo gruppo), quel "semplificare, sguarnire, pulire", slogan-manifesto dei suoi intendimenti sulla grafica, ha radice nelle speculazioni dell'Algarotti e di Balducci manifestate a proposito della caricatura. Se per Balducci risultava prioritario l'aspetto meccanicamente fisionomico del "caricare, mettere in carico", prendere di mira insistendo naturalmente sui difetti, sulle bizzarrie, sulla irregolarità delle fattezze, la più moderna e calzante connotazione dell'Algarotti, esplicitata in quel "molto intendimento sotto pochi segni", appare del tutto affine alla capacità di sintesi, punto fermo dell'operare di Guareschi. 'Arguzia' o *wit* – operazione della "mente attiva che afferra, associa, combina, sintetizza fatti e caratteri anche molto lontani" – paiono allora termini antesignani con cui fare i conti; ripercorrere la strada di Guareschi dalla caricatura dei numeri unici alla massiccia e corposa linoleografia dei giornali cittadini, alla sublime pulizia del bianco e nero del "Bertoldo", significa muovere le stesse tappe che artisti del passato hanno percorso segnando il cammino dalla caricatura alla satira, all'umorismo disegnato e scritto.

'Arguzia', *wit*, ovvero capacità di sintesi, sono termini appropriati a definire il traguardo di una strategia grafica e discorsiva, perché sintesi, abbreviazione, rapidità, fino al *nonsense*, sono la cifra intorno alla quale modulare le varie espressioni della versatile e duttile forma di "giornalista-grafico" di Guareschi. "Cercate di risolvere tutto in bianco e nero", raccomandava Guareschi nel suo menzionato decalogo di principi per disegnatori. "Bianco e nero", una locuzione che è quasi parola d'ordine. "Bianco e nero" è l'umorismo, il nemico dichiarato della retorica; "bianco e nero" è un linguaggio iconografico, ma anche fotografico e cinematografico, fatto di segni nitidi e puliti, luci e ombre, pieni e vuoti, una tecnica incisoria e tipografica, una pulizia di im-

paginazione grafica ed editoriale, un segno-scrittura e un segno-iconico, una rubrica giornalistica del giovane Michelaccio, un libro postumo di Alberto e Carlotta Guareschi, una contrapposizione ideologica, vero-falso, alto-basso, città-provincia; dividere le parti è una costante.

“Bianco e nero”: questo implicito invito a una riduzione, a una pulizia dei tratti che si accompagna al sintetismo del pensiero e si traduce nella capacità di condensare in una superficie limitata e con una sostanziale economia di mezzi una geografia mentale, valgono come firma dell’operare di Guareschi.

L’enorme complesso documentario di carte Guareschi, da cui emergono costantemente nuovi strati e nuove consapevolezze, ci permette di abbozzare un *lessico* che ci guida nella lettura di un percorso – in fondo un’autobiografia – che restituisce al protagonista la statura di uomo di cultura del Novecento.

Un *lessico* che si nutre dell’arte moderna e di quella antica, di stilemi presi in prestito dalla pubblicità, dai *cartoons*, dalla moda, dal cinema; un *lessico* frutto di continue reinvenzioni, contaminazioni, trasversalità, che accavalla componenti ‘basse’ e ‘alte’, che alimenta per converso l’opera di altri artisti e da questi a sua volta riprende.

Questo percorso nel “progresso dell’abbreviazione” ci restituisce vignette satiriche che sono diventate strumenti per esplorare la società contemporanea, i linguaggi, lo spazio, le città, i modi di vita e, ovviamente, l’arte stessa.

FOTO CATALOGO
p.123

G. Guareschi

Nel cielo di Piazza
Garibaldi

Realismo, surrealismo ed espressionismo nell'opera grafica di Guareschi

Giorgio Casamatti



– Guarda, compagno: una casa a rovescio!

G. Guareschi, vignetta per “Candido”. Matita e china su carta. 28 giugno 1947

1. Premessa

Giovannino Guareschi deve essere considerato un narratore che, durante la sua quarantennale carriera, ha consapevolmente utilizzato modalità espressive diverse – dal giornalismo alla letteratura, dalla grafica umoristica al cinema – sviluppando le potenzialità comunicative intrinseche al linguaggio iconico e a quello verbale, ma anche quelle che scaturiscono dalla loro combinazione e giustapposizione. Nelle sue vignette umoristiche e satiriche la compresenza di immagini e parole viene studiata attentamente in fase progettuale per rendere le opere il più possibile comprensibili ed efficaci. Questo metodo di lavoro comporta la necessità di studiare e leggere le vignette di Guareschi considerando contemporaneamente il disegno e il testo (titolo e didascalia) che in alcune sue opere – soprattutto quelle del “Candido”, come le celebri vignette-manifesto realizzate per le elezioni del 1948 – si fondono a livello strutturale per potenziare al massimo l’impatto comunicativo ed espressivo della narrazione.

Guareschi stesso, in una lettera degli anni Sessanta all’editore Nino Nutrizio, spiega le sue modalità creative, dimostrando come nelle vignette battuta e disegno siano intimamente connessi e come debbano nascere contemporaneamente e convivere per non snaturare l’opera stessa. L’editore infatti, per esigenze tecniche, aveva chiesto a Guareschi di creare una serie di vignette standard a cui associare, di volta in volta, le battute ideate appositamente per commentare le notizie di attualità. Guareschi risponde negativamente a Nutrizio, dimostrando così una profonda coscienza del suo operare:

«Per me la vignetta umoristica non è tale se disegno e battuta non sono indispensabili l'uno all'altra. Presi a sé battuta e disegno non devono significare niente: assieme devono significare qualcosa.

Per me il tipo perfetto di vignetta umoristica è, per esempio, questa che ho pubblicato su *Candido*:

Disegno: due *compagni* che guardano un manifesto dell'*Unità*, appiccicato a testa in giù, sulla facciata di una casa.

Battuta: 'Guarda, compagno: una casa a rovescio!'

La vignetta coi soliti due fessi che parlano non è una vignetta [...] È un grosso errore perché il pubblico [...] si interessa solo della battuta e ricorda solo la battuta.

I miei modelli di vignetta umoristica o satirica sono quelli classici del *Punch*, del *New Yorker*, del *Fischietto*, del *Pasquino*, dell'*Assiette au beurre*, del *Travaso* di Scarpelli, dell'*Asino* di Galantara, del *Becco giallo* di Girus.

Una vignetta satirica, politica o di costume è una composizione che, avvalendosi di un semplicissimo disegno, e di una breve battuta, dice ciò che un articolo direbbe in una o due colonne. Equivale allo slogan del discorso politico: l'ascoltatore non ricorda più niente del discorso, ma si porta a casa, appiccicato nel cervello, lo slogan.»¹

Guareschi, fin dai suoi esordi, esprime una matura e convinta consapevolezza del suo lavoro e delle sue scelte creative: ad esempio, sceglie di adottare la vignetta umoristica e satirica come strumento per intervenire in modo diretto e incisivo sull'attualità. Sfrutta la capacità intrinseca di questo linguaggio di contrapporsi efficacemente alle retoriche che sono state spesso uno strumento utilizzato dalle dittature per nascondere la realtà e mantenere il consenso delle masse. La motivazione di queste scelte è trattata dallo stesso Guareschi nell'introduzione di un suo libro uscito nell'immediato dopoguerra, *l'Italia provvisoria*, in cui manifesta

¹ G. GUARESCHI, *Chi sogna nuovi gerani? "Autobiografia"*, a cura di A. e C. Guareschi, Rizzoli, Milano, 1993, p. 612.

a chiare lettere la volontà di intervenire apertamente sul piano politico e sociale utilizzando le vignette umoristiche e satiriche:

[...] *il guaio è che se oggi si può fare dell'umorismo sul passato, è considerato per lo meno delittuoso dalla massa scherzare sulle cose del presente.*

I partiti di massa non hanno giornali umoristici, né possono averli – anche se credono di averne qualcuno – perché è gente tutta che pascola nei prati della retorica, e per esistere ha bisogno di quei tabù che l'umorismo non può rispettare.

Ecco la conclusione: la massa degli italiani è seria. L'umorismo non è ammesso. Umorismo vuol dire non soltanto critica, ma soprattutto autocritica. E l'autocritica è ragionamento freddo e tranquillo, mentre invece le masse vivono esclusivamente di 'fede politica'.

E ciò è grave perché, rinunciando a fare della politica col ragionamento, ma insistendo a volerla fare con la fede che accetta il dogma e non ammette ragionamento, può accadere che i partiti di massa si trasformino in partiti di mandria.

[...]

L'umorismo è il nemico dichiarato della retorica perché, mentre la retorica gonfia e impennacchia ogni vicenda, l'umorismo la sgonfia e la disadorna riducendola con una critica spietata all'osso. Ed ecco che, contro la retorica che incendia i cervelli presentando la guerra in una gloria di bandiere al vento, sotto un cielo di allegoria con spiriti di eroi cavalcanti su bianchi cavalli, l'umorismo presenta una guerra atta a non eccitare gli animi, ma a incitare i cervelli al ragionamento.

[...]

L'umorismo, dicevo, offre la possibilità di controllare i propri sentimenti e di spogliare di ogni sovrastruttura retorica gli avvenimenti. L'umorismo è uno e trino e si divide in umorismo, diciamo, 'storico', umorismo satirico e umorismo parodistico. Giornalisticamente parlando, va molto il genere misto: vale a dire l'umorismo parodistico-satirico. Che è efficace particolarmente perché facilmente accessibile a tutte le categorie [...]

Siamo da secoli ubriachi di retorica, e questo perché ci manca il senso dell'umorismo. Impariamo a parlare con la semplicità dei Vangeli.

Diventiamo più seri: impariamo a ridere.

Smettiamola di far volare aquilotti di marmo e di far levare sull'orizzonte del presente i soli dell'avvenire.

* * *

Ecco la funzione dell'umorismo: spezzare la spirale della retorica [...]²

Una delle più appassionante battaglie combattute da Guareschi sarà proprio indirizzata a colpire le retoriche e le mistificazioni della realtà e, di conseguenza, a demolire i pilastri ideologici delle dittature: bolscevica e nazifascista nella prima metà del secolo, comunista nel dopoguerra. La vignetta umoristica e satirica viene adottata coscientemente da Guareschi in quanto accessibile e quindi comprensibile a tutte le categorie sociali e culturali. Nelle sue mani diventa anche uno strumento estremamente duttile e adattabile a precise esigenze espressive e comunicative. L'autore, infatti, attraverso una fase progettuale articolata, sceglie e combina attentamente linguaggi, stili e tecniche per veicolare precisi contenuti e suggerire chiavi di lettura a fasce di pubblico socialmente e culturalmente ben individuate. La poliedricità linguistica e stilistica di Guareschi va considerata come il frutto di una profonda coscienza operativa e creativa che, unita alle sue innate capacità di scrittore e disegnatore, gli hanno consentito di lavorare contemporaneamente su diversi livelli comunicativi ed espressivi utilizzando vari strumenti di comunicazione e linguaggi: dal romanzo umoristico alla novella didascalica, dall'articolo di costume al reportage di denuncia, dal film comico alla commedia morale, dalla vignetta divertente a quella satirica. È necessario ripercorrere le principali tappe della vita e della carriera di Guareschi per comprendere le motivazioni che hanno spinto l'Autore a scegliere, di volta in volta, il linguaggio, lo stile e la tecnica più adatti per far giungere, in modo efficace e accessibile, il proprio messaggio a precise fasce di pubblico. La vita e l'opera di Guareschi si possono suddividere in alcune fasi, ciascuna delle quali contraddistinta da passaggi significativi: la gavetta parmigiana nel corso

della quale apprende le tecniche grafiche, narrative e giornalistiche da maestri d'eccezione; il trasferimento a Milano negli anni Trenta e il confronto con gli autori del "Bertoldo"; l'attività di umorista condotta nel lager e la volontà di scendere in campo attraverso la satira; l'Italia nel dopoguerra e le battaglie politiche e sociali del "Candido"; le ultime collaborazioni e la satira sulla società del boom economico e dell'emancipazione sessuale.

Il periodo parmigiano (1925-1936):

realismo tradizionale, surrealismo e avanguardie

Guareschi, che inizia giovanissimo a disegnare esercitandosi già nei primi anni di scuola, fin dai suoi esordi dimostra di saper esplorare e utilizzare le più svariate modalità tecniche ed espressive e di voler rileggere nelle sue opere un ampio ventaglio di modelli stilistici. Caratteristica essenziale della sua opera grafica è la continua ricerca che lo porta sia a sperimentare nuove tecniche – come la linoleografia, il fotomontaggio o il disegno su fotografia – riprendendole dai movimenti artistici contemporanei e adattandole alle finalità della grafica umoristica e satirica, sia a recuperare, utilizzare e, a volte, fondere stili diversi. Già nel periodo della gavetta parmigiana, dove si farà le ossa come grafico e giornalista, si riscontra nelle sue vignette la compresenza di modelli riferibili ad alcuni grafici che, nei primi anni Venti e Trenta, lavoravano sui numeri unici parmigiani. Guareschi, dopo aver conosciuto Cesare Zavattini al Collegio Maria Luigia, inizia a frequentare l'editore Fresching che stampava, oltre alla "Gazzetta di Parma", anche una miriade di numeri unici goliardici. Da subito collabora sia all'illustre quotidiano di Parma sia ai giornaletti satirici realizzando disegni, incisioni, racconti e articoli. Già con queste sue prime opere inizia a confrontarsi con altri giovani autori della generazione precedente che si stavano affermando anche al di fuori dei confini cittadini.

Tra i primi lavori conservati di Guareschi ne compaiono alcuni in cui sembra rileggere, nel suo personale linguaggio, due diversi modelli. Riprende le modalità espressive di Latino Barilli, in cui la rappresentazione realistica e minuziosa è piegata alle finalità della caricatura satirica e alla volontà di descrivere in modo impietoso e divertente i personaggi ritratti. Il richiamo a Barilli riaffiora

² G. GUARESCHI, *La retorica nel dopoguerra. Dalla conversazione "L'italiano non pensa mai solo"*, in *Italia provvisoria. Album di ricordi del dopoguerra italiano*, Rizzoli, Milano, 1947, pp. 24 sgg.

sia in alcune opere degli anni Venti – come in *Ritratto di ricco che fuma* del 1929, simile dal punto di vista stilistico e compositivo ad alcune caricature di Barilli pubblicate su “Al D’èvod” – sia nelle caricature satiriche realizzate al “Candido”. In un’altra caricatura, sempre del 1929, Guareschi rilegge invece lo stile personale e innovativo di Erberto Carboni, introducendovi forse anche una leggera finalità satirica. Nella caricatura del *Volto di profilo* che, oltre allo stile, sembra riprodurre la fisionomia del maestro, Guareschi si avvale di una grafica assolutamente inedita che propone, attraverso Carboni, le innovazioni artistiche apportate dalle avanguardie. La descrizione stilistica di alcune celebri caricature di Carboni sembra adattarsi a pennello anche a quella di Guareschi: “Viene assumendo padronanza di disegno e di espressione: tutti i ritratti sono ricavati da poche linee flessuose che si incrociano e si spezzano, che visualizzano rapidamente le figure.”³ Guareschi, anche se disegna altre caricature di Carboni appropriandosi satiricamente dello stile tipico di quest’autore⁴, comprende la portata rivoluzionaria del “maestro”. La lezione di Carboni sarà utile a Guareschi negli anni successivi al “Bertoldo”, quando, confrontandosi con le opere di Saul Steinberg, assumerà uno stile grafico netto, razionale ed essenziale che rinnoverà profondamente la grafica e l’illustrazione.

In altri lavori di quegli anni Guareschi giustappone, all’interno di una stessa caricatura, questi due diversi modelli per rendere l’opera più sorprendente ed efficace. Nel ritratto satirico dello *Schermidore universitario Vignoni l’Autore*, per rappresentare il corpo dell’atleta, riprende forme vicine a quelle del futurismo e del cubismo e sembra citare le opere di artisti contemporanei che avevano profondamente rivoluzionato l’arte e la grafica, come Fortunato Depero e ancora Erberto Carboni. Allo stile cubo-futurista rielaborato in chiave personale Guareschi aggiunge la caricatura dello schermidore, realizzata e incollata in un secondo tempo sul corpo, in cui adotta uno stile realistico di matrice tradizionale. La giustapposizione formale ed estetica tra questi due modelli



G. Guareschi, caricatura di un parmigiano. China su carta. 1929

³ F. BELMESSERI, *Erberto Carboni figurinaio*, in “Palazzo Sanvitale”, n. 10, MUP, Parma, 2003, p. 38.

⁴ Come la vignetta inserita nella *Perigliosa avventura di un uomo di marmo* pubblicata su “Bazar” del 1934.

rende l'opera più divertente e immediata, grazie al contrasto tra l'immagine ideale dell'atleta potente e vigoroso e il vero volto, bonario e distaccato, del personaggio reale. Si tratta di una delle prime sperimentazioni stilistiche di Guareschi, indirizzata a rinnovare la grafica umoristica liberandosi dai vincoli dei modelli e delle estetiche, per renderla più efficace e immediata.

Guareschi dimostra fin dalle sue prime opere di essersi distaccato dalla tradizione accademica dell'illustrazione e di voler aggiornare la grafica umoristica e satirica attingendo dalle contemporanee esperienze maturate in campo artistico. Rilegge dunque le composizioni razionali e lo stile essenziale di Carboni per rinnovare il realismo, passando da un'immagine mimetica della realtà a una visione surreale, ma veristica, utile a mettere in luce le contraddizioni del mondo contemporaneo. Ancora prima di arrivare al "Bertoldo", Guareschi mette in campo sul "Bazar" del 1934, nella *Perigliosa avventura di un uomo di marmo*, con la narrazione surreale delle avventure della statua rianimata del Correggio a Parma negli anni Trenta, una divertentissima critica, con forti connotazioni intellettuali, alla modernizzazione etica, urbanistica e sociale della città. Per rendere l'opera graficamente efficace e moderna si serve di uno stile essenziale e lineare, che si adatta perfettamente a composizioni calibrate e razionali, in cui riecheggia con forza la lezione di Carboni. In altri casi quando vuole invece riferirsi a fasce di pubblico culturalmente e socialmente più basse, si serve invece, sul piano stilistico e compositivo, di modelli più tradizionali e popolari, riprendendo anche tecniche folkloristiche, come l'incisione su legno⁵.

*Il periodo del "Bertoldo" (1936-1943):
tra realismo, espressionismo e surrealismo*

Analizzando i disegni realizzati da Guareschi durante i primi anni del "Bertoldo", si ritrova la compresenza di alcune immagini caratterizzate, dal punto di vista stilistico e compositivo, dal richiamo alla tradizione realistica, e di altre in

cui è invece evidente la volontà di rinnovare la grafica umoristica per rimetterla al passo con la rivoluzione estetica delle avanguardie. Questi due diversi modelli convivono anche all'interno della redazione dei grafici del "Bertoldo". Abbiamo Walter Molino e altri autori, come Carlo Dalla Zorza, Ugo De Vargas, Ferdinando Palermo e Furio Scarpelli, che realizzano opere in cui la straordinaria abilità tecnica si integra con un'attenzione marcata, quasi maniacale, per la rappresentazione realistica e minuziosa di scena ed eventi. Molino soprattutto si caratterizza, fin dagli esordi, come abile narratore; sfruttando la sua spiccata capacità di creare rappresentazioni realistiche e dettagliate, riesce quasi sempre a suscitare un coinvolgimento fisico ed emotivo dell'osservatore. La cura, quasi maniacale, nella descrizione dei dettagli fisici e luministici non limita tuttavia la parallela attenzione, sempre in un'ottica realista, verso una definizione accurata delle caratteristiche fisionomiche, espressive e psicologiche dei personaggi. È a Molino che, dal 1936 al 1941, sarà affidata la realizzazione del "vignettone", a tema politico, che campeggiava nella prima pagina del "Bertoldo". Quando lascerà la redazione per approdare alla "Domenica del Corriere", questo spazio sarà occupato dai disegni di Guareschi che, per certi versi, proverà a riprendere e rielaborare lo stile di Molino.

Ma ritornando al suo arrivo al "Bertoldo" nel 1936, troviamo Guareschi in parte legato, per stile e riferimenti formali, al gruppo realista e tradizionalista. Inizialmente le sue vignette sono connotate da un tratto morbido e sensuale, vicino al descrittivismo realistico e alla carnalità grafica di Molino, al quale si associano le marcate ombreggiature e il forte chiaroscuro, ottenuto attraverso il tratteggio, di matrice tradizionalista. Con questi accorgimenti l'immagine assume un senso più marcato di tridimensionalità, accentuato dalla cura dei dettagli fisici e luministici della scena. Nella vignetta *Mezzanotte*⁶, del 1937, lo stile e la composizione dell'immagine sembrano addirittura rifarsi ai modelli tradizionali dell'illustrazione di matrice ottocentesca. L'impostazione della scena e la posizione dei personaggi, l'attenzione per la rappresentazione minuziosa degli ambienti e delle fisionomie, l'uso espressivo dei contrasti tra le zone di

⁵ Si veda ad esempio *La dolorosa historia* in cui l'Autore riprende la tradizione dei cantastorie che solitamente vagavano per i paesi raccontando storie spesso drammatiche.

⁶ G. Guareschi, *Mezzanotte*, in "Bertoldo", n. 41, 21 maggio 1937, p. 5.

ombra e di luce rimandano direttamente a una costruzione accademica dell'immagine. Il richiamo al realismo tradizionale è presente soprattutto nelle opere del "Bertoldo", in cui è più spiccata la valenza comica ed edonistica; mentre al "Candido" Guareschi intuisce che la lezione stilistica di Molino, in cui è riscontrabile il passaggio dal realismo tradizionale verso una dimensione espressionista, è in grado di convincere, commuovere e coinvolgere il pubblico. I risultati di questo confronto si vedranno soprattutto al "Candido", quando Guareschi realizzerà opere in cui, a seconda dei casi, tenderà di fondere o giustapporre, all'interno della stessa vignetta, il realismo e l'espressionismo.

I fermenti innovativi percorrono la redazione del "Bertoldo", dove Saul Steinberg e un gruppo di altri autori tentano di istituire un dialogo tra la grafica umoristica e le esperienze delle nuove correnti artistiche (le avanguardie e il razionalismo). Il giovane grafico rumeno, scoperto proprio dal "Bertoldo",

sviluppa fin dal suo esordio una coscienza critica del mezzo utilizzato tale da renderlo capace di trasformare la vignetta in qualcosa di diverso, immettendovi un'ambizione artistica, un'aspirazione allo stile, un umore intellettuale che si ritrova in pochi altri rappresentanti del pur vivace mondo dell'umorismo professionale in cui opera.⁷

L'essenzialità del tratto netto, deciso ed efficace, che caratterizza le opere di Saul Steinberg e di Guareschi, a partire dal 1937, si richiama a una struttura e a un impianto progettuale più nitidi e rigorosi nell'intento di superare, dal punto di vista stilistico e compositivo, la rappresentazione di tipo realistico. La consonanza con Steinberg è visibile, ad esempio, nella vignetta *Rimedi*⁸, realizzata da Guareschi nel 1938. Qui, oltre a essere presente una mucca tipicamente steinberghiana, si ritrovano alcuni elementi che accomunano le opere contemporanee dei due autori: lo stile filiforme, preciso e fluido, l'accentuata eleganza e ariosità compositiva, la rappresentazione purificata da ogni elemen-

to inessenziale. L'adozione di questa nuova modalità grafica assolve anche a una precisa funzione comunicativa ed espressiva: il rigore, l'essenzialità e la razionalità stilistica e strutturale rappresentano per Guareschi, così come per altri autori del "Bertoldo", un modo per contrapporsi alla retorica, al trionfalismo e alla mistificazione fascista della realtà. Lo stile diventa dunque ancora più duro e mostra i segni di una sempre più sofferta inquietudine verso l'attualità. Guareschi adotta una grafia essenziale e incisiva che, con la sua pulizia, semplicità e nettezza, si contrappone immediatamente all'altisonanza e all'enfasi dello stile comunicativo adottato dal regime. L'essenzialità stilistica e narrativa rendono la vignetta un veicolo semplice e diretto per esporre la propria idea di verità. Lo stile assume un valore aggiuntivo che contribuisce, già di per sé, a incidere in modo forte e diretto sull'attualità: "Adesso per Guareschi l'umorismo diventa un mezzo per giungere alla verità attraverso la semplificazione. Una valvola di sicurezza per consentire all'uomo di restare libero."⁹ L'esigenza morale di Guareschi di mantenersi libero e di fornire un'immagine veritiera dell'attualità è ampiamente testimoniata non solo dal ricorso a uno stile decisamente lontano dai modelli proposti e imposti dal fascismo, ma anche dalla rilettura delle opere di movimenti come il surrealismo e il razionalismo distanti, se non contrapposti, agli ideali promossi dalla politica culturale e dalla propaganda del regime. Lo stile semplice e le strutture compositive razionali sono dunque modalità espressive dissonanti rispetto all'enfasi retorica su cui si basava l'immagine che il fascismo voleva dare di sé. Guareschi, come altri autori del "Bertoldo", trova il modo di sviluppare, con precisi richiami stilistici, iconografici e narrativi, una sorta di satira "antifascista" che sfugga all'occhio vigile della censura. Al "Bertoldo" realizza, con questo stile rigoroso e anticelebrativo, alcune serie di vignette indirizzate a colpire diversi pilastri del consenso fascista: ricordiamo *Gli stati piccolissimi*, che deridono la politica di potenza basata sulla guerra e la conquista; *Gli strani monumenti*, in cui l'Autore sbeffeggia l'ansia monumentale e celebrativa del regime; *Le vedovone*, in cui compaiono figure femminili del tutto distanti dall'immagine ideale della

⁷ C. MANGINI e P. PALLOTTINO, *Bertoldo e i suoi illustratori*, Ilisso, Nuoro, 1994, p. 96.

⁸ G. GUARESCHI, *Rimedi*, in "Bertoldo", n. 23, 23 marzo 1938, p. 2.

⁹ A. GNOCCHI, *Giovannino Guareschi: una storia italiana*, Rizzoli, Milano, 1998, p. 68.

donna fascista. Lo stile diventa per Guareschi uno strumento espressivo, la modalità per fornire una chiave di lettura, un codice per veicolare un messaggio indirizzandolo a categorie sociali e culturali ben definite.

*Il periodo del lager e La favola di natale (1943-1945):
il reportage realistico di guerra e la satira surreale*

Fin dalle prime settimane di internamento Guareschi comprende di avere un'importante "missione": da una parte sente l'esigenza di aiutare i suoi compagni di sventura a superare le angherie quotidiane attraverso l'umorismo, dall'altra avverte la necessità di porsi come testimone oggettivo delle violenze subite dagli Internati Militari Italiani.

Inizia da subito a redigere un attento reportage per documentare analiticamente i luoghi della prigionia con disegni che riproducono, in modo scarno ma veritiero, le baracche, le torrette, i reticolati di filo spinato e immagini rese ancora più drammatiche dalla grande forza espressiva del segno. Sono opere che, oltre a conservare l'impianto e il valore documentario tipico delle fotografie, con la forza e la concitazione grafica del segno, la straniante assenza di ogni figura umana e il ricorso a inquadrature che riempiono l'immagine di oggetti limitandone al massimo l'ariosità, esprimono una forte carica emotiva: sono rappresentazioni che trasmettono il dramma interiore dell'uomo costretto a vivere in una dimensione tragica. Queste immagini sono una documentazione storica diretta, di grande portata, che Guareschi ha voluto fissare sulla carta nell'immediatezza di quel tragico momento. I disegni, sia dal punto di vista stilistico che per l'impianto compositivo simile alle fotografie, sembrano avvicinarsi a quelle immagini dei pittori di guerra che, nel corso dei due conflitti mondiali, hanno illustrato le tragedie belliche¹⁰. Sono opere che, grazie a precise scelte stilistiche e compositive, riescono a documentare sia la realtà

¹⁰ Beniaminow: 24 novembre 1943. Il campo dei russi, disegno realizzato nel '43 durante il periodo di internamento in Polonia.

estriore del campo d'internamento che la tragedia umana dei prigionieri. L'autore considera probabilmente i disegni come un reportage, come una documentazione della sua prigionia, visto che riporta fedelmente su ognuno di essi il luogo, la data e l'elemento rappresentato. Alcune di queste immagini serviranno all'Autore anche per realizzare, appena ritornato in Italia, alcune illustrazioni ambientate nel lager per *La favola di Natale*, caratterizzate da una straordinaria minuzia descrittiva.

Durante l'internamento Guareschi non trascura peraltro la sua attività di umorista e di disegnatore satirico, combattendo una battaglia giornaliera contro il regime nazifascista che imprigiona e maltratta decine di migliaia di internati. Riprende a realizzare vignette che, attraverso il surrealismo e l'utilizzo di alcuni simboli e allegorie, riescono a superare i severi controlli della censura ed evitare le possibili ritorsioni dei suoi carcerieri. Per aggirare il controllo della Gestapo – che vaglia ed eventualmente autorizza la circolazione all'interno dei lager di scritti e disegni – sfrutta infatti doppi sensi e simbolismi, apparentemente innocui, ma che agli occhi degli altri internati sono letti come una chiara denuncia delle ingiustizie e dei maltrattamenti subiti o come una feroce satira che sbeffeggia i militari, le SS e i carcerieri. L'insieme di queste opere, oltre a esprimere in modo esplicito l'avversione dell'Autore per il nazifascismo, ha rivestito un ruolo primario per il sostegno e la sopravvivenza morale di molti suoi compagni di prigionia.

Al ritorno dalla drammatica esperienza del lager matura nell'Autore la consapevolezza della necessità di impegnarsi in un'azione più diretta e incisiva in ambito politico e sociale. Uno dei suoi primi interventi in questa direzione si concretizza nell'edizione di un racconto didascalico scritto e ambientato nel lager, di cui realizza, tornato in Italia, una serie di illustrazioni: *La favola di Natale*. È in questi disegni che comincia a emergere appieno l'abilità e la volontà di Guareschi di adottare contemporaneamente e giustapporre modelli estetici diversi e contrastanti. L'autore progetta e realizza ogni singola illustrazione scegliendo in modo oculato specifici caratteri stilistici e compositivi. Si passa da immagini vicine al realismo tradizionale e allo stile "pupazzettato" tipico delle pubblicazioni per l'infanzia, ad altre più simili alle vignette satiriche che realizzerà al "Candido", ad altre ancora in cui la volontà mimetica cede il passo all'espressionismo, fino ad arrivare a quelle in cui riecheggiano i richiami

alle avanguardie e al cubismo. Le illustrazioni della *Favola di Natale* sembrano essere il banco in cui provare e sperimentare le potenzialità comunicative ed espressive di modelli stilistici, compositivi e concettuali diversi.

In alcune di queste, come in *Mamma cuce – castello*, emerge la volontà di Guareschi di fornire una documentazione oggettiva della condizione dell'internato attraverso la rappresentazione della vita dentro alle baracche. L'autore, oltre a raffigurare se stesso, inserisce anche i ritratti della madre, apparsagli in una specie di sogno, e di Arturo Coppola, un suo compagno di prigionia. Le fisionomie e i caratteri psicologici dei personaggi sono, in questo caso, riportati così minuziosamente da renderli riconoscibili e identificabili. Il tratto netto ed essenziale, la composizione ariosa e nitida, il richiamo al modello realistico permettono a Guareschi di fornire una testimonianza limpida, senza fronzoli retorici, e perciò lontana da ogni finalità pietistica o celebrativa: un documento che mostra una realtà, un'esperienza vissuta in prima persona e raccontata in modo semplice, diretto e veritiero.

In altre opere dove si prefigge di sferrare un duro attacco contro il nazismo e i suoi carnefici, si riscontra una maggiore vicinanza delle illustrazioni alle vignette satiriche. L'autore utilizza in modo attento ed efficace le armi dell'umorismo sia per criticare, svilire e denigrare i kapo, le SS e i militari germanici, sia per scongiurare il ripetersi in futuro di simili tragedie.

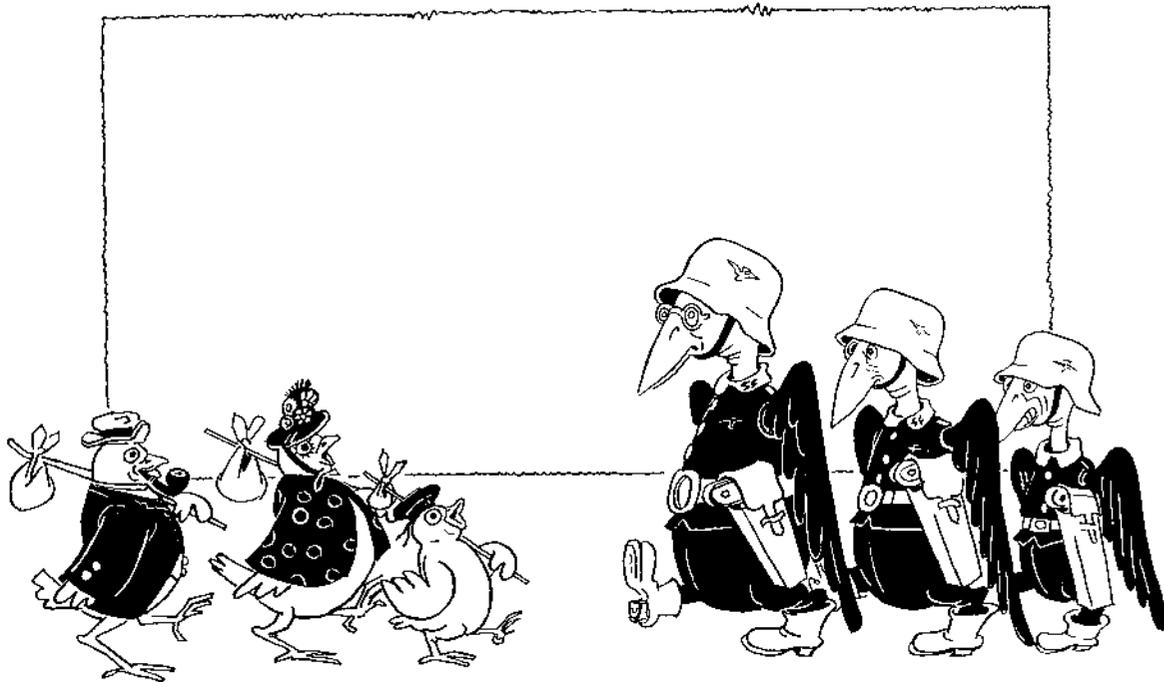
Per rappresentare ad esempio la "resistenza bianca" degli Internati Militari Italiani – che avendo rifiutato di aderire alla Repubblica di Salò sono condannati alla dura prigionia nei lager – utilizza un'immagine estremamente complessa sia sul piano compositivo sia su quello comunicativo. Sono raffigurati due vagoni antropomorfi, che simboleggiano gli IMI, guidati al lavoro da un sorvegliante nazista armato di frusta. Alcuni particolari, tuttavia, ribaltano completamente il significato dell'immagine: i vagoni, ad esempio, con i volti tesi e arrabbiati, essendo senza ruote, sono fermi sulle rotaie. Il senso critico e satirico della scena è chiarito dall'iscrizione, che cita una frase cara al nazismo e che si può tradurre letteralmente come: "Tutte le ruote devono girare per la vittoria!" Gli IMI, non aderendo al regime nazifascista di Salò, hanno messo in atto una forma di resistenza pacifica ed efficace che ha privato Hitler e i suoi alleati di ufficiali, intellettuali e giovani militari. La loro azione è stata dunque di ostacolo, se non di diretta contrapposizione, al processo di

conquista e sottomissione posto in essere dal nazismo. Per rendere ancora più evidente il contrasto tra italiani e tedeschi, Guareschi inserisce la figura goffa e quasi inebevitata del militare nazista armato di frusta. L'immagine condensa perciò un messaggio complesso e articolato che, nella disorientata Italia del dopoguerra, assume un elevato valore sociale e politico: al ritorno dal lager gli IMI sono stati infatti accusati, soprattutto dai partiti di sinistra, di aver collaborato con il regime nazifascista.

In altre opere l'Autore colpisce in modo più diretto gli aguzzini del lager, come gli addetti alla censura o le stesse SS. Le squadre d'élite, guidate da Himmler, vengono messe alla berlina, in un'immagine di forte impatto satirico, nell'opera "*Altolà documenta!*" – *ordinarono con malgarbo le tre cornacchie ai passerotti*¹¹. Le figure caricaturali degli animali, soprattutto delle cornacchie che impersonano i militari delle SS, sono un pretesto simbolico per mettere in risalto i difetti fisici e psicologici e, quindi, per screditare la categoria di uomini rappresentata. L'immagine dunque non è un semplice compendio figurativo al testo, ma si eleva a elemento cardine della narrazione che, oltre a fornire le chiavi di lettura dell'evento, approfondisce con specifici dettagli narrativi le figure e i caratteri dei protagonisti e degli antagonisti. La denigrazione sarcastica delle SS si materializza nella descrizione grottesca delle cornacchie, da sempre considerate animali portatori di sventura, che vengono oltremodo caricate di dettagli negativi: gli occhiali spessi della prima cornacchia e lo sguardo spaesato delle tre che la seguono, il loro passo dinoccolato e scomposto, i loro volti umanizzati che esprimono sottomissione, vuotezza e scarsa intelligenza. La connotazione negativa delle cornacchie è potenziata dalla loro contrapposizione ai tre passerotti che, seppure piccoli e deboli, appaiono più decisi, lucidi e sicuri di sé.

In un altro disegno Guareschi sembra invece lanciare un preciso monito per scongiurare la minaccia dell'affermazione in Europa e nel mondo di nuovi regimi totalitari e guerrafondai come il nazismo. L'illustrazione del libro cede

¹¹ G. GUARESCHI, "*Altolà documenta!*" – *ordinarono con malgarbo le tre cornacchie ai passerotti*, china bianca e matita su carta, realizzata per *La favola di Natale* nel 1945.



G. Guareschi, illustrazione per la *Favola di Natale*. China su carta. 1945

ora il passo alla grafica satirica che meglio può esprimere l'urgenza espressiva dell'Autore. Guareschi s'inventa questa moderna allegoria del Dio della Guerra per criticare aspramente la politica di potenza, il militarismo e la violenza che avevano portato al conflitto appena concluso. Il Dio è in realtà un centauro contemporaneo, metà donna e metà carro armato, che procede guidato da un soldatino germanico. Le fisionomie e le proporzioni dei due personaggi, maschile e femminile, ci ricordano le terribili Vedovone che incombono su omuncoli piccoli e indifesi. Per rendere ancora più esplicita la sua condanna, l'Autore si serve anche di un'iscrizione interna: due avvoltoi, simbolo di morte e crudeltà, ghermiscono tra gli artigli un cartiglio che reca scritto: "Guerra agli uomini di buona volontà", capovolgendo il senso della famosa esortazione cattolica in latino.

Altre illustrazioni della *Favola di Natale* sono talmente diverse, dal punto di vista estetico, stilistico e compositivo, da sembrare addirittura realizzate da altri autori. In alcuni particolari frangenti Guareschi realizza alcuni disegni in cui l'impianto veristico e il tentativo di fornire una rappresentazione mimetica della realtà cedono il passo all'urgenza espressiva e alla volontà di commuovere il pubblico. Il realismo pare spostarsi verso una dimensione espressiva e patetica, come nel disegno che raffigura la madre inginocchiata nella neve di fronte alla croce¹². Qui l'Autore, con un'immagine scarna, dominata da forti contrasti di bianco e nero, rappresenta la tragica scena di una donna, in un bosco deserto e innevato, prostrata di fronte alla croce degli internati morti. Un'altra di queste illustrazioni merita di essere analizzata in modo approfondito come testimonianza della ricerca sperimentale dell'Autore indirizzata a trasformare la grafica sul piano stilistico-compositivo e a studiare nuove tecniche e modalità espressive. Riprende il collage, tecnica adottata dalle avanguardie e che l'Autore aveva utilizzato in numerose occasioni a Parma e al "Bertoldo", per rappresentare le ali dell'*Uccello-poesia*. Frammenti di testo a stampa, sagomati e incollati sul disegno, diventano le ali dell'animale: ali fatte di lettere e di

¹² Si veda l'illustrazione *Gli spiriti dei vivi che vengono a cercare i loro morti*, realizzata per *La favola di Natale* nel 1945.

poesia. È una visione che sembra celebrare il potere salvifico della parola, capace di far sognare e di rendere liberi. L'immagine, anche sul versante stilistico e compositivo, si distingue dalle altre illustrazioni analizzate. Il tratto grafico è più spesso, inciso, sofferto; il gioco contrastato di bianchi e neri, di forte impatto espressivo, è ottenuto attraverso una campitura irregolare; la figura realistica dell'uccello pare piegarsi a una funzione espressiva in nome della quale vengono sacrificati la descrizione analitica e la tridimensionalità dell'immagine. L'illustrazione, per la forza grafica del segno, l'antirealismo che fa prevalere la dimensione espressiva, la semplicità della rappresentazione che ne potenzia l'impatto visivo e comunicativo, sembra rileggere alcune opere realizzate in quegli anni dai movimenti d'avanguardia quali l'espressionismo e il cubismo. L'*Uccello-poesia* sembra inoltre costituire il retroterra stilistico, compositivo e concettuale delle famose vignette-manifesto che Guareschi produrrà al "Candido" a sostegno dello schieramento democristiano nelle elezioni del 1948. L'anno di edizione della *Favola di natale* corrisponde con la fondazione del "Candido", dove Guareschi metterà pienamente a frutto le ricerche e le sperimentazioni stilistiche, tecniche e formali per instaurare una comunicazione immediata ed efficace con le masse e incidere così, in modo più diretto e penetrante, sulla realtà politica e sociale nazionale.

*Il periodo del "Candido" (1945-1951):
le nuove funzioni della grafica*

Dopo l'esperienza traumatica del lager – tuttavia fondamentale per la maturazione creativa dell'Autore che deciderà di indirizzare la sua straordinaria abilità di narratore, attraverso le parole e le immagini, verso un intervento diretto sulla cultura e sulla società – Guareschi fonda il "Candido". Fin dal primo numero, infatti:

La parentela col 'Bertoldo' si mostrò subito più formale che sostanziale [...] Mutavano la scelta e il taglio con cui gli argomenti venivano affrontati. Se il 'Bertoldo' sferzava costume e malcostume, 'Candido' affonda i canini ovunque annusasse stupidità, malafede, cattiveria e vigliaccheria.

La guerra aveva cambiato tutti. Specialmente Guareschi, che nei lager tedeschi aveva ritrovato tutto quanto era suo e forse qualcosa di più.¹³

Il "Candido" comincia da subito ad analizzare lucidamente, a colpire e a giudicare, a criticare e illustrare la situazione tragica, ma spesso anche grottesca, dell'Italia del dopoguerra. Dopo le tragedie che avevano sconvolto la nazione Guareschi si rende conto che

[...] 'gli italiani non hanno imparato niente dalla guerra' e, anziché farsi affratellare da quell'esperienza dolorosa, si stanno dividendo in interessi egoistici di parte e di partito: cattolici e comunisti, fascisti e antifascisti, monarchici e repubblicani... comunque italiani contro italiani. [...] un paese spaccato, che rischia di perdere il senso della propria unità e identità [...] *Candido*, sin dall'immediato dopoguerra decide di stare con quei pochi italiani che 'si sono rifiutati, caduto il fascismo, di infilare la strada più facile, quella dell'assoggettamento a un nuovo padrone'.¹⁴

Guareschi capisce di avere davanti a sé un nuovo compito e indirizza l'umorismo e la satira per contribuire in modo attivo alla rinascita culturale, morale, sociale e politica dell'Italia dilaniata dalla dittatura e dalla guerra civile. Le caratteristiche e le funzioni dell'umorismo e della satira vengono lucidamente analizzate da Guareschi in un documento inedito, risalente ai primi anni Cinquanta, quando cioè il "Candido" aveva conquistato una vasta schiera di lettori e le battaglie dei suoi redattori avevano influito in modo determinante sulla scena nazionale e internazionale. Una di queste aveva portato, proprio in quei mesi, Carlo Manzoni e Giovannino Guareschi alla sbarra degli imputati per vilipendio a mezzo stampa del Presidente della Repubblica per la satira sul "Nebiole Einaudi".

¹³ A. GNOCCHI, *op. cit.*, p. 128.

¹⁴ M. FERRAZOLI, *Guareschi. L'eretico della risata*, Costantino Marco Editore, Cosenza, 2001, pp. 73-77.

Per me, l'umorista è chi sa vedere oggi con l'occhio di domani. [...]

Il motto dell'umorista [...] dice: 'Fa che domani tu non debba ridere di te stesso: ridi oggi'. Domani è troppo tardi. [...]

Per caricatura non si deve intendere soltanto la rappresentazione di una fisionomia, esasperata nei tratti più caratteristici. Si deve intendere tutto il complesso dei mezzi di cui si vale – per mettere in risalto i lati comici delle cose – chi vuole e può disporre del senso dell'umorismo [...]

L'arma dell'umorismo sia sempre pronta ad essere puntata senza pietà contro ogni situazione nuova, contro ogni nuova iniziativa che spunti all'orizzonte e pur presentata come la più nobile e intelligente e seria dell'universo mostri all'analisi qualche lato comico.

Bisogna sparare senza pietà. [...] Bisogna sottoporre ogni cosa alla prova del fuoco dell'umorismo. Saggiare la consistenza reale e la logicità dell'iniziativa, della teoria della situazione prese di mira. [...]

L'umorismo è l'acido col quale si prova se il metallo che vi presentano come oro è veramente oro. L'umorismo non distrugge. L'umorismo rivela ciò che deve essere distrutto perché cattivo. L'umorismo distrugge soltanto l'equivoco. Rafforza ciò che è sostanzialmente buono. [...]

Bisogna anzitutto trovare il comico, e quindi l'illogico, in se stessi. Ed ecco l'arma collaudata, calibrata, messa a punto contro il bersaglio interno, è pronta per sparare verso l'esterno. Scovato e mitragliato il nemico interno, possiamo scovare e difenderci dal nemico esterno.¹⁵

Guareschi definisce così alcune caratteristiche del suo operare come grafico satirico sancendo innanzitutto la sua imparzialità politica e respingendo le accuse di faziosità mossegli di volta in volta dai partiti e dai personaggi che attaccava. L'arma dell'umorismo, secondo l'Autore, va puntata in ogni direzione, compresi se stessi, affinché svolga in modo efficace la sua funzione sociale e morale. L'umorismo consente di prevedere e, in alcuni casi scongiurare, le minacce future che incombono sull'uomo e, grazie alle sue caratteristiche in-

¹⁵ *Nozze fasciste. Illogico=comico*, conferenza tenuta da Guareschi a Lugano il 29 marzo 1951. Presso l'Archivio Guareschi di Roncole Verdi è conservato il dattiloscritto originale del testo.

trinseche, è anche in grado di rivelare in modo semplice e accessibile la bontà o la meschinità di persone, fatti e ideali.

Guareschi dimostra questa sua consapevolezza dirigendo, scrivendo e disegnando settimanalmente il "Candido", in cui riesce a sviluppare appieno un articolato sistema comunicativo basato sulla compresenza di linguaggi, stili, modelli compositivi ed espressivi sapientemente selezionati e calibrati sia all'interno della rivista che di ogni singola opera.

Per riscontrare in modo evidente la compresenza e la giustapposizione di queste diverse modalità di narrazione, comunicazione ed espressione, è sufficiente analizzare uno dei numeri di "Candido" più significativi dal punto di vista storico, sociale e culturale, quello cioè appositamente realizzato per le prime elezioni politiche italiane il 18 aprile 1948. In questa occasione Guareschi, oltre a scrivere articoli, reportage e racconti, crea cinque vignette, concepite e realizzate in modo estremamente diverso, per colpire, commuovere e convincere. Le opere sono tutte incentrate sul tema del voto, pur affrontandolo da differenti angolature. Nel vignettone politico Guareschi lancia un accorato appello agli elettori perché votino salvaguardando la storia, l'identità e la coscienza nazionale; l'opera della serie *Il compagno padre* riprende e amplifica il senso di una delle vignette-manifesto realizzate da Guareschi per quelle stesse elezioni; in quella dell'*Obbedienza cieca pronta assoluta* deride invece la stoltezza di chi vota seguendo ottusamente le indicazioni di partito, senza ascoltare la sua coscienza; in altri due disegni satirici, attraverso precise modalità comunicative, mette in guardia i votanti comunisti dal pericolo sovietico.

Nella vignetta centrale di prima pagina, inizialmente occupata dalle opere di Walter Molino, Guareschi inserisce una composizione in cui all'impianto realistico si aggiungono alcuni elementi onirici che sembrano spostare l'opera verso una dimensione espressionista. Nell'opera *Compagno, prima di tracciare il segno voltati indietro!...*, all'immagine realistica del votante e della cabina elettorale, l'Autore giustappone una dimensione altra in cui compaiono alcune personificazioni della storia e dell'identità nazionale: la famiglia, rappresentata dalla madre, dalla moglie e dal figlio; la religione simboleggiata dal Cristo incoronato di spine; l'identità nazionale incarnata nel soldato risorgimentale; il pericolo sovietico impersonato dallo scheletro del militare italiano

imprigionato e ucciso in URSS. È proprio l'immagine terribile dello scheletro, che compare in numerose altre vignette di Guareschi dell'epoca, a proiettare l'opera verso un'intonazione espressionista¹⁶. Ci sono anche altre opere in cui l'Autore giustappone, all'interno di uno stesso lavoro grafico, una composizione realistica o grottesca e un'altra di stampo contrapposto. In *Cronaca balneare*¹⁷, in una scena in cui gli arricchiti si godono la vita da spiaggia, si staglia nel cielo un'immagine onirica da incubo, con la famiglia di un reduce, composta da tre scheletri, che commenta amaramente la scena sottostante. L'intonazione espressionista accentua la carica di denuncia delle condizioni di estrema povertà in cui versavano molte famiglie italiane, e potenzia la critica sarcastica contro gli approfittatori e il mercato nero. Stili diversi e contrastanti vengono così fusi nella stessa immagine per lanciare, in modo comprensibile ed efficace, una denuncia sociale e politica sulla situazione nazionale. La scelta dello stile e dei modelli delle vignette sono per Guareschi strumenti espressivi, che vengono dosati in modo sapiente e calibrato, coerentemente con il contenuto e il messaggio che vuole esprimere. In alcune di queste vignette sembra richiamarsi all'esperienza della Nuova Oggettività tedesca, e di George Grosz in particolare, nel tentativo di sferrare un atto d'accusa contro chi si è arricchito speculando sulla guerra e sulle tragedie altrui. L'immagine espressionista dello scheletro era comparsa anche in un'altra celebre vignetta-manifesto realizzata per le elezioni del 1948 che lo stesso autore cita nella vignetta del *Compagno padre* per riprenderne e potenziarne il significato. Nella scena in cui compaiono i tipici personaggi della serie, padre e figlio, inserisce a collage l'immagine di un manifesto tratto dalla sua celebre vignetta con lo scheletro del soldato dell'ARMIR, prigioniero in Russia, che recita lo slogan *Mamma, votagli contro anche per me!*. È senza dubbio un'ulteriore esortazione che, in questo caso, non è più diretta solo alle madri ma a tutti gli italiani e in particolare agli elettori comunisti.



L'altra Giornata della donna.

¹⁶ Si vedano ad esempio la vignetta *La grande krumira* che riprende ed elabora un'immagine realizzata nel lager nel settembre del 1944.

¹⁷ G. GUARESCHI, *Cronaca balneare*, china, biacca e matita su carta, in "Candido", 10 agosto 1946, p. 3.

G. Guareschi, *Trenta operaie giuliane percosse a Genova*.
China e matita su carta. "Candido", 2 aprile 1950

In altre due vignette tenta di mettere in guardia gli elettori di sinistra contro il pericolo dell'instaurazione di una dittatura bolscevica in Italia. Da una parte li avverte che il vero leader delle sinistre è Stalin che cerca, attraverso l'esca del "Fro. De.Pop", come l'aveva ribattezzato Guareschi, di pescare i votanti e aggiudicarsi il dominio sulla nostra nazione. In un'altra, attraverso l'immagine surreale della gallina a cui i sovietici hanno applicato un meccanismo conta uova, esorta i contadini a diffidare delle sinistre per evitare il pericolo della dominazione politica ed economica dell'URSS.

Guareschi si avvale di modelli estetici diversificati per indirizzare le sue idee e i suoi messaggi a precise categorie sociali e politiche, rendendoli più immediati ed efficaci. Anche l'adozione di precisi modelli stilistici e compositivi diventa uno strumento per fornire una chiave di lettura dell'opera e renderla più graffiante e comprensibile. Alcune delle opere realizzate per il "Candido", ad esempio, si avvicinano, quasi a livello di citazione, allo stile grafico neorealista, sostenuto dalla cultura di sinistra che aveva "eletto" Renato Guttuso come modello di riferimento degli artisti. Un'opera in particolare merita di essere analizzata per riscontrare l'avvicinamento di Guareschi all'estetica neorealista e per capire le motivazioni comunicative alla base di questa scelta. Ci riferiamo alla vignetta del 1950 *Trenta operaie giuliane percorse a Genova*: già il titolo vuole fornire una precisa contestualizzazione storica e politica dell'evento rappresentato, un fatto di cronaca avvenuto proprio in quei giorni. L'Autore, dopo un'accurata fase di ideazione e progettazione, fonde nell'immagine due figure, realizzate secondo modelli estetici diversi e contrastanti, per riuscire a sferrare un attacco alla sinistra sia sul piano politico, sia su quello artistico e culturale. Se la rappresentazione delle operaie malmenate si avvicina al realismo di Guttuso, l'immagine grottesca e demoniaca del comunista tende a un suo superamento in chiave espressionista. La giustapposizione stilistica corrisponde alla volontà di caricare le figure di significati altri che non potevano essere contenuti nella loro semplice rappresentazione. Le donne del popolo, vittime dei soprusi, sono raffigurate secondo lo stile che la sinistra utilizza per esaltare le sue lotte e le sue vittorie che, in questo caso, è tuttavia finalizzato a mostrare le vittime innocenti di queste azioni. Il comunista violento viene a sua volta rappresentato con uno stile che ne connota la negatività, l'ottusità e la violenza e la sua fisionomia sembra richiamare quella tipica dei

"trinariciuti". Guareschi dimostra di sapersi adattare alle differenti esigenze utilizzando le strutture e i riferimenti stilistici più adeguati, giungendo addirittura a giustapporre, in una stessa immagine, elementi legati a estetiche e a funzioni diverse e contrastanti. Riesce a concretizzare anche una critica al realismo guttusiano, riprendendolo a livello stilistico ma ribaltandone le figure di vittima e carnefice. L'obiettivo è di criticare e corrodere anche i valori e gli ideali che le sinistre tentavano di proporre a tutti i livelli della società: vuole perciò mostrare, servendosi delle stesse armi grafiche utilizzate dalle sinistre, il volto violento e minaccioso della lotta politica comunista. In altri casi per colpire e denigrare la sinistra, i suoi leader politici e i militanti, riprende e rielabora alcune strutture umoristiche e narrative sperimentate all'epoca del "Bertoldo" per sviluppare una satira politica d'intonazione surreale. Due delle serie di vignette più famose realizzate da Guareschi al "Candido", *Obbedienza cieca pronta assoluta* e *L'ha visto Pajetta*, presentando situazioni avulse da ogni realtà e da ogni logica razionale, si propongono di criticare in modo duro e impietoso la situazione italiana. Già i personaggi principali di queste serie sono grotteschi e surreali: da una parte il "trinariciuto", dalle sembianze quasi mostruose, dotato di una terza narice per fare uscire il cervello e riempirsi la testa con il fumo dell'ideologia; dall'altra Pajetta, raffigurato con il piede al posto del capo, risulta denigrato e degradato in termini ancor più marcati rispetto a una tradizionale caricatura. La serie dell'*Obbedienza cieca* trova le sue radici nell'esperienza del "Bertoldo"; esiste infatti una vignetta intitolata *Il credulone*, realizzata nel 1941, in cui l'Autore inventa il meccanismo satirico che riprenderà nel dopoguerra. Il soggetto è un uomo che, sebbene sia piena estate, si è tutto imbacuccato perché, secondo Radio Londra, quel giorno nevicherà. Si tratta quindi di un comune meccanismo narrativo e satirico, semplice ed elementare, che filtrato dai richiami con il surrealismo, si propone d'incidere sull'attualità. Guareschi rappresenta i "trinariciuti" che, seguendo ciecamente le direttive dell'"Unità" che contengono il classico errore di stampa, compiono azioni assurde e strampalate: dare al popolo i gatti e non i fatti, portare la colazione al tacco e non al sacco, oppure battere le campane e non le campagne in bicicletta. Il ciclo dell'*Obbedienza cieca pronta assoluta*, prospettando eventi estranei a ogni logica razionale e realistica, smaschera e sbeffeggia l'asservimento cieco e incondizionato alle ideologie. La vignetta



– In Russia l'organizzazione sanitaria è così perfetta che anche i microbi delle malattie infettive si costituiscono spontaneamente ai medici del partito.

G. Guareschi, *L'ha visto Pajetta*. China su carta. "Candido", 8 ottobre 1950

satirica si contrappone a situazioni e comportamenti reali per assolvere a una funzione sociale ed erigersi, utilizzando l'arma della derisione, a strumento di denuncia e di critica. L'efficacia politica di questa serie è testimoniata dalle sfuriate dello stesso Togliatti, profondamente offeso da questa rappresentazione grottesca dei comunisti. Un leader comunista di spicco, sistematicamente e impietosamente attaccato da Guareschi, sia sul piano politico che personale, è, come abbiamo detto, Giancarlo Pajetta, a cui l'Autore dedica una divertentissima serie di opere. In "L'ha visto Pajetta", dove ogni fatto è assolutamente privo di buon senso ed estraneo alla realtà, si raccontano le mirabolanti visioni del celebre oratore comunista sulla modernità del mondo sovietico. Alla narrazione surreale offerta dalla didascalia, che riporta il discorso di Pajetta, si accompagnano gli stessi personaggi decisamente estranei da ogni contesto reale. In una di queste opere, all'oramai tradizionale immagine del leader con il piede al posto della testa, si aggiungono i "trinariciuti", che assistono alla conferenza e costruiscono con i loro corpi la scritta PAX. Guareschi si serve di questa invenzione grafica, in cui l'elemento iconico e quello testuale si compenetrano a livello strutturale, per colpire non solo le mirabolanti fandonie del leader comunista, ma l'intera campagna pacifista messa in piedi dalle sinistre italiane in quei decenni.

Possiamo insomma dire che Guareschi al "Candido", dopo aver scelto d'intervenire in modo diretto per contribuire personalmente alla rinascita politica, sociale e culturale italiana, mette efficacemente in pratica le sperimentazioni tecniche, linguistiche e stilistiche maturate nell'anteguerra. Lo fa elaborando un complesso e articolato progetto di comunicazione che investe diversi campi (giornalismo, narrativa, grafica, cinema), che si serve di particolari linguaggi grafici (vignetta, manifesto, strip, fumetto) e che, per essere più penetrante, si avvale di precisi modelli stilistici. Nel 1961, dopo aver abbandonato totalmente la redazione del "Candido" per una serie di contrasti con l'editore Rizzoli, Guareschi inizia a collaborare con alcuni quotidiani e periodici indirizzandosi anche alla satira sociale e di costume: bersaglio delle sue vignette saranno le mode e le manie dell'Italia del boom economico e della contestazione giovanile.

Le ultime collaborazioni: "Oggi", "La notte" e "Il borghese" (1961-1968), dalla satira politica alla satira di costume

Il trasferimento di Guareschi dal "Candido" verso altre testate segna il passaggio a nuovi e diversi obiettivi comunicativi ed espressivi. Non è più tempo per combattere lo strapotere di DC e PCI e il loro uso strumentale delle retoriche e delle mistificazioni per conquistare e mantenere il consenso; non è più il tempo di collaborare intellettualmente alla rinascita sociale, morale e politica dell'Italia martoriata dalla guerra; non è più il tempo di opporsi strenuamente alla minaccia della dominazione sovietica sulla nostra nazione. Nei sedici anni di pubblicazione del "Candido" sono cambiati sia l'Italia che gli italiani; ora, all'orizzonte, l'umorista Guareschi scorge nuovi, e forse più insidiosi, pericoli che per mezzo della sua opera vuole scongiurare. In ambito politico si schiera apertamente contro quello spostamento della DC verso PSI e PCI che segnerà l'inizio dei governi di centro-sinistra guidati da Aldo Moro; in campo sociale lancia la sua critica, citando solo alcuni degli argomenti principali delle sue vignette, contro il boom economico e il consumismo, il degrado etico e morale che colpisce i giovani e la famiglia, l'azione diseducativa della televisione e della pubblicità, il ribellismo giovanile.

Al mutamento della società e degli obiettivi da colpire Guareschi, per creare opere incisive ed efficaci, opera una sostanziale trasformazione della sua impronta grafica che coinvolge stile, tecnica e composizione. L'Autore sembra voler approdare a una composizione e a un segno grafico ancora più sintetici, netti, calibrati, tali da rendere la comunicazione ancor più immediata e incisiva. Si assiste a una progressiva purificazione compositiva, narrativa, grafica e cromatica, agevolata anche dall'adozione sperimentale di un nuovo strumento da disegno introdotto sul mercato proprio all'inizio degli anni Sessanta: il pennarello.

Guareschi sembra riprendere alcune esperienze maturate al "Bertoldo" e, nelle sue nuove vignette, a seconda delle esigenze comunicative, adotta uno stile surrealista o un nuovo realismo "sintetico". Adatta ad esempio la celebre serie surreale degli "Strani monumenti", ideata negli anni Trenta, per criticare e deridere Aldo Moro e la svolta a sinistra della DC. In una, ad esempio, si satireggia sulla denominazione di "statista" che i due cittadini comuni non

sanno se sia da riferirsi al politico o al cavallo che lo sorregge¹⁸, con un meccanismo umoristico-satirico già adottato ai tempi del "Bertoldo". Ma è soprattutto il richiamo al realismo a connotare le vignette di Guareschi degli anni Sessanta, sebbene si riscontri la volontà di rinnovare profondamente questo modello stilistico discostandosi dalle opere prodotte nei decenni precedenti. Nella rappresentazione Guareschi limita al massimo la volontà mimetica concentrandosi solo nel definire, con pochi tratti, gli elementi essenziali della narrazione. Elimina tutto ciò che può intralciare la lettura dell'opera rendendo la comprensione del messaggio più complessa e inefficace. Sul versante stilistico abbandona l'uso del tratteggio adottando un tratto grafico essenzializzato all'estremo, e privilegiando l'uso del bianco e nero. Sul piano compositivo e narrativo si orienta verso la ricerca di un'estrema sintesi e semplificazione. Questo stile risulta congeniale all'Autore per sviluppare un'azione di critica serrata sugli eventi politici, economici e sociali dell'Italia contemporanea: la guerra fredda e lo scontro tra i blocchi, il centrosinistra, il ribellismo e l'emancipazione giovanile. Solo in alcuni casi, quando ritiene necessario sviluppare una comunicazione più pressante e coinvolgente anche dal punto di vista emotivo, l'Autore si lascia andare verso un'inclinazione espressionista: ricordiamo a questo proposito *Passeggiatrici* e *Gioventù nuova* nel campo politico e *Minigonne* in ambito socio-morale.

Le continue ricerche e sperimentazioni di Guareschi indirizzate a mantenere la grafica umoristica e satirica al passo con i tempi lo portano, negli ultimi anni della sua carriera, a confrontarsi addirittura con un movimento appena sorto che stava ribaltando il modo di fare e concepire l'arte: la pop art. Nella *Gloria*, opera realizzata in una lunetta ornamentale per il ristorante di Roncole Verdi progettato dall'Autore, prende di mira l'uscita delle nuove banconote da mille lire con l'effigie di Giuseppe Verdi. L'immagine è costruita riprendendo la tecnica del collage, che Guareschi ha già utilizzato nelle sue prime opere grafiche. In questo caso l'Autore incolla la fotografia di una banconota realizzata su carta semitrasparente che, come la carta velina che ne costituisce il

¹⁸ *Maglie: dubbio giustificato* pubblicata su "Il Borghese" del 12 marzo 1964 a p. 486

supporto, lascia filtrare la luce conferendo ai colori maggiore brillantezza e vivacità. La personificazione della gloria è rappresentata mentre pone, sulla testa del Giuseppe Verdi raffigurato nella banconota, la corona d'alloro. L'insieme della rappresentazione si richiama decisamente alle contemporanee esperienze dell'arte e della pubblicità. Lo stile grafico netto, preciso ed essenziale, le campiture omogenee di colori puri, l'impiego del collage e della fotografia attraverso cui si introducono nell'opera frammenti di realtà, sembrano proprio alludere alle esperienze della pop art che, in quegli anni, si stava diffondendo in Italia lasciando un segno profondo nel mondo dell'arte, della pubblicità e della grafica. Anche in questa nuova istanza artistica, sorta da pochi anni, Guareschi scorge possibilità espressive inedite da riadattare alle esigenze della grafica umoristica e satirica, confermando ancora una volta la sua curiosità intellettuale di proiettarsi verso stili e linguaggi diversi.

Conclusioni

Come abbiamo visto, l'opera grafica di Guareschi è essenzialmente espressione della sua volontà di agire direttamente sulla realtà per un rinnovamento estetico ed etico, che lo porta a sperimentare un ampio ventaglio di possibilità tecniche, stilistiche e narrative in grado di colpire precisi obiettivi e di convincere i lettori della validità del messaggio proposto. A differenza di altri autori sceglie di non farsi assoggettare da alcun partito in campo ideologico, così come da nessuna scuola o modello in campo stilistico, per garantirsi la massima libertà d'intervento. I richiami a precisi stili, come la scelta del mezzo di comunicazione, della tecnica e del linguaggio da adottare, diventano nelle mani di Guareschi strumenti comunicativi duttili che l'Autore plasma a suo piacimento. È infatti convinto della necessità di utilizzare precise forme di comunicazione in grado di veicolare in modo efficace il messaggio, di essere comprese da ben definite fasce socioculturali della popolazione, di fornire una chiave di lettura immediata del messaggio. L'eterogeneità linguistica, stilistica e artistica di Guareschi vanno perciò contestualizzate e rilette alla luce di questo progetto comunicativo intessuto dall'Autore. Si pensi, per fare un esempio, alla compresenza, sulle pagine del "Candido", di due personaggi nati

quasi in contemporanea (il "trinariciuto" e Peppone) che interpretano con modi, forme e finalità estremamente diverse e per certi versi contrastanti la figura del comunista. Da una parte la volontà denigratoria ottenuta con le vignette che raffigurano il militante accecato dall'ideologia, quasi come fosse un animale mostruoso, che compie azioni violente e sconsiderate senza ragionare; dall'altra la funzione didascalica della novella in cui si racconta dell'uomo che bilancia l'ideologia con il buon senso assurgendo a personaggio positivo, alla pari del suo antagonista don Camillo che, per certi versi, sembra quasi essere un alter ego del suo stesso autore.

Andrebbe analizzato in modo più approfondito lo stretto rapporto stilistico e compositivo che intercorre tra le opere letterarie, grafiche e cinematografiche di Guareschi. Sussistono numerosi punti di contatto nelle modalità di narrazione, nell'utilizzo di un montaggio ironico finalizzato a smascherare la mistificazione della realtà e nelle scelte intellettuali che hanno animato soprattutto la sua produzione del dopoguerra. Sarebbe dunque necessario studiare l'intera opera di Guareschi come narratore attraverso le parole e le immagini per scoprire la portata sociale, politica e soprattutto culturale del suo lavoro. Le sue opere, grafiche o narrative che siano, **oltre ad avere un immutato successo anche a quarant'anni dalla sua morte**, continuano a essere un modello di efficacia espressiva e comunicativa.

**Guareschi
e l'Europa**



Guareschi favolista e moralista

Gino Ruozzi

Guareschi è un grande scrittore di favole; forse l'intera sua opera si presenta nel segno distintivo della favola. Direi più favola che fiaba, perché il rapporto con la realtà è sempre molto stretto e l'intento è soprattutto morale. Già in alcuni titoli, come *La favola di Natale* (1945), il riferimento è esplicito. In quest'ottica uno dei volumi più significativi è *Lo Zibaldino* (1948), specularmente all'altra grande favola di *Don Camillo* (1948).

Una delle formule più ricorrenti dello *Zibaldino* è la conclusione "il che è bello e istruttivo", che sigla diverse "storie" del libro, per lo più "strampalate", pubblicate su "Bertoldo", "Corriere della Sera", "Candido" e altre testate nel decennio 1938-1948. Naturalmente il messaggio morale è temperato dall'intrinseca ironia dello scrittore, evidente fin dal titolo, diminutivo dell'illustre e monumentale *Zibaldone di pensieri* di Leopardi. Nell'*Avvertenza* al lettore Guareschi sottolinea la natura composita dell'opera, definita "un gran fritto misto", formula consueta del giornalismo satirico e aforistico contemporaneo. Afferma Guareschi:

Con questo suo volume, l'autore non pretende né di migliorare i costumi, né di peggiorarli. Non vuol fissare nessun momento psicologico particolare. Non pretende di far pensare, di mettere dei tarli morali nell'animo del lettore. Questo è uno di quei libri che uno legge e poi butta via come si fa con la sigaretta quando è arrivata alla fine.¹

G. Guareschi, *Le cose parlano*, illustrazione a china su carta realizzata per la *Favola di Natale*, Rizzoli, Milano, 1945

¹ G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino. Storie assortite vecchie e nuove*, Bur, Milano, 2005, p. 4.

Guareschi si presenta con l'abituale sprezzatura, tesa ad abbassare toni e valori. Si tratta di un esercizio di stile, a un tempo lepidi e polemico. Guareschi finge di non prendersi sul serio, di proporre *nugae* e minuzie, "roba" di poco conto, che "può essere letta e dimenticata". Così il lettore è introdotto nella familiarità di Guareschi, nell'"aria placida di una delle centomila banali case piccolo-borghesi del tempo che fu, nelle quali un bottone staccato o un raffreddore del bambino costituivano gli avvenimenti più drammatici ed emozionanti"². Alla storia dei grandi eventi Guareschi oppone quella dei piccoli avvenimenti familiari, con l'obiettivo sarcastico e polemico di erodere la retorica della politica. Alla genericità spesso vuota e pomposa dei proclami egli risponde con la concretezza delle "storie", che sono personali, reali, uniche. Egli racconta "storie" di persone, di individui che appartengono a "un mondo strampalato" per eccesso di indifferenza e diffidenza, "nel quale chi, per la strada, si trova davanti a un cadavere si limita a scavalcarlo"³. Qualche anno dopo anche Luciano Bianciardi, prendendo di mira nella *Vita agra* (1962) "il miracolo italiano", inizierà l'elenco dei "sintomi" negativi della società contemporanea quasi allo stesso modo ("Un ubriaco muore di sabato battendo la testa sul marciapiede e la gente che passa appena si scansa per non pestarlo"⁴).

Al caos raggelante della metropoli Guareschi contrappone il calore della "vecchia aria di famiglia" e ai "giorni cupi del più gelido 'neo-verismo'" replica con "un piccolo bagno nella tiepida tinozza familiare dei vecchi luoghi comuni". L'insistenza sulla famiglia è forte. Il Guareschi dello *Zibaldino* si presenta non a caso "apolitico" e "senza baffi", in versione "tipo famiglia", quello che ha tutto il suo mondo racchiuso fra le pareti domestiche"⁵. Ma questo Guareschi non è meno politico dell'altro; non è l'esibizione del tema a creare la sostanza, che invece è tanto politica nelle storie della Bassa di don Camillo e Peppone quanto in queste

per lo più milanesi di personaggi isolati e fuori dal coro. Al concetto di famiglia ribadito più volte Guareschi affianca la formula "l'unica qualità positiva dello *Zibaldino*" (e poche righe dopo "L'unico lato positivo dello *Zibaldino*") per sottolineare però due qualità invece che una sola: la prima ("unica") qualità positiva del libro "risiede nella estrema facilità con la quale ogni sua pagina può essere letta e dimenticata"; il secondo (ma ancora una volta "unico") lato positivo è che "chi lo legge respira per qualche ora un po' di vecchia aria di famiglia"; con apparente noncuranza Guareschi ha dunque trovato il modo di raddoppiare (chiarezza di stile e conservazione dei valori) l'"unica" conclamata qualità del libro"⁶. I brevi racconti dello *Zibaldino* (si tenga conto che lo spazio è quello pressoché fisso della rubrica giornalistica) sono apologhi venati di disillusione, anche se il tono non è drammatico ma ironico. Per continuare il parallelo con Leopardi, al "fritto misto" dello *Zibaldone* si può aggiungere il modello delle *Operette morali*⁷. Uno degli apologhi migliori è *Importanza dell'esperienza* (pubblicato su "Tutto" nel 1938). Sul tema dell'esperienza i punti di riferimento sono ovviamente infiniti; soffermandoci su Leopardi balza in primo piano il primo dei suoi *Pensieri* (1831-1835), che funge da introduzione all'opera. Qui Leopardi scrive:

Io ho lungamente ricusato di creder vere le cose che dirò qui sotto, perché, oltre che la natura mia era troppo rimota da esse, e che l'animo tende sempre a giudicare gli altri da se medesimo, la mia inclinazione non è stata mai d'odiare gli uomini, ma di amarli. In ultimo l'esperienza quasi violentemente me le ha persuase: e sono certo che quei lettori che si troveranno aver praticato cogli uomini molto e in diversi modi, confesse-

² *Ivi*, p. 4.

³ *Ibidem*.

⁴ L. BIANCIARDI, *La vita agra*, Bompiani, Milano, 2002, p. 156.

⁵ G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino*, cit., p. 4; cfr. A. BARICCO, *Il che è bello e istruttivo*, prefazione a G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino*, cit., p. VII: "Nello *Zibaldino* Guareschi usò il più ovvio dei microcosmi disponibili: la famiglia. Chiunque saprebbe farlo. Solo che lui sapeva ricostruirlo usando alcuni tasselli non regolamentari, e venando il tutto con improvvise scariche di irresistibile absurdità".

⁶ G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino*, cit., p. 4.

⁷ Cfr. G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Rizzoli, Milano, 2008, p. 378: "Il titolo, *Lo Zibaldino*, è una strizzatina d'occhio, ironica e divertita, al famoso *Zibaldone* leopardiano. Un modello di libro aperto, non un romanzo, non una raccolta ma nemmeno un diario, uno zibaldino appunto, dove trovano posto racconti, pezzi stravaganti, riflessioni, pagine di diario familiare"; A. BARICCO, *Il che è bello e istruttivo*, cit., pp. VII-VIII: "[Guareschi] Convogliava il caos dell'esistente nella confezione misurata di piccole storie in cui veniva a galla, limpido, lo statuto comicamente assurdo del reale, e certe sue venature sentimentali, da domestica, ma preziosa, saggezza [...] Laboratorio festivo e ilare, perché Guareschi era uno di quei narratori per cui capire e ridere sono le due facce di un unico gesto, e l'umorismo la veste necessaria di qualsiasi verità".

ranno che quello ch'io sono per dire è vero; tutti gli altri lo terranno per esagerato, finché l'esperienza, se mai avranno occasione di veramente fare esperienza della società umana, non lo ponga loro dinanzi agli occhi. Dico che il mondo è una lega di birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi.⁸

Il termine “esperienza” torna con insistente sottolineatura, accentuata anche dall'avverbio “violentemente”. Il tono di Guareschi è diverso, ma non è da meno il ricorso all'illuminante addestramento dell'esperienza. Egli comincia il racconto ribadendo il luogo comune e introducendo qualche interessante ribaltamento:

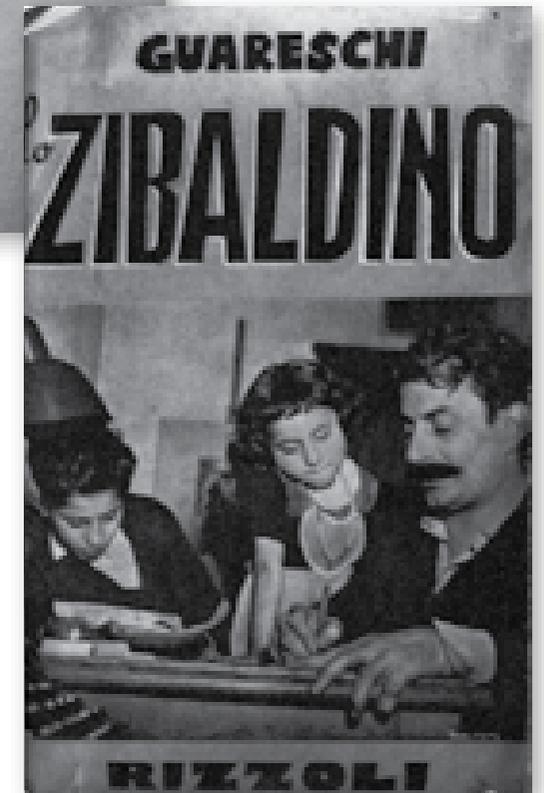
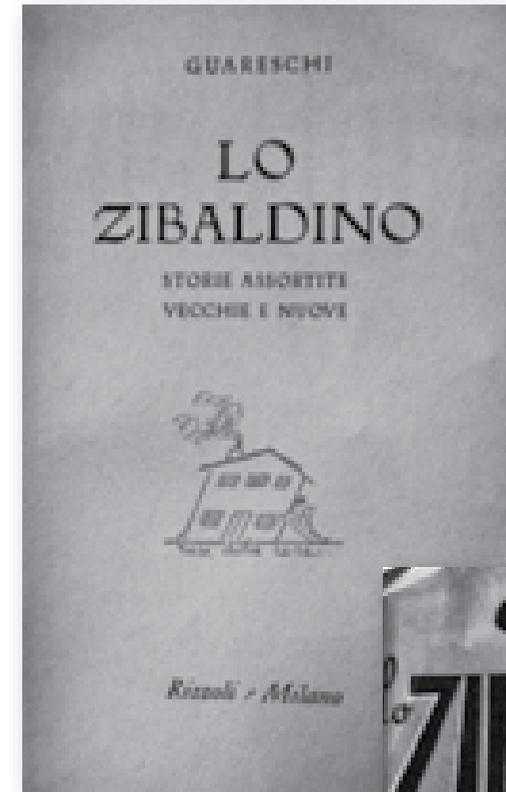
L'esperienza è la cosa più importante, lo sanno tutti. Ma per capire perfettamente l'importanza dell'esperienza bisogna riandare alla storia di Tommaso Badai. Chi era Tommaso Badai? Un uomo qualsiasi. Io non racconto mai storie nelle quali i protagonisti sono uomini d'eccezione: quello che fanno gli uomini d'eccezione non serve a niente. È stolto additare ad esempio uomini d'eccezione: nessuno potrà agire come agiscono costoro, né trarre ammaestramenti da quello ch'essi fanno. Gli uomini d'eccezione fanno cose d'eccezione e noi invece siamo gente normale e possiamo fare soltanto cose normali.⁹

Il prologo della storia contiene già un'importante morale. Guareschi non racconta le vite dei grandi ma dei piccoli; non gli eroi ma gli anti-eroi, o meglio i non-eroi, le persone comuni, “qualsiasi”, quelle con cui condividiamo la normalità della vita quotidiana. Egli narra “vite di uomini non illustri”, per citare il fortunato e recente titolo di un volume di racconti di Giuseppe Pontiggia¹⁰. Guareschi ribadisce l'obiettivo morale della propria opera: “È stolto additare ad

⁸ G. LEOPARDI, *Pensieri*, in *Scrittori italiani di aforismi*, a cura di G. Ruozi, 2 voll., Mondadori, Milano, 1994-1996, 1, p. 1085.

⁹ G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino*, cit., pp. 58-59.

¹⁰ G. PONTIGGIA, *Vite di uomini non illustri*, Mondadori, Milano, 1994.



G. Guareschi, copertine per le edizioni de *Lo Zibaldino*, Rizzoli, Milano

esempio [...] nessuno potrà agire come agiscono costoro, né trarre ammaestramenti da quello ch'essi fanno"¹¹. Lo scopo dichiarato è quindi fornire esempi e ammaestramenti, modelli di comportamento utili al confronto reciproco. La favola è pertanto favola in senso canonico, nella scia della tradizione esopica. Dopo il prologo inizia il racconto della vita di Tommaso Badai, costellata di esperienze fallimentari, ognuna delle quali, a detta del protagonista, "è una bella esperienza che mi servirà straordinariamente nella vita"¹². La catena di esperienze tanto disastrose quanto utili si conclude con quella definitiva della morte. La morale esplicita del racconto è la seguente:

Morale

Uno passa l'esistenza a immagazzinare esperienze su esperienze e a fersarsi contro tutti gli attacchi e tutte le insidie, e, quando finalmente può dire: «Ho imparato a vivere!», muore.

Ma questo non significa niente perché l'unica vera esperienza che conta è quella della morte.¹³

Guareschi gioca con il paradosso, mette in discussione la morale comune, i buoni insegnamenti, mostrando come la vita riservi continue sorprese e spesso precipiti nel grottesco. I suoi apologhi sono controinsegniamenti, nel senso che attraverso l'esperienza radicale dei luoghi comuni essi ne smontano la pretesa di verità, li capovolgono, ne mostrano l'assurdità esistenziale. Tommaso Badai non ha imparato nulla dalle esperienze fatte, come forse la storia non insegna nulla agli uomini, che continuano a compiere azioni sbagliate, a subire inganni, a imporre e sopportare soprusi, come se niente fosse accaduto. Quindi *historia non magistra vitae*; compito dello scrittore è smascherare la presunzione razionalistica, le "magnifiche sorti e progressive" additate con sarcasmo da Leopardi nella *Ginestra*, attuando un fermo e graffiante controcanto.

¹¹ G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino*, cit., p. 58.

¹² *Ivi*, p. 60.

¹³ *Ivi*, p. 61.

Altro apologo esemplare, altra "storia strampalata", è *Il segreto del successo* (pubblicato su "Tutto" nel 1938). Anche in questo caso Guareschi inizia con il prologo:

Io vi voglio insegnare il segreto del successo.

Adesso non venitemi a dire che questa è un po' la storia di coloro che insegnano alla gente il sistema infallibile per vincere al lotto e loro sono sempre in bolletta sparata perché in tutta la vita non hanno mai vinto un ambo. Il fatto è che io non ho fiducia nei miei insegnamenti quindi non li metto mai in pratica: però, se voi avrete fiducia in me e li metterete in pratica, vedrete come vi troverete bene. Quindi state bene attenti: questo è un fatto curioso.¹⁴

Ancora una volta Guareschi mette le mani avanti e avverte il lettore di dubitare del valore pedagogico dei propri avvertimenti. Eppure, nonostante questa diminuzione, egli è sicuro del meccanismo paradossale del successo, che può compiere percorsi inattesi e curiosi come appunto dimostra la storia degli avvocati Tolei e Ribeletti. Guareschi racconta la classica storia del "seccatore" raccomandato nell'anticamera di un noto avvocato: Ribeletti vuole farsi ricevere dall'avvocato Tolei, che non intende incontrarlo e posticipa di continuo l'appuntamento. In questi casi sovente accade che il cliente si spazientisca e rinunci; ma non così per Ribeletti, che in uno spazzante crescendo stanza giorno e notte nello studio dell'avvocato, che perde via via possesso del proprio spazio e del proprio potere. Il racconto si conclude con Ribeletti che conquista il posto dell'avvocato Tolei, ribaltando la situazione iniziale. La morale del racconto è la seguente:

Morale

Il segreto del successo è la costanza. Insistere, mai darsi per vinti. Verrà il giorno in cui coglierete il successo.

¹⁴ *Ivi*, p. 127.

Io non ho questa forza: ma se voi invece l'avrete, arriverete dove vorrete arrivare. E, se la gloria vi bacerà in fronte, ricordatevi di me.¹⁵

Guareschi adotta la struttura classica della favola, con tanto di *morale* finale esplicita. La stessa struttura è proposta nel racconto *La coscienza a posto* (pubblicato su "Tutto" nel 1938). Il protagonista del racconto è il signor Bik, che un giorno "riuscì a realizzare il sogno che accarezzava da alcuni anni, all'insaputa naturalmente della moglie. Riuscì, cioè, a trovarsi in tasca due biglietti da diecimila lire"¹⁶. Il signor Bik progetta una quantità di acquisti grazie a questa disponibilità economica che non vuole condividere con la famiglia e tenere tutta per sé (l'ironia di Guareschi è come al solito sottile e tagliente). Ma al momento del primo pagamento la cassiera del negozio respinge uno dei biglietti perché falso. Al signor Bik crolla il castello consumistico dei propri sogni e comincia a mugugnare rabbiosamente contro quel "bel farabutto", quel "delinquente spregevole e basso" che gli aveva rifilato il biglietto falso. Decide perciò di nascondere il biglietto all'interno dello "scompartimento più nascosto del portafogli" per evitare di essere canzonato, in primo luogo dalla moglie: "Non pensò neppure un istante a rifilarlo a qualcuno. Il signor Bik era un uomo onesto e voleva aver sempre la coscienza a posto. E poi mai avrebbe trovato il coraggio per compiere una simile bassezza"¹⁷. Ma per ironia della sorte e per caso il signor Bik si accorge che nel portafogli ha nascosto in realtà il biglietto buono e ha così smerciato, senza volere, quello falso. La reazione immediata e naturale è di adolescenziale felicità: "Il signor Bik si sentì ringiovanito di dieci anni; ripose il biglietto buono nel portafogli e andò a letto beato". A Guareschi non resta che dichiarare la morale della storia:

Morale

Ecco qui: uno è convintissimo che chi spaccia biglietti falsi è un furfante, e perciò non farebbe mai una cosa simile. Ne spaccia uno senza

volo e non pensa neppure di essere un disonesto. La sua coscienza è tranquilla perché nel suo atto è mancata la sua volontà.

Resta di positivo la faccenda che lui, ad ogni modo, ha spacciato una banconota falsa. Ma questo non ha importanza: per sentirsi onesti basta avere la coscienza a posto.

Perciò, quando si sente qualcuno affermare che lui è un uomo che ha la coscienza a posto, non bisogna impressionarsi. Basta pensare al signor Bik il quale si sentiva un perfetto galantuomo pur avendo commesso il grave delitto di spacciare moneta falsa.

Insomma, il segreto è tutto qui: commettere delle furfanterie, ma commetterle involontariamente.¹⁸

Con semplicità e rigore Guareschi scandaglia le contraddizioni dell'animo umano e fa emergere l'ipocrisia dei comportamenti, anche quelli in apparenza più innocenti. Il suo non è un moralismo risentito e lapidatorio; egli osserva e valuta senza alzare la voce, quasi sorridendo delle debolezze della vita ("Ognuno ha le sue debolezze: è umano avere delle debolezze. Sembra addirittura che, prima dell'uomo, sia stata creata la debolezza", scrive nel raccontino *Ritrovamento*¹⁹). Egli non si erge a giudice, piuttosto a compagno di strada, persuaso della comune fragilità umana. È un atteggiamento di condivisione che denuncia e denuda presunzioni e autoritarismi in nome di una comprensiva esperienza della vita. Numerosi all'interno dei racconti i segmenti aforistici e sentenziosi, frutto di un attento e disincantato esame delle situazioni, spesso espressione della voce della moglie Margherita:

¹⁵ *Ivi*, p. 243; cfr. G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, cit., p. 379: "Ne *Lo Zibaldino*, inoltre, pezzi come 'La coscienza a posto', pubblicato su 'Tutto' nel numero 21 del 1938, o come 'Il segreto del successo', già pubblicato su 'Tutto' nel numero 27 del 1938, hanno in fondo, in coda al racconto, un capitoletto intitolato 'morale', in cui Giovannino tira le somme, come se la letteratura avesse lo scopo principale di una riflessione, di un insegnamento. E questa è la dimostrazione ulteriore, nel passaggio dal settimanale al volume, del lavoro svolto da Giovannino, l'importanza della finalità morale nella sua letteratura, che, come una corda tesa, ricuce la sua narrativa novecentesca a quella della grande tradizione del racconto morale italiano"; per la collocazione di Guareschi nella tradizione della favola italiana, cfr. *Favole, apolooghi e bestiari*, a cura di G. Ruozzi, Rizzoli, Milano, 2007.

¹⁹ G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino*, cit., p. 14.

¹⁵ *Ivi*, p. 131.

¹⁶ *Ivi*, p. 239.

¹⁷ *Ivi*, p. 242.

«Spesso il voler rendersi conto di ogni cosa e di ogni cosa voler scoprire il substrato ci avvelena la vita.»²⁰

L'umanità sbaglia: l'umanità rappresenta la vita come una storia che comincia nel punto A e finisce nel punto X e così uno cammina, e, quando è arrivato in fondo, buona notte. Altri la rappresenta come una gradinata doppia, dove uno comincia a salire da una parte e scende dall'altra. Invece la vita è, sì, una doppia scala, ma a pioli. L'uomo sale, arriva fino al culmine, scavalca poi scende per l'altra rampa. Però se, mentre sale, guarda verso est, nello scendere, siccome quando è in cima deve voltarsi dall'altra parte, guarda verso ovest. E il vantaggio della doppia scala a pioli rispetto agli altri tipi di scale e alle strade sta nel fatto che, siccome la scala a pioli è fatta per la massima parte di trasparenze, quando sali vedi le cose da una parte, e quando scendi le vedi dalla parte opposta. Ecco: io sono una che vede le cose dall'altra parte.²¹

«[...] Le guerre scoppiano soltanto quando la bilancia pende tutta da un lato e dei due uno si arma e l'altro no.»²²

Guareschi cerca di guardare le cose “dall'altra parte”, di darci un altro e alternativo punto di vista; giudizi e storie “strambe” e “strampalate” che servono a documentare la complessità eccentrica della vita. Ecco il prologo delle “due storielle” riunite sotto l'unico titolo *Per lei, signora*:

Signora, io le racconto qualche storiella e poi vediamo di trarre insieme una conclusione. Le storielle, magari, le sembreranno un po' strambe, un po' paradossali; ma – come afferma il signor Nietzsche il quale era

tanto saggio che poi morì al manicomio – il paradosso è la scorciatoia per arrivare alla verità.²³

Il significativo intreccio sapienziale di paradosso e scorciatoia è sottolineato anche da Umberto Saba all'inizio delle sue *Scorciatoie*, nate sotto il binomio “Nietzsche-Freud” e pubblicate sulla rivista “La Nuova Europa” nel 1945 e in volume nel 1946:

SCORCIATOIE. Sono – dice il Dizionario – *vie più brevi per andare da un luogo ad un altro*. Sono, a volte, difficili; veri sentieri per capre. Possono dare la nostalgia delle strade lunghe, piane, diritte, provinciali.²⁴

La scorciatoia è pure il titolo del primo capitolo del romanzo *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (1947), che afferma con perentorietà che “le scorciatoie si accettano, non si discutono”²⁵.

Alla verità si giunge quindi più con il paradosso che con il senso comune. Il paradosso svela le incongruità della vita, i suoi percorsi tortuosi, le meraviglie e gli imprevisti²⁶. La peculiarità di Guareschi è che egli dice tutto ciò attraverso l'apparente linearità e il rispetto della semplicità, in un continuo e ironico controcanto culturale. Si legga per esempio l'incipit del racconto *Vent'anni dopo* (“Candido”, 1946):

La signora Giovinezza aveva, come la canzone, ‘*un nome che non si dimentica*’, ‘*un nome lungo e breve*’: Ninì Pestalozza.

A diciotto anni Ninì ne aveva ventidue, e questo non è un gioco di pa-

²⁰ *Ivi*, p. 266.

²¹ *Ivi*, p. 271.

²² *Ivi*, p. 277.

²³ *Ivi*, p. 286.

²⁴ U. SABA, *Scorciatoie*, in *Scrittori italiani di aforismi*, cit., 2, p. 823.

²⁵ E. FLAIANO, *Tempo di uccidere*, in *Opere II. 1947-1972*, a cura di M. Corti e A. Longoni, Bompiani, Milano, 1990, p. 10.

²⁶ Sulla funzione conoscitiva del paradosso, cfr. U. ECO, *Note sull'aforisma. Statuto aletico e poetico del detto breve*, in G. RUOZZI (a cura di), *Teoria e storia dell'aforisma*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 162-163.

role perché i diciotto erano i miei e i ventidue erano di Ninì. Vent'anni dopo io tocco i trentotto e Ninì i quarantadue.

Proust, Freud, Croce, Montale, Einstein, Sartre, Saba, Kant, Hemingway e Bontempelli hanno scritto delle mirabili cose, ma alla fine uno s'accorge che la filosofia, la scienza, l'arte e la poesia più resistenti ai secoli sono scritte sui bigliettini dei cioccolatini: «Non è bello ciò che è bello, è bello ciò che piace», «Di mamma ce n'è una sola», «Il primo amore non si scorda mai». Tanto è vero che, a vent'anni di distanza, io mi ricordo ancora di Ninì Pestalozza.²⁷

Gli aforismi dei cartigli dei Baci Perugina contengono quindi più saggezza di quelli dei grandi pensatori del Novecento. Una posizione popolare e antiaccademica, a un tempo ironica e dissacrante, che cerca di porsi nell'ottica provocatoria di un benpensante-malpensante. Guareschi vuole porsi fuori dal coro e ribadire la propria opposizione rispetto a qualsiasi verità prestabilita; egli è ancora una volta e sempre "dall'altra parte". Le sue favole perciò non hanno il lieto fine della tradizione, specie di quella recente del "neo-verismo" progressista:

Alla gente piacciono le storie nelle quali lui incontra lei, e poi lei incontra lui, e poi tutt'e due si incontrano, ma lui si innamora di lei mentre lei se ne infischia di lui perché ama un altro il quale altro, a sua volta, finge di amare lei mentre in realtà ama un'altra, che, a sua volta, ama Giacomino Persighetti di anni trentasette, coniugato con prole eccetera. Dopo di che succedono tanti di quei guai e di quelle complicazioni che, alla fine, lui sposa lei, lei sposa lui e vivono felici e contenti fino alla bella età di anni centottantasei; vale a dire novantatré lui e novantatré lei.

Queste sono le storie che piacciono alla gente. E la gente non ha neanche torto: anch'io, quando vado al cinematografo, esigo che, alla fine del film, i due si sposino e vivano felici: e mi arrabbio se invece muoiono o si dicono addio, per sempre addio.

²⁷ G. GUARESCHI, *Lo Zibaldino*, cit., pp. 170-171.

Però queste simpatiche storie di gente che alla fine si mette d'accordo per vivere felice e contenta non insegnano un bel niente. Divertono, ma non istruiscono. Sono invece più utili le storie sul tipo di quella di Sam.²⁸

Guareschi rifiuta le favole a lieto fine, frutto di conformismo dolciastro e ipocrita. Esse sono in conflitto con la realtà dell'esistenza, dolorosa e antidillica. Guareschi invita a un salutare bagno di realismo, contro ogni tentazione utopica. Il racconto "utile" di cui abbiamo letto il prologo si intitola *Il puntiglio* ("Tutto", 1938) e racconta la storia di Sam, "morto il 15 agosto 1931". In realtà Sam non è morto, la sua è solo "morte apparente", fatto che provoca la disgustata delusione di tutti gli astanti, dalla fidanzata ("Come'eri bello, Sam, quando eri morto!") allo zio Filippo ("Te l'avevo detto? Il solito buono a nulla! Neanche il morto è stato capace di fare!"). Sam è sconcertato:

Non ho mai dimenticato quelle parole: le ho ancora qui sullo stomaco. Un giorno o l'altro gli farò vedere io, allo zio Filippo, se sono o no capace di fare il morto anche meglio di lui!²⁹

Il che produce la seguente articolata conclusione, in diretto collegamento con il titolo del racconto:

Morale

Ecco, questo si chiama *puntiglio*. Ovvero, come dice il Tommaseo: «Smania di aver ragione sopra gli altri in parole o in atti».

Vale a dire: un uomo, un Sam qualunque, non è contento di aver dimostrato alla gente di saper benissimo vivere anche quando già gli altri lo hanno spacciato. No, egli ha le parole dello zio Filippo lì, sullo stomaco; e non sarà contento se non avrà dimostrato a zio Filippo di saper fare il morto anche meglio di lui.

²⁸ *Ivi*, pp. 193-194.

²⁹ *Ivi*, p. 196.

Cosa inconsulta e pericolosa il puntiglio, perché può condurre allo sfacelo anche le persone dalla struttura più solida, e può portare enorme scompiglio nelle famiglie.

Io so di due coniugi i quali erano così puntigliosi che, una volta, venuti a diverbio, si fissarono nel cervello di voler avere ognuno l'ultima parola e, alla fine, morirono di consunzione. E non è da dire che ci cavassero qualcosa perché le ultime tre parole che essi pronunciarono, le pronunciarono insieme: «Quanto siamo stupidi!»

So di due signore borsaneriste che, risolte a superarsi l'un l'altra con lo sfarzo, si caricarono tanto di gioielli che, alla fine, perirono miseramente sotto l'enorme peso.

Questo è il puntiglio, il puntiglio che il Tommaseo chiama: «Quasi diminutivo di *punto*, per denotare la meschinità di tale pretese».

E ha ragione il Tommaseo.³⁰

La *morale* questa volta si arricchisce di nuovi esempi, che servono a fornire prove sperimentali dell'assurdità del comportamento di Sam, il cui ultimo paradossale atto vitale si tinge di ulteriore e accanito risentimento, appunto contro ogni logica del lieto fine.

Sam, naturalmente un altro Sam, è il protagonista del racconto *La felicità è vicina* ("Tutto", 1938), definita dall'autore una "delle storie strambe"³¹. Accanto a Sam c'è Berta che "non sa leggere" e rappresenta la semplicità modesta e credulona dei poveri. Berta si adegua con convinzione a tutto ciò che le propone Sam, anche quando invece di un bambino le porta a casa "una scatola di latta" che accudirà proprio come un neonato. Di questa storia "stramba" e "strampalata" Guareschi propone una morale sintetica presente già nel titolo ("la felicità è vicina") e strutturata in più passaggi (segnalati anche dalla presenza di asterischi divisorii):

³⁰ *Ivi*, pp. 196-197.

³¹ *Ivi*, pp. 246-250.

[...] E noi diciamo: questa è la felicità.

Quella felicità che uno cerca lontano, che uno cerca in cima al monte perché si è spinto oramai fino alla metà, ma che è invece lì a portata di mano, se, invece di salire sul monte altissimo, uno scende in una piccola buca a fior di terra.³²

Alla quale segue una seconda considerazione di carattere generale e sociale, all'insegna del più crudo realismo (corrispondente all'identificazione tra la scatola di latte e il bambino):

I poveri non sono matti: i poveri sono felici, e i matti non possono essere felici perché cercano le cose grandi, meravigliose, quelle che gli uomini normali neanche sognano.

I poveri sanno adeguare i desideri alle loro possibilità.³³

La morale finale non si limita a ribadire quanto finora espresso ma aggiunge una più dettagliata spiegazione del processo psicologico che sta alla base del comportamento di Sam e di Berta. Con punte polemiche indirizzate a pretese verità scientifiche:

Morale

Questa è la felicità. Uno ha una lira in tasca e dice: «Sono un milionario» e se riesce a convincere se stesso, è un milionario sul serio.

I dottori, questa, la chiamano autosuggestione, ma rovinano tutto perché ne vogliono fare una scienza. Per loro basta che uno dica: «Sono guarito, sto bene» perché debba sentirsi vispo come un uccellino anche se sta morendo.

Rovivano tutto perché, se un tizio ha in tasca una sola lira, può convincersi facilmente che è milionario, ma non potrà mai convincersi che ha due lire. La felicità non c'entra con l'autosuggestione. La felicità è

³² *Ivi*, p. 249.

³³ *Ibidem*.



G. Guareschi, *Albertino afferra un ramo e cerca di strapparlo*, illustrazione a china su carta realizzata per la *Favola di Natale*, Rizzoli, Milano, 1945

convinzione: bisogna che Berta convinca se stessa che più di una scatola non può avere. Bisogna che il tizio convinca se stesso che più di una lira non può desiderare.

Altrimenti uno potrebbe dire: «Sono vivo, sono vivo!» quando invece è morto e sotterrato.

Allora si cadrebbe nella pazzia e, in questo caso, si avrebbero dei morti pazzi. Il che non regge affatto perché proprio i morti sono le uniche persone veramente sagge.³⁴

Autosuggestione, convinzione, pazzia, saggezza: Guareschi coniuga sul piano razionale situazioni illogiche e paradossali, come quelle dei morti “pazzi” e dei morti “saggi” che l’autore coinvolge spesso nelle proprie storie, come il già menzionato Nietzsche di *Per lei, signora*, “il quale era tanto saggio che poi morì al manicomio”. Ancora una volta “il paradosso è la scorciatoia per arrivare alla verità”³⁵.

Notevoli alcune favole nere pubblicate sul “Candido” nel 1948, scaturite dal teso clima postbellico ed elettorale. Segnalo in particolare *La corda* (n. 27, 4 luglio 1948), *Storia di uno. Casimiro* (n. 29, 18 luglio 1948), *Toni* (n. 39, 26 settembre 1948, tra le *Favole per Albertino*). Sono storie tragiche, di sbandamento e solitudine, rabbie e rancori, disinganni e disgrazie. Non c’è luce in questi apologhi tristi, in cui la morte e l’abisso dominano sovrani. Il reduce Casimiro torna dalla guerra e a casa “non trovò più niente, neanche una mattonella del pavimento”; la casa distrutta, i genitori morti, ora la sua vita si affaccia “sulla soglia dell’abisso”, delle macerie materiale e morali della guerra; “«Non ho più nessuno» sussurrò dopo un poco. «Sono solo»” (*Storia di uno. Casimiro*)³⁶. Gigo “povero in canna” sogna alle elezioni del 1948 la vittoria del fronte popolare e di “far fuori i signori” con la sua magnifica corda, alla quale però infine disperato si appenderà egli stesso (*La corda*)³⁷. Toni dopo

³⁴ *Ivi*, pp. 249-250.

³⁵ *Ivi*, p. 286.

³⁶ *Id.*, *Mondo Candido 1948-1951*, Rizzoli, Milano, 1992, p. 6.

³⁷ *Ivi*, p. 41.

un'operazione di contrabbando è braccato dai doganieri e nella fuga finisce infilzato nello spuntone di un canalone; muore dissanguato davanti agli occhi della propria ragazza che lo sposa morente, a quelli del prete che celebra il funesto matrimonio e ai doganieri pietrificati che fanno da testimoni; «È un mondo maledetto» esclama uno dei doganieri; «È un mondo maledetto» ribadisce il sacerdote seduto sull'orlo dell'«abisso» a pregare per Toni (*Toni*)³⁸. Sono favole senza lieto fine, cupe; una versione radicale, storicamente contestualizzata, di un momento difficile della storia italiana che esse rispecchiano con agro realismo.

Di tono diverso *La favola di Natale*, composta in lager nel dicembre 1944 e pubblicata l'anno seguente. Il periodo del lager in Polonia, in cui Guareschi fu rinchiuso come internato militare (1943-1945), è uno dei momenti più drammatici della vita dello scrittore; nello stesso tempo è il periodo al quale egli tornerà per tutta la vita con nostalgia per l'immagine realistica e utopica della "Città Democratica". Nell'introduzione a *Diario clandestino* (1949) così egli parla di quella comunità di uomini vessata e a un tempo fortunata che diede vita nei rigori del lager a un'esperienza di democrazia che per Guareschi rappresentò un modello di perfezione:

Fummo peggio che abbandonati, ma questo non bastò a renderci dei bruti: con niente ricostruimmo la nostra civiltà.

Sorsero i giornali parlati, le conferenze, la chiesa, l'università, il teatro, i concerti, le mostre d'arte, lo sport, l'artigianato, le assemblee regionali, i servizi, la borsa, gli annunci economici, la biblioteca, il centro radio, il commercio, l'industria.

Ognuno si trovò improvvisamente nudo; tutto fu lasciato fuori del reticolato: la fama e il grado, bene o male guadagnati. E ognuno si ritrovò soltanto con le cose che aveva dentro. Con la sua effettiva ricchezza o con la sua effettiva povertà.

E ognuno diede quello che aveva dentro e che poteva dare, e così nac-

³⁸ *Ivi*, p. 105.

que un mondo dove ognuno era stimato per quello che valeva e dove ognuno contava per uno.³⁹

Questo "mondo dove ognuno era stimato per quello che valeva e dove ognuno contava per uno" restò per Guareschi un esempio inimitabile, un sogno al quale riandare con costanza per trovare i modi autentici della democrazia. Il dopoguerra fu una bruciante delusione; Guareschi coltivò da allora il confronto tra l'amaro presente e quel passato concentrazionario che paradossalmente divenne un simbolo di felicità civile.

Non abbiamo vissuto come bruti: costruimmo noi, con niente, la Città Democratica. E se, ancor oggi, molti dei ritornati guardano ancora sgomenti la vita di tutti i giorni tenendosene al margine, è perché l'immagine che essi si erano fatti, nel *Lager*, della Democrazia, risulta spaventosamente diversa da questa finta democrazia che ha per centro sempre la stessa capitale degli intrighi e che ha filibustieri vecchi e nuovi al timone delle varie navi corsare.

Sono i delusi: forse i più onesti di tutti noi volontari del *Lager*.⁴⁰

Fu in questo contesto che Guareschi compose *La favola di Natale*, che in realtà è forse più "fiaba" (come la chiama nella premessa, oscillando tra un termine e l'altro, l'autore stesso) che "favola" nel senso della tradizione esopica⁴¹. Non a caso l'inizio è quello tipico delle fiabe:

C'era una volta un prigioniero... No: c'era una volta un bambino...

Diario clandestino. 1943-1945, Rizzoli, Milano, 1991, p. xv-xvi.

³⁹ *Id.*, *Diario clandestino*, Rizzoli, Milano, 2004, p. xiii.

⁴⁰ *Ivi*, p. xiv.

⁴¹ Sulle favole, fiabe e i racconti natalizi di Guareschi, cfr. F. MARRI, *I cento anni di Giovannino Guareschi, Dalla «fettaccia di terra» alla fama internazionale*, in "il Carrobbio", n. 35, 2009, p. 252: "[...] la grande *Favola di Natale* che Guareschi scrisse e fece rappresentare dalla compagnia teatrale degli internati nello Stalag XB di Sandbostel a fine 1944, immaginando la visita del suo figlioletto Albertino, di tre anni, che gli portava notizie anche di Carlotta, che di anni ne aveva uno appena, e non aveva ancora conosciuto il papà".

Meglio ancora: c'era una volta una Poesia...

Anzi, facciamo così: c'era una volta un bambino che aveva il papà prigioniero.⁴²

La favola, ispirata da muse che si chiamano “Freddo, Fame e Nostalgia”, è un inno alla poesia e alla fede che vincono l’“orrenda guerra che distrugge tante belle favole”⁴³. Nel paese martoriato dalla guerra e nella penuria e sofferenza della prigionia si intravede la luce della speranza, quella che alcuni anni dopo sembra perduta nelle lacerazioni politiche e nella corruzione del dopoguerra.

Guareschi moralista riconosce in quel tempo di difficoltà estrema il fondamento di una civiltà autentica e un’illusione presto tradita dai fatti. Nel tempo di alcuni anni la favola di Natale si converte in favole nere che lasciano pochi spiragli a un’idea di giustizia e felicità.

Nonostante questo il “Mondo piccolo” di Peppone e don Camillo sembra costituire una sorta di oasi fiabesca, dove le violenze della storia possono ancora trovare un’equilibrata composizione e compensazione. I racconti *Paura e La paura continua*, in cui si tocca il culmine della durezza e della tensione politica del dopoguerra, sono temperati dal racconto *Giallo e rosa*, che sigla il volume *Don Camillo* (1948). Ancora una volta è il Natale a favorire la riconciliazione degli estremi: Peppone e don Camillo si rappacificano nel nome della poesia di Natale e il “porco mondo” e la “cupa notte padana”⁴⁴ sono riscattati e illuminati dalla grazia dell’incarnazione cristiana, che è la risposta di Guareschi a ogni tentazione nichilistica.



G. Guareschi, *Scorta del dio della guerra*, illustrazione a china su carta realizzata per la *Favola di Natale*, Rizzoli, Milano, 1945

⁴² G. GUARESCHI, *La favola di Natale*, Rizzoli, Milano, 2007, p. 9.

⁴³ *Ivi*, pp. 3 e 37.

⁴⁴ *Id.*, *Don Camillo*, Rizzoli, Milano, 2005, pp. 356 e 360.

Guareschi nella Spagna franchista

José Manuel Alonso Ibarrola



G. Guareschi, *Stati cocciutissimi*.
Stampa. "Bertoldo", 10 marzo 1939

Nell'anno 1942 il mondo era in guerra... Tranne che in Spagna, dove Francisco Franco imponeva una ferrea pace. Il cosiddetto *Caudillo* – espressione analoga a quella di Duce – metteva in atto una repressione implacabile. In quello stesso anno, fra le vittime di quella repressione, compare il grande poeta Miguel Hernández, morto in carcere. Il 20 giugno dello stesso anno Serrano Súñer, che in quel periodo era ministro di Franco, viene ricevuto da Benito Mussolini a Roma; tre giorni dopo, in una visita privata, ode dal Papa Pio XII un elogio al suo capo, Franco, che il Santo Padre definisce “benemerito della **fare NOTA? causa di Dio e della Chiesa**”.

Mesi dopo, nel gennaio del 1943, anno della caduta di Mussolini, appare in Spagna un' *Antologia di umoristi italiani* pubblicata nella **collezione** *Al monigote de papel*, edita da José Janés, che firma una lunga nota preliminare in cui cerca di giustificare la scelta dei ventisette scrittori italiani che compaiono in essa. Vi sono **Giovanni Guareschi**, Carlo Manzoni, Achille Campanile, Pitigrilli – ovvero Dino Segre –, Giovanni Mosca, Cesare Zavattini e altri. Si propone un breve racconto per ogni autore. Di Guareschi si includono i racconti intitolati *L'amico conosciuto* e *L'autore e il personaggio*; quest'ultimo è un divertentissimo racconto che si conclude con l'espressione “Abbasso Dumas!” Si presenta inoltre una breve biografia di ogni autore, che nel caso di Guareschi si apre con un grossolano errore: “Nato a Roma”.

**Giovannino
Guareschi**

Grazie a questa antologia ebbi l'occasione di conoscere per la prima volta in vita mia un'incredibile pleiade di umoristi italiani che, non lo nascondo, hanno avuto una chiara impronta nella mia successiva produzione letteraria. L'antologia ebbe un grande successo e soprattutto richiamò l'attenzione del di-

rettore di una nuova rivista umoristica spagnola, “La Codorniz”, che era stata fondata due anni prima, nel 1941. Questa rivista, secondo il geniale umorista spagnolo Antonio Mingote, rappresentò un autentico boom dell’umorismo in Spagna. Nonostante ciò, un altro famoso umorista già deceduto, Chumy Chúmez, affermava che l’umorismo spagnolo esisteva già prima della Guerra Civile e che “assomigliava a quello italiano perché entrambi vissero circostanze storiche analoghe”.

“La Codorniz” fu fondata dal commediografo Miguel Mihura dopo la scomparsa della rivista “La Ametralladora”, indirizzata ai combattenti dello schieramento franchista. Sembrerebbe che Mihura conoscesse il “Bertoldo”, dato che, a quanto pare, appena trovò un editore per la rivista si recò a Milano e ne ingaggiò alcuni scrittori. Voci malevole affermano che tanti altri furono tradotti senza che mai se ne rivelassero gli autori. Fra tutti, Carlo Manzoni raggiunse la più grande popolarità, al punto che uno dei suoi personaggi di finzione, “il Veneranda”, sarebbe poi servito a intitolare la rivista umoristica “Don Venerando”.

È un dato curioso il fatto che il “Bertoldo” nascesse il 14 luglio del 1936 e che in Spagna l’insurrezione di Franco accadesse quattro giorni dopo, ovvero il 18 di luglio. Negli esordi del “Bertoldo” c’erano già delle vignette e degli scherzi che facevano riferimento alla guerra civile spagnola, in cui gli italiani parteciparono in entrambi gli schieramenti.

Sarebbe degno di studio per una tesi l’analisi della grande influenza che hanno avuto gli umoristi italiani su quelli spagnoli a partire dagli anni Quaranta.

Quest’influenza era ovvia date le circostanze storiche analoghe che vivevano la Spagna e l’Italia. Sia la censura mussoliniana che quella franchista limitavano la creatività, e gli scrittori praticavano un surrealismo contro cui i censori non avevano niente da ridire, in quanto non risultava né sovversivo né pericoloso. Ma, a un lettore sveglio come Georges Sadoule, prestigioso critico cinematografico francese, non è sfuggito nella lettura di *Totò il buono* di Cesare Zavattini il doppio senso di alcune frasi: “Totò ha un’idea improvvisa: vincere la guerra [...] E quando la città decide di sparare con i cannoni contro di lui, dalle bocche escono, anziché la mitraglia, le canzoncine all’ultima moda.”

All’epoca, quando Mussolini aveva dichiarato la guerra, queste parole lasciate “innocentemente” scivolare in un racconto fantastico testimoniavano un atto coraggioso.

Nel gennaio del 1944 apparve nel rachitico mercato editoriale spagnolo un libro dal titolo sospetto: *Il destino si chiama Clotilde*. Nella Spagna franchista, dove imperavano i cosiddetti “Principi Fondamentali del Movimento Nazionale”, uno dei quali affermava categoricamente che “la Spagna è un’unità di destino nell’universale”, risultava sospetto che il fato potesse chiamarsi Clotilde, nonostante facesse Troll di cognome e fosse “la più bella fanciulla, la più famosa e più ricca di Nevaslippe”, secondo la descrizione di Guareschi.

La censura franchista non trovò niente da ridire sul primo libro di Guareschi tradotto in spagnolo. È vero che i censori di tutto il mondo sono sempre stati attenti nei casi in cui l’autore inventa un paese immaginario e i sospetti portano sempre a voler localizzare e identificare quel paese. Nevaslippe non compariva in nessuna mappa, ma non destava sospetti. Non si può dire la stessa cosa riguardo al film dei fratelli Marx *Duck Soup*, dove il paese immaginario si chiamava Freedomia. Anche nel racconto *Totò il buono* di Zavattini, che ispirò il famoso film di Vittorio De Sica, *Miracolo a Milano*, il paese immaginario si chiamava Zavattinia, e la sua capitale Bamba.

Non sembra però che *Il destino si chiama Clotilde* abbia avuto un’accoglienza eccezionale fra i lettori spagnoli. Stranamente non si è ristampato fino all’anno 1956 e sicuramente ciò fu dovuto al grandissimo successo ottenuto da *Don Camillo*, poiché in copertina, sotto il nome dell’autore, compare la didascalia “Autore di *Don Camillo*” e nella quarta di copertina la fotografia dell’autore e una brevissima biografia che fa riferimento “all’umorismo dell’italiano più letto al mondo, padre di Don Camillo, due volte condannato per offese a De Gasperi e all’allora presidente Einaudi”.

Il destino si chiama Clotilde apparve nella collezione *Al monigote de papel* nel 1944, con traduzione di Carlos Matas Ros. La prima edizione è conservata nella Biblioteca Nazionale di Madrid, con il codice 4/12335, è classificata come romanzo d’amore e ne sono disponibili quattro esemplari. In copertina appare il disegno di una gentildonna e il nome dell’autore del libro; non vi sono né un prologo né una breve biografia dell’autore. Quella collezione ebbe molta popolarità nel mercato ispanico e fu creata dalla casa editrice Janés, che in un’altra collezione, *Aretusa*, proponeva anche traduzioni di Orio Vergani, Massimo Bontempelli e Aldo Palazzeschi.

Fino all’anno 1952, nella Biblioteca Nazionale di Madrid, la più importante

della Spagna, non si trovava nessun altro libro di Guareschi, mentre successivamente ~~vi si trovano i seguenti titoli:~~ la prima edizione del *Marito in collegio* e la ~~raccolta~~ sesta di *Don Camillo. Mondo piccolo*. Curiosamente quest'opera è stata stampata ~~in Argentina da Guillermo Kraft, con la sua casa editrice~~ di Buenos Aires.

Un altro dato ~~inconsueto:~~ dalla ricerca di altri libri di Guareschi in lingua ~~spagnola~~ nella stessa biblioteca, e con l'aiuto dei dati procurati dall'agenzia ~~spagnola~~ dell'ISBN, si scopre che due opere di Guareschi non sono mai state pubblicate in ~~spagnolo:~~ *La scoperta di Milano* e *Diario clandestino*.

Se *Don Camillo* apparve in Italia per la prima volta nel 1948, i lettori ispanici ne vennero a conoscenza solo quattro anni dopo, ~~nel 1952,~~ quando i primi ~~ok correzioni?~~ esemplari ~~arrivarono in nave~~ dall'Argentina.

Il libro ebbe così tanto successo che l'anno seguente, nel 1953, nella Biblioteca Nazionale di Madrid, arrivò un esemplare dell'undicesima edizione: questo significa che in un anno ne furono stampate altre cinque, un vero ~~record~~ per il ~~ok correzioni?~~ mercato spagnolo di quegli anni. Nel 1958 apparve *Il ritorno di Don Camillo*, che ebbe a sua volta un grande successo fra i lettori spagnoli.

Nel 1969 la casa editrice Plaza y Janés pubblicò il libro *Vita in famiglia* nella traduzione di Vicente Villacampa. Devo ammettere che fu allora che conobbi davvero Giovannino Guareschi. Alla sua lettura mi emozionai in quanto Guareschi impregnava la sua vita familiare di sentimenti positivi. Quando descrive il giorno del matrimonio di sua figlia, che accompagnò all'altare "tutta vestita di bianco", ricorda il giorno in cui la portò a scuola per la prima volta: invece di lasciarla lì se ne andarono insieme al parco. Devo confessare che mi rispecchiai in questa storia, giacché mi successe la stessa cosa. Ma quando, anni dopo, ~~scrissi la storia,~~ il mio solito umore nero alterò la realtà. Fu allora che ~~ok correzione?~~ scoprii anche "la Pasionaria", ovvero la figlia, che lui chiamava così dato il suo carattere rivoluzionario. Guido Conti chiarisce, nelle note della sua magnifica biografia, che nella vita reale "la Pasionaria" fu una spagnola, Dolores Ibárruri, che morì a Madrid nel 1989 e che ebbe un ruolo molto attivo durante la guerra civile spagnola: è suo lo slogan "non passeranno", riferito al fronte di Madrid. ~~Arrivò anche a essere la Segretaria Generale del Partito Comunista~~ ~~ok correzione?~~ ~~Spagnolo nel 1942.~~ Fu lei stessa a scegliere il soprannome "la Pasionaria" perché il suo primo articolo venne pubblicato durante la Settimana di Passione del 1918. Paradossalmente ora le riviste rosa spagnole dedicano interi servizi

all'attraente e unica nipote di Dolores Ibárruri, Dolores Sergueieva, che ha una relazione sentimentale con un famoso miliardario, Marc Rich, abbastanza più vecchio di lei.

Potrebbe sembrare strano che non abbia ancora fatto riferimento ai film basati sui romanzi di don Camillo, ma certamente quello che sto per spiegare è alquanto sorprendente. Penso che fino a oggi in pochi si sono accorti di questo fatto, e cioè che incredibilmente *Don Camillo*, il primo film della serie ~~basata~~ ~~ok correzione?~~ ~~sulle avventure di questo singolare personaggio,~~ non è apparso ufficialmente in Spagna fino al 14 settembre 1978! Questo a Madrid, invece a Barcellona arrivò due mesi dopo. All'epoca la casa distributrice era Brújula Films S.A. A questo proposito sarebbe opportuno citare la famosa frase di Guareschi che dice: "Come i treni, le buone idee arrivano sempre in ritardo". ~~fare NOTA?~~

~~L'incredibile storia~~ ha inizio il 21 settembre 1953, quando cominciò a San Sebastián ~~la I Settimana Internazionale di Cinema, che l'anno successivo si~~ ~~Festival Internazionale del Cinema, diventato nel tempo~~ ~~sarebbe chiamato Festival e che con il tempo sarebbe diventata~~ una delle rassegne cinematografiche più importanti del mondo. Quel giorno, che per la cronaca era un lunedì, il Festival fu inaugurato con la proiezione di *Don Camillo*. I giornali dell'epoca testimoniano che non vi era presente nessuno degli interpreti e che il film fu presentato da un famoso torero spagnolo, Mario Cabré, ingaggiato dal Festival per fare le veci dell'anfitrione.

La casa distributrice e produttrice Cifesa, allora famosa e scomparsa nel 1956, preparò una grande diffusione del film, ma la censura franchista la interruppe, ~~vietandone la proiezione e il film fu conosciuto solo dai cinefili~~ attraverso ~~ok correzione?~~ i cineclub, che all'epoca andavano molto di moda. Dovettero passare ben venticinque anni per una *première* ufficiale, e solo grazie al fatto che nel 1977 fu abolita la censura in Spagna. Franco infatti era morto nel 1975 e subito ebbe inizio la storica Transizione verso la Democrazia che porterà nel 1978 all'entrata in vigore dell'attuale Costituzione.

In occasione della ~~première ufficiale~~ del 1978, A. Martínez Tomás, critico del ~~prima~~ prestigioso giornale di Barcellona "La Vanguardia", scrisse riguardo l'uscita del film: "gli anni trascorsi da quando il film è stato fatto e il libro fu pubblicato ~~non sono passati del tutto impunemente. La storia di don Camillo è un po' ingenua al giorno d'oggi~~". ~~fare NOTA?~~

Le case distributrici cinematografiche approfittarono dell'occasione e della li-



G. Guareschi, *La vuelta de Don Camilo*
(particolare della copertina), Planeta, s.l., 1968



G. Guareschi, *El camarada Don Camilo*
(particolare della copertina), Monte Jurra, s.l., 1968

bertà per proporre titoli che erano in attesa di tempi migliori: questo il caso, oltre che di *Don Camillo*, di *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci e del film francese *Emmanuelle* ~~e di quello franco-italiano di "Don Camillo"~~. Il divieto di esibire ~~i due primi~~ titoli potrebbe essere comprensibile nella Spagna franchista, ma quello sul prete rurale in amichevole lotta con il sindaco marxista sembra più difficile da capire. Critici cinematografici di prestigio, come Juan Cobos ed Enrique Monterde, avevano già notato questo sorprendente caso. Chi c'era dietro a questo divieto? A quanto pare fu dovuto alla censura ecclesiastica spagnola, dato che il personaggio di Peppone rappresentava "un comunista molto bonaccione". C'è infatti da considerare che in Spagna coesistevano due censure, quella ufficiale del regime e quella ecclesiastica. Nel mio Paese, così come in Italia, le classificazioni morali dei film venivano prese in considerazione molto seriamente dai cattolici, giacché entrambe (quella delle Chiesa e quella del Governo) venivano anche pubblicate nelle pagine di cinema dei giornali. Quella ~~dettata dalla Chiesa~~ veniva inoltre esibita fuori dalle porte di tutte le chiese con una classifica numerata dall'uno al quattro, che distingueva il pubblico infantile da quello giovanile e da quello adulto. La classificazione numero quattro era considerata come "gravemente pericolosa" (quattro fu il numero dato al film statunitense *Gilda*). Molto spesso i parroci ignoravano la pubblicità involontaria che questa categoria poteva dare a un film, ~~per alcuni spagnoli: attraverso~~ i documenti non si trova un modo per dimostrare questa tesi, ma la rafforza il fatto che, negli anni Sessanta ~~dello scorso secolo~~, alla fine del franchismo, l'allora Ministro dell'Informazione e del Turismo, Manuel Fraga Iribarne, concesse maggior libertà in questioni di moralità e costumi, arrivando addirittura a scandalizzare alcuni settori del cattolicesimo spagnolo. A causa di questo divieto della censura franchista, comunque la casa distributrice Cifesa dovette ritirare tutto il materiale promozionale che teneva pronto per l'uscita del film nei cinema spagnoli. Alcuni cinefili conservano ancora ~~foglietti~~ pubblicitari che annunciavano il film e che ora sono ovviamente un oggetto da collezione.

Fu un vero peccato che questo divieto impedisse a *Don Camillo* di diventare un personaggio popolare e di successo come sarebbe stato logico e com'è accaduto ad altri personaggi provenienti dall'Italia come Pinocchio, creato dal fiorentino Collodi, Sandokan, inventato dal veronese Emilio Salgari, e Marco,

Journal d'un curé de campagne (Il diario di un curato di campagna) di Robert Bresson, creato da Edmondo de Amicis in *Cuore*. Nonostante ciò, grazie alle continue ristampe, alcune generazioni di spagnoli hanno potuto comunque conoscere questo simpatico prete.

In Spagna l'apparizione sul grande schermo della figura del prete protagonista fu un argomento ricorrente e permesso, ma sempre sotto l'ottica del dramma personale religioso, sociale o sensuale. Sono questi i casi, tra gli altri, di *Diario di un prete rurale* di Robert Bresson; *Il potere e la gloria* (*The Fugitive*) di John Ford; *Confess* di Alfred Hitchcock; *Il Cardinale* di Otto Preminger; e gli spagnoli *Balarrasa* di Nieves Conde e *La fede* di Rafael Gil. Ma non si era mai dato protagonismo a uno scontro ideologico e politico, com'era il caso di *Don Camillo*.

Senza ombra di dubbio la grande trovata di Guareschi fu il Cristo parlante. Come sottolinea il sacerdote e giornalista Javier Alonso Sandoica nel prologo a una recente versione in spagnolo del primo romanzo di Guareschi,

Balarrasa (*Siamo tutti peccatori*) di Nieves Conde

Rafael Gil?

nell'opera non ci sono due, ma ben tre combattenti; il terzo è il Cristo di legno della chiesa, pronto sempre ad ascoltare le confessioni che Don Camillo era solito fargli, perché il prete non sopravvive senza una conversazione giornaliera con Gesù [...] È evidente =prosegue Javier Alonso= che, in un romanzo realistico, avere un crocefisso di quattro metri che parla in continuazione non può non compromettere la credibilità del risultato.

In Spagna, dai tempi dei grandi scrittori mistici come Teresa de Jesús e Juan de la Cruz, che chiacchieravano con un Cristo intimo, fino alla religiosità popolare che si vede nelle grandi processioni religiose, non si era mai inventato un Cristo che parlasse "umanamente" con il suo interlocutore. Qui ha inizio la grande scoperta di Giovanni Guareschi. Lo scrittore spagnolo José María Sánchez Silva utilizzò dopo questa stessa idea nel suo racconto *Marcelino, pan y vino*, pubblicato nel 1952, che raccoglieva una serie di racconti pubblicati precedentemente sul giornale cattolico spagnolo "Ya", oggi scomparso; ci sarebbe da chiedersi se Sánchez Silva, quando scrisse il suo racconto, conoscesse *Don Camillo* o se fu una casualità fra i due. Questo racconto fu portato al cinema con Pablito Calvo come protagonista, in un film diretto da Ladislao

Vadja, che condivise con l'autore Sánchez Silva la stesura del copione.

Anni dopo, nel 1991, in Italia si girò un remake di questo film diretto da Luigi Comencini, recentemente scomparso, dal titolo *Marcellino*. C'è da sottolineare, ~~come dato casuale, visto che ci occupiamo di Don Camillo~~, che questo regista aveva girato nel 1965 *Il compagno Don Camillo*.

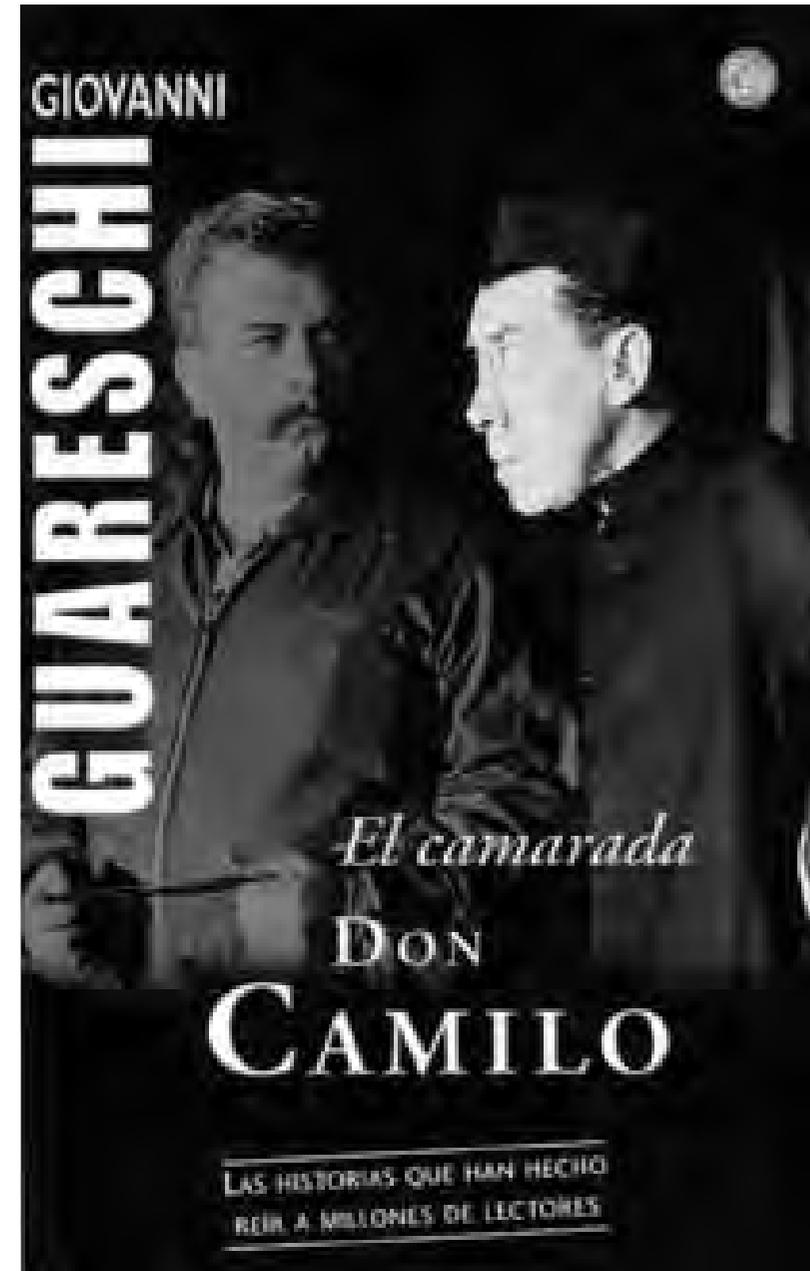
La trovata del bambino che parla con Gesù era stata utilizzata ancor prima nel film *Peppino e Violetta*, datato 1950. Il regista, Maurice Cloche, ~~tentò con~~ azzardò l'idea di un bimbo che ascoltava una voce sovranaturale che lo spingeva a condurre l'asinella Violetta fino al santuario di Assisi.

Sono passati esattamente trent'anni da quel 1978 in cui, dopo la morte di Franco e l'entrata in vigore della Costituzione, si è potuto finalmente vedere in Spagna il film *Don Camillo*. Durante ~~questi trent'anni di democrazia in~~ tutti questi anni ~~Spagna~~, purtroppo Guareschi è rimasto e rimane ancora nel dimenticatoio, specialmente fra le nuove generazioni. Ci si può però consolare considerando che non è un caso isolato, ma accade lo stesso a tanti altri autori italiani. Sono consapevole di quanto sia difficile convincere gli editori spagnoli a pubblicare opere di scrittori di prestigio italiani; io personalmente lottai molto per Cesare Zavattini, e un mio collega, nonché mio grande amico, il traduttore Francisco de Julio, continua a lottare instancabilmente per pubblicare le opere di Luigi Malerba. Cito questi due autori perché sono figli di questa terra d'Emilia e miei maestri letterari. In Spagna non esiste alcuna biografia in spagnolo di Guareschi e sarei molto lieto se un giorno trovassi nella mia lingua la splendida biografia di Guido Conti.

Dopo aver letto di recente questa biografia, riconosco, proprio come l'autore avvertiva, che i miei pregiudizi nei confronti di Giovanni Guareschi sono scomparsi. Il passare degli anni segna le distanze, fa scordare le ideologie e solo lo scrittore rimane, ovvero la sua opera letteraria che continua a essere attuale (~~lo esemplifica il fatto che ora Guareschi è stato tradotto in catalano e~~ fare NOTA ~~in basco~~).

Bisogna di certo superare il manicheismo evidente che regna nel mondo della cultura, tendente a lodare o condannare un artista a seconda della sua affiliazione politica ideologica. Così accadde nell'antica URSS con Alexander Solzenitzin, in Francia con Louis-Ferdinand Céline, in Spagna con Wenceslao Fernández Flórez e, in Italia, con Giovanni Guareschi.

A un lettore che affronti senza pregiudizi l'Autore sarà molto difficile non lasciarsi conquistare dall'umanità che emana dalla prosa di Guareschi.



G. Guareschi, *El camarada Don Camilo* (particolare della copertina), Suma de Letras, [Madrid], [2004]



Giovannino Guareschi nella foto segnaletica del lager di Czesstokowa, 1943

Storia, umorismo e poesia: Guareschi nella cultura lusofona

Luisa Marinho Antunes

In questo scritto cercheremo di mostrare come i ricorsi letterari di umorismo e poesia, combinati con i procedimenti stilistici propri, siano eletti da Guareschi quale forma *c* per illuminare la comprensione della storia e degli uomini, vera ricerca della cultura, della società, di quello che è intrinsecamente umano. Questo particolare modo di raggiungere la verità evita gli estremi della tragedia e della comicità, in un sottile gioco d'equilibrio, di rapporti e di relativizzazioni, molte volte dissacranti.

L'alludere e l'insinuare attraverso l'umorismo e la poesia, come lenti di comprensione della storia, risvegliano il lettore, lo rendono disincantato incantandolo. Il portoghese José Saramago sostiene che stare nella vita è stare nella storia, come causa ed effetto; solo attraverso il gioco tra lo *humour* e la solennità si può dare risonanza amplificatrice e dilatazione agli episodi della vita e della storia. Sia Guareschi sia Saramago allontanano, così, il lettore da un falso sentimento di sicurezza, e ritmo e parole lo inducono a riflettere sulla sua umana condizione.

La fortuna letteraria dell'opera di Giovannino Guareschi è stata nel mondo lusofono, e in maniera particolare in Portogallo, molto felice, come si può attestare dalle numerose edizioni dei suoi testi. La serie di libri dedicati a don Camillo fu pubblicata poco dopo la sua edizione italiana, essendo datata 1950 la prima traduzione di *Mondo piccolo. Don Camillo (Dom Camilo e o seu pequeno mundo)*. L'opera fu presa in cura da Bertrand, una delle case editrici più prestigiose, allora come oggi. Nel 1953 era già alla quarta edizione, confermando una crescente comunità di lettori; e ne seguirono altre fino ai nostri giorni: nel 1989, infatti, l'Europa-América, di Lisbona, pubblica *Mondo piccolo. Don Camillo, Don Ca-*

millo e il suo gregge e *Il compagno don Camillo*. In Brasile, le prime edizioni di *Mondo piccolo*, *Don Camillo* e *Don Camillo e il suo gregge* risalgono al 1954, con riedizione della prima opera nel 1957 e anche nel 1989 presso la Difel.

Non solo i libri che hanno come protagonista don Camillo sono stati tradotti in Portogallo: *Il marito in collegio* viene pubblicato nel 1954; *Corrierino delle famiglie* con il titolo in portoghese *Eles... e Eu. Aventuras de Trazer por Casa* nel 1956; *Il destino si chiama Clotilde* nel 1958; *La scoperta di Milano* nel 1959 (alle stampe in Brasile nel 1985); e, nel 1966, la casa editrice Bertrand pubblica *All'Italiana*.

Questa serie di indicazioni bibliografiche documenta un interesse significativo per la produzione letteraria di Guareschi in un Portogallo che storicamente viveva un periodo di intensa perturbazione sociale e politica, con lo Stato Nuovo salazarista e l'inizio delle rivolte indipendentiste nelle colonie. In concomitanza con un certo oscurantismo voluto dalla struttura politica c'era anche una vitalità intellettuale, che rappresentava la dinamica di costruzione del futuro e della sintesi postulata da Fernando Pessoa (l'artista doveva concepire l'arte come una vera missione indirizzata all'uomo e al mondo¹), ben rappresentata dal pittore-drammaturgo-romanziero Almada Negreiros.

Gli anni Cinquanta-Sessanta, periodo della prima ricezione di Guareschi in Portogallo, sono le decadi della possibilità di nuove vie, aperte dall'effervescenza creativa dei modernisti, come una scia lucente di potenzialità. Dopo Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, questa è l'epoca della produzione di poeti come Miguel Torga, dalla scrittura profondamente marcata da un sentimento "tellurico" e dal vivere quotidiano di un Portogallo fatto di montagne e gente comune, e della maturazione letteraria dei romanzieri Vergílio Ferreira, Jorge de Sena, José Saramago e dei poeti António Ramos Rosa e Herberto Helder. Era il tempo nel quale le novità editoriali della Bertrand si discutevano nei caffè A Brasileira o Nicola, vicino alla libreria della casa editrice, nei quartieri di Lisbona Chiado o Rossio, o nel Martinho da Arcada, dove da una parte si sedevano le spie della polizia politica e dall'altra gli intellettuali schierati

contro il regime. Se quel ristorante ha un tavolo sempre prenotato per il suo cliente Pessoa, ora ne ha anche uno costantemente prenotato per un altro cliente famoso, Saramago. L'ovvio interesse per la pubblicazione di Guareschi ci può condurre a un probabile scenario di lettura e discussione della sua opera da parte degli scrittori portoghesi.

Comunque, anche se lo scenario è solo ipotetico, si sa che la letteratura è sempre una polifonia di voci, di testi in dialogo, che, in un intrecciare proprio da artista-artigiano (Herberto Helder, in una delle sue poesie, paragona giustamente il poeta a un vecchio che intreccia il tabacco davanti a casa²), lo scrittore costruisce insieme con la materia della realtà. L'atteggiamento di curiosa attenzione verso il mondo, in Ferreira e Saramago, è fatta anche dei volti e delle voci di scrittori che li aiutarono a pensare profondamente la vita e gli altri, ma che hanno pure dato loro parole, ritmi, la musica dei suoni. Il dialogo dei testi può essere anche nostro, lettori che partono all'*ad-ventura* legandone le traversie con diversi linguaggi, con diversi porti.

In una contemporaneità fatta di un ambiente culturale molte volte massificato, il viaggio del lettore, se questi cerca un incremento del sapere che lo ha spinto a partire, deve favorire l'esperienza, privilegiare l'autorità della soggettività, la visione qualitativa di sé, della storia e del mondo, a discapito della prospettiva quantitativa. È giustamente quello che ci propongono Guareschi e Saramago, scrittori intellettuali, per i quali stare nella vita è stare nella storia, in piena consapevolezza. Se l'Autore italiano, con rigore e perspicacia analitica, guarda il mondo con umorismo e poesia, sapendosi simultaneamente responsabile e irresponsabile degli eventi, anche Saramago sa di essere causa ed effetto di un mondo incapace di essere descritto tramite le comuni procedure analitiche dell'oggettività pura.

Il *Diario clandestino*³ di Guareschi è una raccolta di testi che l'Autore sceglie fra il materiale prodotto nei lager: un diario di prigionia, intimo, e allo stesso tempo sociale (perché, secondo Guareschi, è letto e approvato da tutti i com-

¹ F. PESSOA, *Obra em Prosa*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1987, p. 226.

² H. Helder, *Texto 7*, in *Poesia Toda*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1990, p. 333.

³ G. GUARESCHI, *Diario clandestino. 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 1991.



G. Guareschi, *Le cose parlano*:
China su carta. *Favola di Natale*, 1946



G. Guareschi, *Le cose parlano*:
China su carta. *Favola di Natale*, 1946

pagni prigionieri), con una scrittura non solo frammentata dal punto di vista cronologico, evitando la linearità, che pure nella vita non esiste, ma anche per lo più “dimensionata” dall’esperienza del lager e come fatta di ritagli o testi di diversi tipi genologici. Lo stesso passare dei giorni, come si può constatare nel *Grande diario*, sconfina quasi in annotazioni meteorologiche. Il carattere ibrido di questo testo si coglie dagli episodi aneddotici, al modo inteso da Roland Barthes⁴: piccoli appunti da *journal* intimo e *diary* di eventi, lettere, testi come sospiri di stanchezza, di soave lirismo o di umorismo che rivivifica.

Lo statuto di confidenza, postulato diaristico, viene subordinato alla sincerità dello scrittore, portando il lettore a scoprire il mondo del lager, o l’Uomo, attraverso i frammenti del ricordo e della scelta, cosciente o insciente, che questo meccanismo psicologico comporta. Non si può altresì dimenticare il lavoro della scrittura, come fatto di scelte dettate dalla memoria e dal proprio lavoro artistico, pensato dentro un sistema di comunicazione nel quale prende forma il lettore: ricettore dell’opera d’arte, amico, confidente, quello che, nella fruizione, si vuole aiutare a riflettere, ma anche critico. E c’è anche da considerare un altro lettore, il primo: colui che nel lager andava a sentire la lettura ad alta voce dei testi.

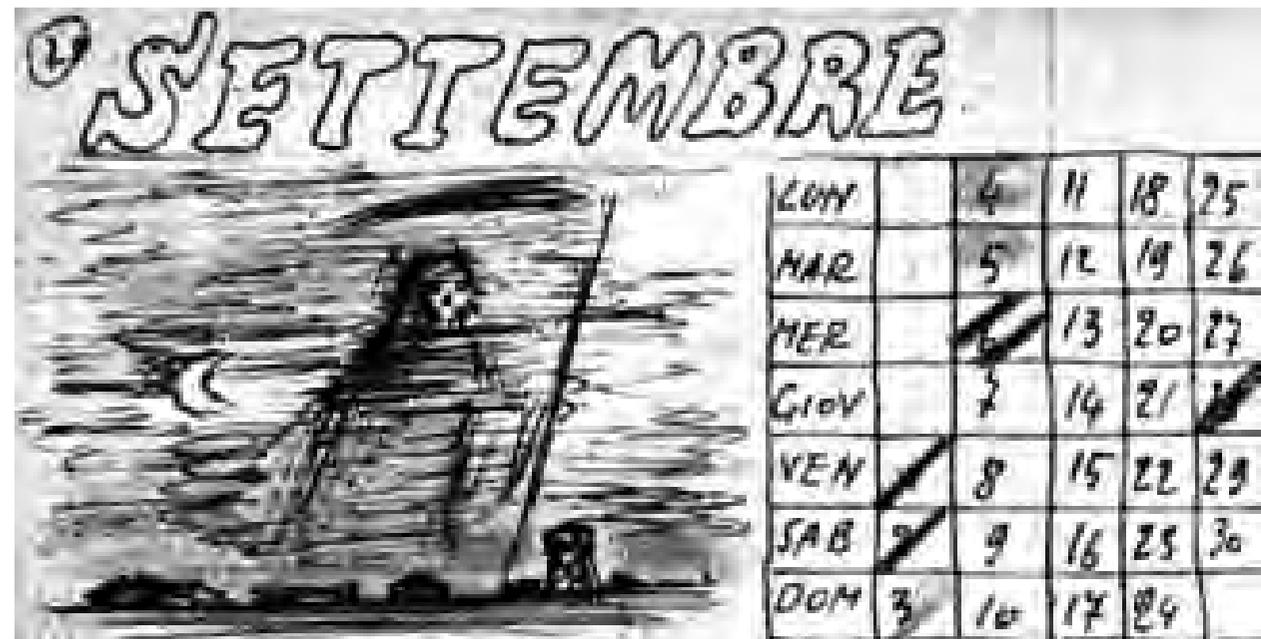
Il carattere frammentario del diario di Guareschi a volte porta il lettore a un effetto vicino a quello che Saramago ottiene con l’assenza di punteggiatura, che sembra produrre una sensazione di continuità, mentre, tutto all’opposto, la spezza: un’impressione generata dal seguire un flusso di coscienza, a tal punto che il lettore si confonde su ciò che è realtà, piuttosto che pensiero o sogno.

Questo perché la storia è fatta sia di sogno sia di quello che compone il reale: tanto è storia il diario di Guareschi che ci porta a un passato ancora *così reale e presente* nelle nostre vite, quanto *O Ano de 1993*⁵ di Saramago è futuro, sognato, *così reale e presente* nelle nostre paure. Ma non prevede anche Guareschi il futuro di una storia che si ripete, però senza un ordine lineare, nelle *Lettere al posterò*⁶?

⁴ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973 (trad. it.: *Il piacere del testo*, a cura di L. Lonzi, Einaudi, Torino, 1975).

⁵ J. SARAMAGO, *O Ano de 1993*, Caminho, Lisboa, 2007 (trad. it.: *L'anno mille993*, a cura di D. Corradini, ETS, Pisa, 1993).

⁶ G. GUARESCHI, *Diario clandestino*, cit., pp. 3-11.



G. Guareschi, frontespizi del *Grande diario*. China, pastello e acquerello su carta. 1943-1945

Il testo di Saramago, scritto nel 1974, prima della Rivoluzione dei Garofani che libererà il Portogallo dallo Stato Nuovo, in un'epoca di persecuzione e mancanza di libertà, è un oscillare fra prosa e poesia. In maniera significativa, il libro si apre con due citazioni: una del cronista portoghese dell'epoca medievale Fernão Lopes – “perché scrivendo l'uomo di quello che non è certo, o racconta meno di quello che è stato, o più di quello che deve: ma menzogna in questo volume, è molto lontana dalla nostra volontà” –; e l'altra di Denis Diderot: “*Mais il me semble que ta voix est, moins rauque, et que tu parles plus librement*”.

Il testo, che sviluppa la storia di un'ombra che imprigiona gli uomini nel futuro anno 1993, guadagna così lo statuto di cronaca della storia, ma l'idea che la parola liberi l'uomo. Nel momento in cui attesta l'intenzione di raccontare la verità della storia che conosce, l'uomo rende la voce più limpida, cristallina, parlando – anche nella prigionia – della libertà di essere individuo, e costruendosi e ritrovandosi:

C'era qualcuno che era prigioniero di me stesso. Stava chiuso dentro di me come uno scafandro [...] udivo voci, parole sconosciute, e mi pareva fosse la voce delle cose, ma era soltanto la mia voce. La voce del prigioniero. Mi volse e vide che era me stesso [...] Ero libero.⁷

Cosciente del valore documentale della propria scrittura, frutto e testimone di un determinato tempo e spazio della sua storia individuale, Guareschi sa anche di essere l'agente del contesto e del presente/futuro attraverso la capacità di percezione estetica, filosofica ed etica degli uomini e degli eventi a cui si riferisce nel *Grande diario*.

Il meccanismo di cui fa uso per porre domande alla storia in cui “sta”, perché ha la piena coscienza di “esserci” – Saramago scriverà che c'è una maniera di stare nella storia, o nella vita, e di parlarvi parlando di se stesso, che è quella di andarvi incontro come uno capace di meravigliarsi davanti alle scoperte

⁷J. SARAMAGO, *O Ano de 1993*, cit., pp. 164-165.

successive della “camminata” esistenziale⁸ – è la costruzione di un mosaico con le tessere dell'umorismo e della solennità, del prosaico e del poetico. Anche lo scrittore portoghese sceglierà questa via nei suoi romanzi, meno cupi che *L'anno mille993*, ma non meno inquietanti, optando per una struttura narrativa impostata fra l'orale e lo scritto, il gioco e la sobrietà, il faceto e il serio, la brevità e la lunghezza, la prosa e il lirismo.

Scriveva, a proposito dell'umorismo, Guareschi in *Umorismo razionato*:

[...] l'umorismo non è un genere letterario ma un modo particolare d'intendere la vita. Mentre non si può essere biografi o storiografi se non si scrivono biografie o storiografie, si può essere benissimo umoristi senza scrivere neppure una riga.⁹

L'umorismo è concepito come un “modo particolare” per comprendere gli eventi del presente, mettendoli sotto una luce in grado di considerarne e riconsiderarne il significato. E proprio perché può essere simultaneamente soggetto e oggetto del riso, giacché appartiene alla stessa storia e società che guarda impietoso, Guareschi osserva giustamente da una certa distanza gli eventi e gli uomini. Del resto Louis Ratisbonne argomentava che c'è un certo tipo di umorista che

[...] scherza di materie che consideriamo gravi e disserta gravemente di quello che ci appare leggero. Perché, per lui, tutto nella vita – anche la vita stessa – è, allo stesso tempo, divertente e grave, frivolo e serio. L'umorista schernisce dalla barca dell'esistenza [...], ma il suo riso non ha nulla d'insultante per i passeggeri: anche lui si trova a bordo con loro.¹⁰

⁸Cfr. J. MATOS, *Saramago e o seu Objecto Quase*, in “Letras&Letras”, Universidade do Minho, n. 49, 19 Junho 1991, pp. 11-12.

⁹G. GUARESCHI, *Ritorno alla base*, Rizzoli, Milano, 2004, p. 62.

¹⁰L. RATISBONNE, *Apud História do Riso e do Escárnio*, Georges Minois-UNESP, São Paulo, 2003, p. 521.

Come scriverà più tardi Giuseppe Pontiggia: “Tragico l'individuo, comica la specie”¹¹. L'uso dello *humour* porterebbe così a una vera *catharsis*, intesa come processo cognitivo:

L'umorista, vittima oggi d'un grave incidente guarda ad esso serenamente evitando di reputarlo 'cataclisma' come fa l'uomo privo di senso umoristico, e trova oggi stesso il lato divertente della vicenda.

Umorista è chi sa retrodatare le sue azioni, e le sue sensazioni. E perciò possiede il senso dell'autocritica e le parole che oggi – in preda a qualche sentimento o a qualche risentimento – sarebbe tratto a pronunciare le odi (prima ancora di averle espresse) come pronunciate anni fa.¹²

Celestino Fernández de la Vega, nel *Secreto del humor*¹³, considera l'umorismo come una risposta a una situazione conflittuale, evitando gli estremi della tragedia e della comicità, un gioco d'equilibrio:

Il gioco con le circostanze attenuanti [del comico o del tragico] è il gioco prediletto dell'umorismo. Ma per attenuare una cosa non c'è un procedimento migliore che quello di relativizzarla. Per questo l'umorismo è un sottile gioco di rapporti e di relativizzazioni.

Lo *humour* sarebbe così un ricorso compositivo che, attraverso la soggettività, oggettivizza il mondo, relativizzando, allo stesso tempo, il dolore dell'esperienza nel lager.

Il meccanismo dello *humour* ha uno strano potere di oggettivizzazione, in quanto colloca l'Uomo in prospettiva, afferrando la totalità attraverso l'allusione e l'insinuazione. Per questo lo si può considerare come interrogazione della storia, molte volte dissacrante. Il lettore viene incantato, ma allo stesso

¹¹ G. PONTIGGIA, *Le sabbie immobili*, Mondadori, Milano, 2007, p. 45.

¹² G. GUARESCHI, *Ritorno alla base*, cit., p. 64.

¹³ C. F. DE LA VEGA, *El secreto del humor*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1967.

tempo è disincantato da una scrittura che lo vuole attento e critico, per poter costruire una visione del mondo.

Anche Saramago, con la sua fine ironia, crea meccanismi di *humour* per illuminare la comprensione della storia e degli uomini, vera ricerca sulla cultura, la società, l'umano, la verità: “Viviamo in una permanente commedia di inganni che è necessario smontare di continuo”¹⁴. Non si deve rimanere perplessi, in una postura paralizzante, bensì guardare le cose come se accadessero per la prima volta, raccontare il movimento del mondo, il cambiamento costante, il caos, di qualsiasi forma. In questo, considera l'autore, sta tutto il suo amore per l'umanità, unica difesa contro la morte¹⁵. Se in una situazione di clausura il prigioniero “*désire l'enfer*”, come scrive Michel Gilot, quando il prigioniero è un uomo di lettere “*qu'on lui donne un écritoire et du papier, et son malheur diminue de neuf dixièmes*”¹⁶.

Romain Gary, in *Les racines du ciel* del 1956, fa sopravvivere i prigionieri con l'immagine dei grandi elefanti in libertà, immagine carica di simbolismo e di poesia.

Riso e toni poetici invadono il *Diario clandestino* di Guareschi, come illustra Guido Conti nella recente biografia¹⁷. La poesia nei romanzi di Saramago è “il puro essere-presente lirico”, come scrive Maria Irene Ramalho¹⁸. E come fa Saramago nelle *Intermittenze della morte*, così procede Guareschi quando abbandona alla fine del romanzo il linguaggio satirico e ironico (“Spero che, davanti a un tema così serio quanto la morte, possiamo ridere. Di più, spero che possiamo fare delle risate”¹⁹) per adottare un tono più poetico e intimista,

¹⁴ José Saramago fala sobre “A viagem do elefante”, in “Prosa & Verso”, O Globo, Rio de Janeiro, Novembro 2008 (pubblicazione online: http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post.asp?cod_post=137086).

¹⁵ Saramago vai lançar no Brasil o romance “As Intermittências da Morte”, in Portugal Digital-Brazil/Portugal, 25 Outubro 2005 (pubblicazione online: <http://www.portugaldigital.com.br/>).

¹⁶ M. GILOT, *Quelques pas vers le journal intime*, in V. DEL LITTO, *Journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de septembre 1975*, Librairie Droz, Geneve, 1978, p. 2.

¹⁷ G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Rizzoli, Milano, 2008.

¹⁸ Cfr. M. RAMALHO, *Todos os Nomes. José Saramago e a poesia lírica*, in *Estudos de Homenagem a Margarida Llosa*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2006, p. 383.

¹⁹ Saramago vai lançar no Brasil o romance “As Intermittências da Morte”, cit.

ritagliando nella scrittura spazi di immagini poetiche, ripetizioni, metafore, ritmi e musiche che portano le parole a un lirismo toccante. Un virtuosismo lirico che nasce insieme alla musica suonata dal compagno morto. Subentra una certa malinconia, nel senso inteso da Walter Benjamin, intimamente legata all'allegoria, ricorso che possiede la facoltà di dire "l'altro represso": "Poi io lessi le mie malinconie, e Coppola suonò la sua fisarmonica alcune sue delicatissime musiche"²⁰. Il dialogo viene inserito fra le note musicali, i suoni, i silenzi e la descrizione sui compagni-personaggi, così come i disegni e le parole. La coniugazione tra umorismo e lirismo crea particolari effetti in un testo anche documentale, che è rapporto di eventi vissuti come storia individuale e storia del mondo. Insomma in un testo che può essere designato quale "poetica dell'esperienza", nel significato che gli attribuisce Janet Warner Gunn²¹, cioè quello di dire la verità del mondo attraverso l'"io" e i suoi sentimenti più profondi, intimi: "Io ritengo utile cosa spiegarti, sulla base delle mie esperienze, come si possa andare a finire in un campo circondato da un filo spinato"²²). Il soggetto, attraverso la comunicazione, organizza il mondo, e non il contrario.

Il lirismo parla dell'"io", lo colloca al centro del discorso, dispositivo cruciale, come lo ha considerato Michel Foucault²³, della modernità, oltre che necessità culturale, poiché la verità è sempre e prioritariamente attesa dal soggetto e subordinata alla sua sincerità. Georges Gusdorf²⁴ aveva già considerato che tutto l'atto autobiografico è doppio: il sentimento di appartenenza a una società e il sentimento della storia come avventura autonoma, individuale.

L'intensità della scrittura che ricorre al lirismo attribuisce dignità alle vittime, attuando come una specie di lotta contro il senso artificiale della storia quale *souvenir history*, il tipo di storia delle commemorazioni. Scendere nelle

profondità dell'intimo è tradurre l'impatto reale umano con la tragedia della storia, sfidando la storia ufficiale: l'esperienza personale, intesa come trionfo più che come una lotta, è dinamica, non una *stasis*, così come c'è dinamica tra oppressione e resistenza, boia e vittime.

Aristotele concepiva la poesia come l'universale, il risveglio attraverso l'incantamento. Per questo si può considerare che parole e ritmo possono "*enact the historical event*"²⁵ e forzare il lettore a uscire da un falso sentimento di sicurezza, che possono eventualmente infondere gli episodi aneddotici, nel senso attribuitogli da Roland Barthes²⁶, riflettendo e lavorando sulla lettura: "La poesia bisogna sentirla, non capirla"²⁷.

Poesia e umorismo attirano l'attenzione sull'artefice, assicurando la presenza del lettore, la sua cooperazione, perché entrambi non danno risposte, ma pongono delle domande urgenti e irrinunciabili. Insomma, ci allertano per la nostra stessa responsabilità personale nella storia, agenti attivi nel preservare la vita o nel distruggerla: "Anch'io ho imparato a dire: «No!» Ma c'è voluto una guerra mondiale"²⁸. Come scrive la stessa Helen Goethals, l'arbitrarietà o causalità della storia è come il rapporto fra libertà e struttura della poesia. Scrive Saramago che ci "sono ragioni per pensare, che la lingua è, nella totalità, opera di poesia".

Malgrado i momenti di crudeltà della storia siamo esseri umani che mantengono la capacità della generosità e dell'amore ("Io partivo, ma Cip rimaneva col suo papà"²⁹). Nell'*Anno mille993*, la rinascita avviene attraverso l'amore:

La donna e l'uomo ritornano alla città lasciando per terra la traccia di sette colori lentamente diluiti fino a che si sono fusi nel verde assoluto dei prati [...] Nel frattempo l'arcobaleno si mostra tutte le notti e questo è un buon segno.³⁰

²⁰ G. GUARESCHI, *Diario clandestino*, cit., p. 40.

²¹ J. W. GUNN, *Autobiography. Toward a Poetics of Experience*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1982.

²² G. GUARESCHI, *Diario clandestino*, cit., p. 4.

²³ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Gallimard, Paris, 1976 (trad. it.: *La volontà di sapere*, a cura di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano, 2001)

²⁴ G. GUSDORF, *La decouverte de soi*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948.

²⁵ H. GOETHALS, *Poetry and History in the Context of W. H. Auden's Poem "Partition"*, in *4^e Colloque La Route des Indes*, Université de Rennes, Rennes, 1999.

²⁶ R. BARTHES, *op. cit.*

²⁷ G. GUARESCHI, *Diario clandestino*, cit., p. 40.

²⁸ *Ivi*, p. 173.

²⁹ *Ivi*, p. 202.

³⁰ J. SARAMAGO, *O Ano de 1993*, cit., p. 118.

L'ultimo capitolo, con la ripetizione anaforica "Un'altra volta..." (a sottolineare la ciclicità del tempo e provare che Guareschi ha fatto bene a rivolgersi al prossimo prevenendo il futuro), Saramago ricostruisce il mondo, e l'ombra, che ha per tanto tempo represso gli uomini, finisce con l'essere alzata da terra da un bambino come una pelle scuoiata: sotto non c'è nulla.

Un esercizio del verosimile, come piaceva a Guareschi, potrebbe essere: Saramago può anche non avere letto Guareschi, cosa che sarebbe strana, data la fortuna editoriale dei suoi libri, ma è come se il dialogo fra i due scrittori fosse di fatto esistito. Si pensi all'*explicit* di *Don Camillo*:

Il fiume scorreva placido e lento, lì a due passi, sotto l'argine, ed era anch'esso una poesia: una poesia cominciata quando era cominciato il mondo e che ancora continuava.

Ebbene le strutture letterarie e le soluzioni artistiche delle quali Saramago fa uso si radicano nella stessa meraviglia del mondo, la stessa allegria che in maniera affettuosa guarda l'uomo e la storia nel suo ridicolo e nella sua magnificenza, nel riso e nella magica forma delle parole.

I campi semantici e i vocaboli ricorrenti nel *Diario clandestino* di Guareschi (lacrime, canto, corpi, caos, stelle) si trovano anche nel Saramago poeta, come materiale di costruzione di un universo estetico e umano caratterizzato dagli elementi basilari della nascita e rinascita (il caos, le stelle, il canto, l'uomo fatto di lacrime, l'uomo):

*E os corpos levantados, as mãos presas,
E o instante dos olhos que se fundem
Na lágrima comum. Assim o caos
Devagar se ordenou entre as estrelas.*

*Eram estas as grandezas que dizia
Ou diria o meu espanto, se dizê-las
Já não fosse este canto.*

Ed i corpi alzati, le mani imprigionate,
E l'istante degli occhi che si fondono
Nella lacrima comune. Così il caos
Lentamente s'ordinò fra le stelle.

Erano queste le grandezze che diceva
O direbbe il mio stupore, se dirle
Non fosse già questo canto.³¹

Nel dialogo fra Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti nel *Memoriale del convento* del 1982, l'ultimo dice:

Come si mostrano variate le opere delle mani dell'uomo, per il suono sono le mie [...] Parla delle mani, Parlo delle opere, nascono così presto muiono subito, Parla delle opere, Parlo delle mani, che gli accadrebbe se mancassero loro la memoria e la carta su cui le scrivo, Parla delle mani, Parlo delle opere.³²

Opere che in Saramago, come prima in Guareschi, si lasciano alla responsabilità dei posteri.

³¹ J. SARAMAGO, *Provavelmente Alegria*, Caminho, Lisboa, 1985, p. 37.

³² ID., *Memorial do Convento*, Caminho, Lisboa, 1982, p. 165 (trad. it.: *Memoriale del convento*, a cura di R. Desti e C. M. Radulet, Feltrinelli, Milano, 1984)

Guareschi e la sua visione della Russia: disincantare l'utopia

Olga Gurevich

Parlare ai comunisti è come camminare per il deserto.

Alexandr Solzhenitsyn

CTR
CITAZIONE



– Mirate al capo!
– Magari... ma sta sempre chiuso nel Kremlino...

G. Guareschi, *Fame in Russia*. China e matita su carta. "Bertoldo", 30 luglio 1937

Il primo giorno di scuola, il primo ottobre 1914, sulla copertina del suo primo quaderno, Guareschi vede una bella signora con la corona e la stella sopra. La mamma spiega: "È l'Italia" e Giovannino se ne innamora per sempre. Infatti tutte le paure e le speranze di Guareschi sono legate all'Italia. **E sembra non interessargli nessun'altra nazione a eccezione** di un paese al quale per molti anni, e più precisamente dal 1946 al 1959, pensa e di cui scrive quasi giornalmente. Questo paese è la Russia, ossia l'Unione Sovietica, che per lui al momento sono la stessa cosa, dicendo "la Russia" e "russo" intende rispettivamente "l'URSS" e "sovietico". Ma quali sono gli aspetti della realtà russa che Guareschi tratta nei suoi scritti, – una visione particolare e personale di questa realtà, soprattutto rispetto ad altri autori dell'epoca – e quale può essere il giudizio di un lettore russo, cinquant'anni dopo la pubblicazione del *Compagno don Camillo*?

Il primo (e forse l'unico) contatto di Guareschi con i russi avviene durante la **prigionia** del 1943-1945, **prigionieri** di guerra chiamati nel lager "Volga-Volga". Guareschi li vede diversi da quei pupazzetti **miseri** e buffi che aveva disegnato su disposizioni del Min.Cul.Pop. negli ultimi anni del "Bertoldo", ma sempre **miseri** sono:

I volti di quegli uomini sono strani e impenetrabili, gli occhi senza sguardo, le bocche senza voce. Portano sempre a tracolla legata a uno

spago la gavetta: e c'è aria di deportazione, di Siberia, e pare impossibile che uomini così possano combattere e vincere guerre. [...] sembran fantasmi più che uomini. Perché non parlano e i loro gesti son lentissimi, quasi fatali, e ogni tanto si immobilizzano tutti assieme, così come si trovano 'ingnocchiati o rannichiati o in piedi o curvi o con un braccio levato' per tre cinque dieci minuti. [...] Si dimenticano ogni tanto di essere vivi [...] Diventano il ricordo di se stessi [...]¹

Sarebbe logico pensare che Guareschi veda in quella gente vittime non solo della guerra ma anche del regime sovietico.

Sempre al periodo del lager risale la sua ferma decisione di impegnarsi politicamente, assumendo la responsabilità personale per quello che accade in Italia:

[...] per vent'anni abbiamo onorevolmente salvato capra e cavoli ma abbiamo rovinata l'Italia (16-3-1944)² [...] Dovremo occuparci di politica. È per non esserci occupati di politica che siamo qui (12-4-1944).³

Occuparsi di politica per Guareschi in quel periodo è fare di tutto per combattere il pericolo comunista che è rappresentato dall'Unione Sovietica. Egli stesso più tardi, nel 1953, affermerà:

Il pericolo comunista si chiama URSS ed è un pericolo che vale in tutto il mondo libero. Non esiste un pericolo comunista italiano, esiste il pericolo comunista mondiale, che si chiama URSS (10-05-1953).⁴

Ed è dal 1946, anno della fondazione del "Candido", che Guareschi è attento

¹ G. GUARESCHI, *Diario clandestino*, Rizzoli, Milano, 2000, pp. 71, 89.

² ID, *Il grande diario. Giovannino cronista del Lager. 1943-1945*, Rizzoli, Milano, 2008, p. 347.

a tutte le mosse dell'URSS, a tutte le sue campagne politiche. Su ogni numero del "Candido", soprattutto nella rubrica "Giro d'Italia", firmata da "Forbicastro", troviamo pubblicati vignette, testi umoristici e seri che riguardano la realtà sovietica. Con altrettanta attenzione egli segue la vita nei paesi satellite dell'URSS. Il suo interesse aumenta nei momenti delle grandi svolte, delle elezioni decisive, cioè durante le campagne elettorali comunali del 1946 e del 1950 e di quelle nazionali del 1948 e del 1953.

Sulle pagine del "Candido" troviamo come temi costanti:

- la mancanza di libertà in Russia e il **soggiogamento** progressivo dei paesi dell'Est;
- l'ipocrisia della retorica sovietica;
- le false statistiche dell'economia pianificata;
- la distruzione dell'agricoltura;
- la miseria della vita quotidiana nel paese del proletariato, che non reggeva nessun confronto neanche con la povertà del dopoguerra nei paesi dell'Occidente;
- il passaggio dall'internazionalismo al nazionalismo russo e alla xenofobia dell'ultimo periodo di Stalin;
- le repressioni contro **la Chiesa**. (A Guareschi stava molto a cuore la Chiesa indomita della Polonia e dell'Ungheria e il cardinale Mindszenty diventa uno dei suoi eroi – a lui va la dedica del *Compagno don Camillo* –. Della Chiesa ortodossa Guareschi non sapeva molto ma ne sentiva con dolore la corruzione e la sottomissione al regime).

NOTA

Si dirà che questi sono dei luoghi comuni del giornalismo anticomunista. È ovvio che Guareschi non era l'unico a voler far capire al lettore italiano che l'URSS non era quel faro di civiltà e quel paradiso dell'uguaglianza sociale la cui immagine creava, magari in buona fede, la stampa di sinistra, dall'"Unità" all'"Avanti!" e agli **scritti di Sibilla Aleramo**. Tuttavia il giornalismo antisovietico di Guareschi è molto diverso anche da quello degli autori che condividevano la sua posizione.

Una delle differenze importanti sta nel modo di descrivere la realtà sovietica: il giornale "La Stampa", ad esempio, pubblica nel 1950 una serie di **servizi** dalla Russia di Enrico Altavilla con il titolo *La vita in Russia*⁶. Il testo, con abbondan-

NOTA

rubrica?

dettagli

za di **particolari**, presenta la vita quotidiana simulandone un ritratto credibile. Ma ciò che colpisce il lettore russo è che tutti i **particolari**, di carattere sia negativo che positivo, sono ugualmente falsi, lontani dal vero (le code lunghissime per comprare un paio di calze di nylon, i “bicchierozzi” di vodka venduti per le strade di Mosca, migliaia di luci che illuminano di sera la città **di Mosca**, i giovani operai che, dopo il lavoro, si recano all'Università **di Mosca** per studiare, tutte le finestre illuminate fino a tarda notte, comprese quelle del Cremlino dove lavora, invece di dormire, il grande Stalin).

Non intendendo perseguire questo tentativo di ritrarre la realtà, i testi e i disegni di Guareschi non pretendono di essere realistici, in quanto l'Autore non ha bisogno di una cornice verosimile, ricorrendo al grottesco e all'assurdo. A volte Guareschi si distanzia del tutto dalla verosimiglianza collocando i fatti descritti in paesi fiabeschi come “Barbislandia” o “Baffonia”, attribuendo nomi fantastici alle città in cui si svolgono gli eventi. I suoi testi sono conformi al famoso *Regolamento per i disegnatori* pubblicato da lui ancora sulle pagine del “Bertoldo”:

[...] segno piuttosto robusto, di un tratto pesante. Eliminate le mezze tinte. Eliminate ogni particolare non necessario [...] tutto a bianco e nero [...] Semplificate, sguarnite, pulite, **cioè un fatto solo, una notizia, a volte magari una barzelletta. Portati all'assurdo, al grottesco in due righe al massimo.**⁷

Tipica della sua maniera è la notizia umoristica del concorso per un monumento a Pushkin svoltosi in una città dal nome impossibile, “Fambor”, in cui il progetto vincitore prevede una figura di Stalin che legge un volumetto di poesie di Pushkin. È interessante come questa umoristica notizia dal “Candido” del 15 gennaio 1948⁸ riproduca, modificandone un po' il testo, la barzelletta che all'epoca, a partire dal 1937 (il **centenario dalla tragica morte del**

NOTA
barzelletta?

poeta), si raccontava in **Russia**.

NOTA

Altra variante testuale della leggendaria rubrica disegnata sull’“Obbedienza cieca pronta e assoluta”, è il trafiletto, dal “Giro d'Italia” dallo stesso “Candido” del 15 gennaio 1948, sui poveri naufraghi russi che, salvati da una nave svedese, si rifiutano di mangiare per più di ventiquattro ore seguendo l'ordine di “non aprir bocca agli stranieri”. O ancora una mistificazione umoristica del servizio di “Caesar” e “Spartacus” nella rubrica “Visto da destra-Visto da sinistra” sulle nozze della figlia di Stalin Svetlana Allilueva con Kaganovich⁹. Oppure una notizia altrettanto mistificatoria sui nuovi libri di testo per la scuola in cui Virgilio viene rappresentato come un *kulak* e Catone come un crudele proprietario degli shiavi¹⁰. Oppure del nome di un cinema a Bucarest che con l'arrivo dei russi anziché chiamarsi “Cinema Marconi” diventa “Cinema Popov”¹¹. Lo stesso schema, ma senza neanche un accenno né all'umorismo né all'assurdo, segue la notizia da Budapest dove è stata demolita una chiesa per erigere al suo posto un enorme monumento a Stalin¹².

Il massimo dell'assurdo viene raggiunto nell'inesistente rivista “Studi Sovietici” citata da “Forbiciastro” il quale spiega che:

[...] molte mucche nell'URSS sono munte da due donne alla volta perché hanno le mammelle di più di due metri di diametro.¹³

Si potrebbe dire che Guareschi fosse costretto a presentare in questo modo la realtà sovietica perché non la conosceva abbastanza. **Lui stesso, nella risposta alla lettera del comunista G. Maurizio (20 marzo 1948), elenca quello che sa della Russia:**

[...] **corazzata Potemkin, Trozki, Cekà, OGPU, NKVD, epurazioni, campi di lavoro obbligatorio, deportazioni di popolazioni intere, democratizzazione dell'arte.**¹⁴

³ *Ivi*, p. 356.

⁴ G. GUARESCHI, *Mondo Candido. 1951-1953*, Rizzoli, Milano, 2003, p. 442.

⁶ “La Stampa” dal 5 aprile 1950 al 19 aprile 1950.

⁷ C. e A. GUARESCHI (a cura di), *Milano 1936-1943. Guareschi e il Bertoldo*, Rizzoli, Milano,

1994, p. 26.

⁸ G. GUARESCHI, *Mondo Candido. 1946-1948*, Rizzoli, Milano, 2001, p. 319.

⁹ *Ivi*, p. 319.

¹⁰ G. GUARESCHI *Mondo Candido. 1951-1953*, cit., 2003, p. 73.

¹¹ *Ivi*, p. 108.



Ma in realtà Guareschi sapeva molto di più: le statistiche che lui cita nei suoi scritti seri dimostrano una conoscenza di varie fonti, tra cui il giornale “*Rus-skaja Mysl*”, che usciva in francese e del quale era lettore.

Paradossalmente è proprio con questo meccanismo, apparentemente dissociato dalla realtà e basato sull'umorismo e sul grottesco, che Guareschi riesce a rendere la sostanza stessa l'effettivo assurdo della vita nell'URSS. E questa sua precisione di mira non può non colpire chiunque abbia vissuto nell'Unione Sovietica con gli occhi aperti.

Un altro aspetto che distingue l'antisovietismo di Guareschi è, come accennato prima, il forte senso della propria responsabilità per le sorti dell'Italia e degli italiani, presente in tutti i suoi scritti ma in particolare in quelli che riguardano i prigionieri di guerra dispersi nell'URSS. La stampa di sinistra non ne voleva sapere, quella di destra aveva altri motivi per tacere, ma trovava l'argomento altrettanto inopportuno. Guareschi cominciò nel 1948 con il suo famoso manifesto *Mamma, votagli contro anche per me!* e continuò a insistere su questo doloroso argomento per quasi vent'anni. Per varie ragioni politiche pochissimi furono quelli che si schierarono con lui in questa battaglia. Nemmeno nella lettera del Papa rivolta alla popolazione russa e pubblicata dall'“Osservatore Romano” il 24 luglio 1952 si trova una parola sui soldati e ufficiali rimasti prigionieri nel territorio russo.

Un altro segno del particolare impegno di Guareschi nel mettere in guardia contro l'URSS è la sua preoccupazione per la rottura con il passato e con i suoi valori. Su questo tema si trova d'accordo con lo scrittore inglese Arthur Koestler del quale, nel 1949, raccomanda la lettura di un libro ai lettori del “Candido”. Infatti lo scrittore inglese dice dei sovietici: “Non potevano avere né memoria né tradizioni perché non hanno conosciuto il vecchio mondo”. Per Guareschi la rottura con le tradizioni e il dissolversi dei legami familiari e di comunità significava un'infinita solitudine dell'uomo, una sostituzione della coscienza personale con quella collettiva e una sottomissione totale al sistema:

¹² *Ivi*, p. 53.

Non è l'enorme numero di ore-paga che occorre all'operaio russo per comprarsi un abito di lana o una libbra di pane di segale quello che può impressionare. Non è lo stupore che prova il *tovarisch* davanti alla bicicletta, non è la condanna al lavoro, non è neanche la paura della Siberia o del Lager o del colpo alla nuca quello che fa paura del comunismo. Non la miseria, la fame, il freddo e neppure la mancanza completa della libertà fanno paura nel comunismo. Perché tra uomini miseri, schiavi affamati e maltrattati c'è sempre modo di stringere dei vincoli spirituali. Perché è proprio nei periodi di schiavitù e di miseria che lo spirito è maggiormente libero e ci si sente signori. Quello che fa paura nel comunismo è che l'uomo è solo.¹⁵

Perché “si tende a spersonalizzare l'individuo, a fare di esso un semplice elemento della mandria o massa o collettivo. Si tende cioè a svuotare l'individuo dal suo contenuto personale”¹⁶.

I suoi scritti umoristici o seri contro Stalin rappresentano poi un'autentica sfida personale: i suoi baffi contro quelli del dittatore. Nella seconda metà del 1944 Guareschi nel *Grande diario* invoca Stalin perché venga a bombardare la Germania. Ma questa speranza svanisce subito dopo la guerra. Stalin per Guareschi è il male del comunismo personificato, per cui ogni crimine commesso nell'URSS viene rappresentato come un regalo a Stalin. Tuttavia Stalin negli scritti di Guareschi non assume forme demoniache proprie della stampa italiana di destra. Al contrario, Guareschi insiste sull'umana colpevolezza di Stalin e soprattutto per ogni uomo affetto dall'idea comunista vede il pericolo di diventare tiranno. Nell'articolo del 7 marzo 1953 scritto per la morte di Stalin e intitolato *Ei fu quel che fu* dice:

Fra i Despoti di ogni tempo e il Despota Stalin, esisteva, fino a ieri un'abissale differenza: il peggiore dei Despoti precedenti Stalin, feroce

cfr.

¹³ *Ivi*, p. 28; si veda anche “Candido”, 12 agosto 1951.

¹⁴ G. GUARESCHI, *Mondo Candido 1946-1948*, cit, p. 360.

che fosse e spietato, sempre si presentava ai nostri occhi come un essere rimasto nell'ambito che la natura affida all'uomo.

Stalin appariva ai nostri occhi disumano pur avendo la parvenza d'uomo. [...]

C'è sempre stato qualcosa, da che mondo è mondo, che il piede dei Despoti non ha calpestato.

Niente è invece esistito che Stalin non abbia calpestato: egli era il magico che rotolava giù per la china, e la sua intelligenza era costituita in realtà dal suo immane peso [...]¹⁷

Guareschi, tra l'altro, è stato il primo a prevedere la vicina scomparsa di Stalin: già nel 1952, mentre nessuno osava pensare che Stalin sarebbe potuto morire, lui **pronosticò** che in meno di un anno l'anima di Stalin avrebbe preso il **suo** posto all'Inferno. E dopo la morte del tiranno fu tra i primi a scriverne, il 7 marzo, mentre "La Stampa" lo riportò solo l'8 e "Il Mondo" il 15.

Subito dopo la morte di Stalin, sul "Candido" comparvero innumerevoli vignette che rappresentavano un enorme Malenkov con gli occhi piccoli da porcellino. L'attenzione di Guareschi rivolta all'erede del tiranno e l'attesa di nuove atrocità sottolineavano la sua convinzione che alla base di tutti i crimini stava il regime stesso, l'ideologia comunista.

L'impegno personale lo spinse a leggere tutto ciò che si scriveva sull'Unione Sovietica, riportandone citazioni in un'apposita rubrica del "Candido" e aggiungendo i propri commenti satirici: per più di due mesi ha infatti pubblicato intere poesie di Sibilla Aleramo e brani del suo poema *Staliniade*.

Il romanzo *Il compagno don Camillo*, uscito sul "Candido" nel 1959, è la sintesi di tutto quello che Guareschi per più di quindici anni aveva scritto sulla Russia, sull'Italia e sugli italiani.

Dopo il 1956 si fecero più frequenti diversi **reportage**, saggi e libri sui viaggi compiuti in URSS. Guareschi aderì al *trend*, ma in vena tragico-umoristica. Mandò don Camillo e Peppone in Russia, ma il loro viaggio fu ben diverso

da quelli compiuti dai militanti del PCI. Diverso era prima di tutto lo scopo di questo viaggio: Guareschi non aveva intenzione di conoscere il paese né di scoprirlo, perché sapeva già tutto **della "sua" URSS**. Era dunque il viaggio attraverso i luoghi (i *topoi*) più importanti della sua polemica anticomunista degli anni precedenti. **E perciò andrebbe letto come una parabola.**

"Nikita Krushev [sic]"
NOTA

La cellula spaziale "Nikita Krushev" – come si autodefinisce la comitiva di Peppone – attraversa il paese in mezzo alle difficoltà e agli orrori della vita sovietica. Ogni personaggio ha una sua segreta meta, più o meno nobile; e a contatto con la realtà sovietica la loro visione del mondo si capovolge: invece di essere i sudditi dell'utopia **si ritrovano italiani**. In questo modo il viaggio si presenta come una specie di viaggio metafisico, oltremondano. E la Russia non è più un paese reale, ma una sorta di *aldilà*. In questo altro mondo, con l'aiuto di don Camillo, i personaggi cercano di ristabilire il rapporto con Dio (i sacramenti, la breve preghiera in russo "*Spasitel mira spasi Rossij*" recitata durante il naufragio, il servizio funebre sul campo di frumento, dove sono sepolti i soldati, la "quasi" confessione sul treno e nell'atrio dell'hotel) e con la Patria, sia quella grande (l'Italia) che quella piccola (locale), scoprendo ciascuno i rispettivi tratti caratteristici regionali che li aiutano a riguadagnare l'italianità. Guareschi ritraeva la Russia non ricorrendo a un finto realismo, bensì inventando nomi e toponimi del tutto impossibili, senza per questo mancare mai il bersaglio: le sue invenzioni umoristiche erano più vere del vero.

L'Autore comprese l'assurdo dell'economia pianificata dallo Stato e i suoi paradossi: **un'esaltazione ufficiale dell'industria pesante ma con i macchinari malcurati e arruginiti; le strade, larghissime ma deserte, con pochissime automobili; le macchine per cardare il cotone, che arrivavano in Ucraina al posto di quella per setacciare il grano diretto in Uzbekistan; lo sfarzo della metropolitana con cui viaggiava gente cupa e malconcia; i palazzi maestosi dove coabitavano tante famiglie.**

Guareschi, inoltre, attestò il fallimento dell'agricoltura collettivizzata per cui:

citazione?

I miseri pezzetti di terra di proprietà del contadino che non si chiamavano neppure privati tanto era proibita la parola che rendimento potevano reggere la gara con interi colcos e sovcos.

NOTA

¹⁵ *Ivi*, p. 387.

¹⁶ *Ibidem*; **cf. anche in** "Candido", 11 aprile 1948.

¹⁷ G. GUARESCHI, *Mondo Candido. 1951-1953*, cit., p. 393.

Capì, infine, la paura di cui era impregnata la vita dei sovietici. La Russia di Guareschi era popolata di personaggi che sembravano ombre, ma appena un po' di luce veniva gettata su di esse parevano assumere corpo.

Nel *Compagno don Camillo* i personaggi più importanti sono tre, uno dei quali, il protagonista, non è neppure russo ma italiano. L'Autore dava voce a tanti suoi connazionali dispersi in Russia e rimproverava l'Italia di non interessarsi alla loro sorte: "Chi si ricorda di me laggiù? Sono scomparso nel niente, come uno dei tanti dispersi in Russia [...]" Poi c'è Nadia Petrovna, che rappresenta una persona viva, normale ma nascosta sotto una divisa sia materiale (i miseri vestiti dello Stato) sia morale (la grinta): "[...] la ragazza se non avesse avuto quella grinta e quel suo tailleur dalle spalle quadre, la si sarebbe potuta scambiare con una delle nostre parti". Il suo opposto-è, il compagno Oregov che "puzzava poliziotto lontano un miglio" che e consiste solo della divisa e non aveva tratti umani. Attraverso tutto il *Compagno don Camillo* Nadia acquista sempre più le caratteristiche di una "borghesuccia qualsiasi", mentre Oregov perde le pochissime tracce umane che aveva. Di conseguenza mentre quest'ultimo muore nelle onde dopo essersi rifiutato di baciare il Crocifisso, Nadia finisce in Italia.

nota

chi sono?

note



G. Guareschi, *Mamma votagli contro anche per me!* China, collage, biacca e acquerello su carta incollata su cartoncino. "Candido", 20 marzo 1948

Guareschi
scrittore anomalo?

**FOTO CONVEGNO
Oppure locandina convegno**

Giuseppe Marchetti

Ci troviamo ora a tirare le conclusioni di un vastissimo e interessante dibattito culturale **che ci ha presentato** da ogni angolazione la figura e le opere di Giovannino Guareschi, il suo essere giornalista, narratore, disegnatore, grafico, sceneggiatore cinematografico e responsabile di riviste. Un lavoro, a ben vedere, immenso che pochi di noi conoscevano nella sua interezza e complessità. Tirare le somme, dunque, non è facile nemmeno per chi si è interessato da più anni e da diversi punti di vista a questo mondo, che Guareschi definisce “Mondo piccolo”, ma che, in realtà, racchiude un universo d’incredibile ricchezza e suggestione letteraria e umana. Ci aiutano a tracciarne i confini Marzio Dall’Acqua e Guido Conti che certamente lo vedono secondo le loro esperienze e anche secondo le provocazioni che il personaggio Giovannino ha sempre esercitato sui suoi lettori di ieri e di oggi.

Personalmente, tuttavia, mi preme offrire solo una considerazione. Guareschi ha navigato sempre in un mare di difficoltà, dal doversi comportare in un certo modo con la dittatura e la censura fasciste, al dover rispondere alle nette prese di posizione che la sua coscienza gli dettava senza far sconti nemmeno a se stessa. Durante la sua vita non è stato del tutto capito: ha avuto plausi e approvazioni, ma anche dure condanne pregiudiziali ed è rimasto vittima di una sordità profonda da parte della critica italiana che è giunta persino a ignorarlo nei suoi dibattiti e nelle storie scolastiche. **Il Convegno 100 anni di Guareschi ha spaccato, per fortuna, questa crosta d’insensibilità e ha fatto emergere molti temi autentici, di grande modernità**, problemi non risolti, idee nuove, personaggi d’insolito fascino letterario e umano, giuste riflessioni sulla storia del Novecento che tanto ancora influenza quella di oggi. Dunque

Giovannino è vivo, ci costringe a pensare, a essere cittadini, lettori consapevoli e interpreti del nostro tempo. Lui a modo suo lo è stato, e la sua lezione ci morde beneficamente ancora.

Il futuro della critica guareschiana: appunti e riflessioni

Guido Conti

A conclusione degli incontri sorti attorno alle celebrazioni del Centenario della Nascita di Giovannino Guareschi, è necessario fare il punto sul lavoro da svolgere nei prossimi anni attorno alla sua opera, alla sua vita e al suo pensiero. Credo sia molto importante tracciare indicazioni di ricerca e proporre strade per una nuova critica, sulla scia degli importanti risultati raccolti anche durante queste giornate, tra mostre e convegni realizzati in giro per l'Italia dagli appassionati lettori dell'Autore.

In questi anni studiosi, critici e scrittori, abbandonando per fortuna i pregiudizi e le incomprensioni ideologiche attorno all'opera di Guareschi, hanno cominciato a rileggerlo e inquadrarlo nel suo periodo storico. Mentre la critica latitava, i suoi "ventitré lettori" non l'hanno mai abbandonato. Anzi, Giovannino, in controtendenza con gli altri scrittori italiani, ha conquistato ogni anno lettori di tutto il mondo: le ultime **due edizioni dei suoi libri, con nuove quali libri?** traduzioni, sono uscite in Corea del Sud e in Romania. Il lavoro critico su Guareschi è ancora lontano dall'essere concluso, anche per quanto riguarda il reperimento delle fonti e dei materiali, e la necessità di raccogliere e archiviare articoli, giornali e interventi è fondamentale per mantenere vivo l'Archivio di Roncole Verdi. Ma andiamo con ordine.

La fortuna all'estero di Guareschi

Il **Convegno di Milano** sulla fortuna all'estero di Giovannino, inserito nelle **nome?** manifestazioni collaterali della mostra alla Biblioteca Nazionale Braidense, in-

titolata *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo 1945-2009*, organizzata dalla Fondazione Mondadori, dimostra ancora una volta quanto lavoro ci sia da fare nel reperire articoli e documenti su Guareschi. Non solo materiali che parlino e raccontino delle sue battaglie in vita, ma anche, ad esempio, le rassegne stampa che vengono prodotte nei paesi in cui la sua narrativa è pubblicata per la prima volta. Anche il restauro dell'Archivio di Roncole Verdi per il Centenario, patrocinato dalla Fondazione Monte di Parma, in collaborazione con la Provincia di Parma, sottolinea l'importanza di queste fonti.

Il lavoro è complesso e non privo di sorprese, come quella capitata durante un incontro presso l'archivio del quotidiano "Libertà" di Piacenza, che negli anni del fascismo aveva cambiato il nome in "La Scure": sfogliando un volume e leggendo le firme della pagina culturale, è riapparsa una rubrica di Giovannino dal titolo "La settimana". Una sorpresa, non certo casuale, ma guidata dall'alto dalla mano del nostro amato scrittore per concludere al meglio il lavoro di archiviazione della sua opera.

Guareschi e la tradizione della novella italiana

Lo studio dell'opera di Guareschi dal punto di vista narratologico potrebbe dar risultati importanti alla ricerca: in particolar modo per quanto riguarda il suo stile, elaborato in diverse forme, dai racconti ai fondi politici, alle didascalie delle vignette. Indagare gli strumenti del suo umorismo situazionistico e linguistico, fatto di *calembour* e giochi di parole, è interessante per ridefinire meglio i suoi metodi di lavoro. Giovannino si dota di una strumentazione complessa, finalizzata alla ricerca del consenso popolare, ma senza mai essere banale o superficiale: è lucido e limpido nel descrivere le situazioni politiche, è caustico e sferzante nelle didascalie delle vignette. Il vocabolario di Guareschi è ricco e si sfata così uno dei suoi miti, quello di scrivere con duecento parole, come ha dimostrato molto bene nei suoi saggi Fabio Marri, Ecco una strada di ricerca che potrebbe dar vita a tesi di laurea o a saggi molto importanti per rileggere l'Autore nel suo tempo.

Guareschi ha la forza di essere un classico del Novecento, pur restando ai margini della critica letteraria novecentesca che considera i suoi valori lontani da

quel secolo. Nessuno parla della grande tradizione italiana dei giornali satirici e umoristici che viene riportata in auge, con i propri caratteri popolari, da Guareschi nel dopoguerra.

Guareschi, teorico dell'umorismo

Daniela Marcheschi, che da anni compie studi sulla tradizione umoristica tra Otto e Novecento in Italia e in Europa, in collaborazione con il gruppo di studio della rivista internazionale "Kamen", ha più volte sottolineato la necessità di un serio studio sulla teoria dell'umorismo avanzata da Guareschi. Si pensi per esempio all'introduzione a *Italia provvisoria* o a certe pagine di *Ritorno alla Base*, oppure alla conferenza tenuta il 19 marzo del 1951 a Lugano. Guareschi ha bisogno di essere messo a confronto con umoristi come Hasek, autore di una delle più importanti saghe antimilitariste del Novecento come *Il buon soldato Svejk*. È importante sottolineare come Guareschi sia stato forse l'unico umorista che ha continuato il suo mestiere nei campi di concentramento, a leggere e scrivere "favole" per tenere alto il morale dei suoi compagni, con un'idea di letteratura come resistenza umana contro il totalitarismo. Il suo *Diario clandestino*, così come *Il grande diario*, edito da Rizzoli nel 2008 con una prefazione di Giampaolo Pansa, è una delle testimonianze più alte di tutta la tradizione letteraria di quel periodo.

Il ruolo dell'Archivio del Club dei Ventitré di Roncole Verdi

L'Archivio Guareschi non è solo un luogo di raccolta di materiali, ma anche di studio e di ricerca: oggi si è arricchito notevolmente di volumi che riguardano le ricerche su Giovannino. L'archivio dovrebbe diventare non solo luogo di mostre permanenti, ma anche di raccolta di quello che riguarda la grande tradizione umoristica novecentesca. Per questo bisognerebbe comprare sul mercato antiquario, a prezzi ancora abbordabili, le prime edizioni delle opere di Giuseppe Marotta, che così tanto peso ha avuto nella formazione e nel lavoro di Guareschi e di Zavattini. Si dovrebbe completare la bibliografia di Manzoni, Metz, Mosca,

Marchesi e molti altri umoristi che hanno lavorato nel suo stesso periodo. Sarebbe di primaria importanza acquisire anche le raccolte dei giornali umoristici del Novecento, compresi quelli usciti negli anni Settanta come “Il Male”, nei primi anni Ottanta come “Frigidaire” e nei Novanta come “Cuore” e “Comix”. Si dovrebbero inoltre digitalizzare le collezioni di più facile deperimento. L'Archivio Guareschi non è qualcosa di statico, è un cuore pulsante che dovrebbe salvaguardare ciò che ha e mantenersi nel tempo, per creare nella Bassa l'utopia di un grande centro di studio e di ricerca sulla satira e la cultura dell'umorismo in generale. Il futuro di Giovannino è così in questa semplice ma complessa proposta che rigiriamo alle istituzioni competenti.

*Modesta proposta per il paese di Brescello:
farlo diventare un “paese museo”*

Guareschi fa magie ancora oggi. Mentre si giravano i film della serie di don Camillo, Brescello ha goduto per vent'anni della ricaduta economica portata dall'industria cinematografica. Alberghi, bar, comparse, tutti hanno avuto benefici dai film di Giovannino. **A quarant'anni di distanza dalla morte di Guareschi** e finita l'epoca dei film, la piazza, il Po, le facce dei protagonisti, gli episodi dei film sono entrati nell'immaginario della gente, non solo italiana. Come ci ha confessato un ristoratore del paese, turisti da tutte le parti del mondo arrivano sul set che ha fatto da sfondo ai film, perfino dalla Nuova Zelanda: circa settantamila persone, ogni anno, visitano il museo e il paese di Don Camillo. Una fortuna alimentata dai film trasmessi continuamente da “Rete4” con grande successo di *share* e di pubblicità. Chi ama i racconti di don Camillo, Peppone e il Crocifisso che parla, presto o tardi, va a vedere il paese appoggiato agli argini del Po. La vicenda del Crocifisso, prima oggetto di scena e oggi venerato in chiesa circondato da cuori e *ex voto*, dimostra che non si tratta superficialmente di un fatto folkloristico. Il cinema crea miti, ma è stata la penna di Guareschi a mitizzare ciò che già era presente nella Bassa, attraverso i suoi racconti: aver affondato la penna nell'anima più profonda di un territorio ha rimesso in circolo, ad esempio, una religiosità che va ben oltre il crocifisso venerato.

Quello che ci si augura è che Brescello sappia donare ai lettori e agli ammiratori di Guareschi un altro museo, molto più ricco e documentato di quello oggi visibile, per fare conoscere ai turisti anche il resto della sua opera. Brescello deve andare al di là delle miopie politiche e delle consorterie di bottega che lo hanno guidato in questi anni. Interessi personali e di parte che hanno impedito qualunque organizzazione “industriale e culturale” di un fatto importante: il rispetto dei settantamila visitatori annui. Guareschi è destinato a essere un classico della narrativa italiana, che porta in giro il nostro territorio per il mondo. Anche i lettori vanno rispettati e l'occasione, per Brescello, è proprio quella di dimostrarsi all'altezza di un genio come Guareschi.



Saro Urzi, Giovannino Guareschi e Carmine Gallone in piazza
a Brescello (Reggio Emilia), durante la lavorazione di *Don Camillo e l'onorevole Peppone*, 1955

Una cronaca speciale

Marzio Dall'Acqua

Il segreto del Guareschi giornalista lo dichiara lui stesso con leggerezza e ironia sin dal 1932, quando scrive:

Diceva un giorno un mio illustre collega che la cronaca si fa coi piedi. E con questo non voleva fare dell'umorismo [...] Il lavoro del cronista non è quello di mettersi a tavolino e stilare la notizia o il fattaccio: questo è cosa di terz'ordine. La fatica è quella che compie coi piedi [...] la fatica è l'ininterrotta spola che egli compie da l'uno lato all'altro della città. [...] io non sono e non sarò mai cronista. A me infatti non piace il podismo e amo la soffice poltrona vicino alla stufa, coi giornali a portata di mano dove posso pescare gli spunti per tutto quanto vi dirò. Con tutto questo volevo far rilevare che la mia non è vera cronaca, perché non è fatta con i piedi, ma una cronaca speciale fatta con... non saprei cosa, dato che son seduto.¹

In realtà del tutto pigro non era, poiché munito di bicicletta, alla fine degli anni Venti, pedalava alla "Dio ti fulmini", a fiutare il vento, più che a cercare notizie, che se è necessario si inventano anche fisicamente (come la strage di



Giovannino Guareschi davanti alla redazione del "Corriere Emiliano", in un ritratto umoristico realizzato da B. Giandebiaggi nel 1928

¹ La citazione iniziale dalla "Fiamma", 25 gennaio 1932, in G. GUARESCHI, *Bianco e Nero. Giovannino Guareschi a Parma. 1929-1938*, a cura di C. e A. Guareschi, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 55-56. Il capitolo è intitolato *Il filosofo in bicicletta* e a esso appartengono anche le citazioni successive, a p. 62.

lampioni che racconta con raccapriccio da incursione vandalica, mentre egli stesso, nel silenzio della notte, l'aveva prodotto). Ma il gioco della scrittura di cronache "speciali" è spesso più complesso e nasce da un'autodisciplina solitaria, marginale, dal muoversi agitato, inquieto, esuberante, eccessivo di un giovane che viene ridefinendo la mappa di Parma in percorsi personali, fatti di una topografia privata che univa luoghi, ore, incontri, persone, in una ridda di immagini, odori e colori che si impastano con le parole.

La luce del fanale della bicicletta nell'oscurità è "isola dalla massa delle immagini che gremiscono la mia mente e che mette a fuoco sulla lastra della strada, nella camera oscura della notte". Un faro per "fotografare" il reale, spezzettandolo in particolari, esaltandone presenze, fissandone indelebilmente immagini. L'obiettivo della macchina fotografica è l'occhio che sorprende, fissa e imprime, che sottrae l'evento all'occasionalità dell'incontro e del tempo, alla sua stessa frammentarietà, per inserirlo in un ideale album: "il mio album e i suoi ritrattini"². E Guareschi parla di queste improvvisate impressioni come di mescolamento tra pittura, fotografia e parola, in un impasto di immagini che non si possono scindere e che solo così possono entrare nell'ideale album di un "filosofo in bicicletta", come Guareschi si autodefinisce, trascorrendo dallo scatto e dalla stampa fotografica alla pittura in un fluire lieve da un linguaggio all'altro:

Tutte le fotografie hanno il loro numero e il loro nome; e siccome son fatte non nello studio di un fotografo, ma sulla aerea bicicletta di un filosofo, sono un po' strane, come in generale son tutte le cose viste dall'alto e viste da un filosofo.

Son ritrattini *sui generis*, a olio... di fanale e sono un po' aeropittura perché quando mi trovo issato sulla mia alta bicicletta mi sembra di volare se non come aquila almeno sugli altri.³

Poche illuminanti righe che trapassano da immagini diverse legando i linguaggi visivi della fotografia con la pittura e con le ricerche più avanzate del secondo futurismo, appunto l'aeropittura, mentre la parola, la scrittura avvolge, unisce diverse metafore e le ricostruisce in un unico linguaggio.

Quando si studia, si analizza e si scrive di Guareschi bisogna tener conto di questo suo procedimento creativo che fonde l'immagine con la narrazione ed entrambe nascono da quel suo sorprendere spicchi, frammenti, schegge di un reale che trascolora subito in icona essenziale, perde ancor più corpo e spessore, diventa linea e segno, tratto, contorno, essenziale, allontanandosi da qualsiasi riferimento alla figurazione, alla pittura, al colore da cavalletto, per darsi totalmente al disegno, alla sperimentazione grafica, certamente con un occhio alle esperienze locali dei caricaturisti del momento, specialmente, si può pensare a Latino Barilli, ma liberandosi nel contempo da qualsiasi condizionamento in questo senso⁴.

Il disegno di Guareschi, sin dagli anni di Parma, è più libero, meno schematico. Si risolve difficilmente nella battuta, nell'irriverenza grafica, nello sberleffo che deforma e irride, per mescolarsi e complicarsi piuttosto con suggestioni di altri linguaggi: dai fumetti – ancora senza *balloon* – dei giornali per l'infanzia, alla pubblicità, alla comunicazione di messaggi immediati ed efficaci, che derivano dalla grafica politica, di elaborazione futurista, all'uso di materiali che obbligano a una essenzialità non leziosa ed elegante, come il tratto di china, la xilografia e, ancora più attuale allora e utile per la stampa dei numeri unici dei giornali, la linografia, che usa il linoleum da poco scoperto e che proprio in quegli anni entra come matrice delle tecniche di riproduzione incisorie.

Le prospettive che ama Guareschi sono quelle aeree, sghembe, a piani multipli nella stessa immagine. Nella stessa figura le stesure e le campiture piatte, quasi astratte, si stendono tra righe delicate, eleganti, che hanno ancora il sapore lezioso e fantasioso del Liberty e del Déco, ma si impastano anche con

² Citazioni in *Ivi*, pp. 61-62.

³ Sul tema di Guareschi "filosofo" in G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 81-88 e passim.

⁴ Sull'opera grafica di Guareschi in quegli anni: G. CASAMATTI e G. CONTI, *Giovannino Guareschi. Nascita di un umorista: "Bazar" e la satira a Parma dal 1908 al 1937*, Catalogo della Mostra, Parma 19 aprile-1 giugno 2008, MUP, Parma, 2008.

ombre spesse, con colpi d'inchiostro che inventano una corporeità fantastica e fumettistica, parodia del reale. L'immagine viene costruita come il testo: è destinata a essere immediatamente colta, decodificata nel rapporto, senza schemi, senza frapposizioni, con lingua e parole di istantanea comprensione. Guareschi dialoga con il lettore come dialoga, da vignettista, con chi guarda le sue figure. Si pone sul loro stesso piano linguistico e percettivo, semplificando, riducendo alla essenza, ma non per questo impoverendo, poiché quella che viene scarnificata è la realtà, il riferimento all'esperienza fenomenica, mentre interviene la fantasia, la creazione, l'invenzione che, mentre non rinuncia a tracce di fantastico e di surreale, tuttavia è sostanzialmente manipolazione del reale, gusto per la narrazione essenziale, immediata e insieme sorprendente, che spiazza con le immagini e con le parole, affascina il lettore e lo costringe a continuare la lettura con golosa avidità.

E dietro c'è un sapere mimetizzato, nascosto e occultato, ma che spazia ben oltre i limitati confini della Parma piccola capitale di quegli anni, sospesa tra nostalgia, rimpianto e provincialismo, che subisce, dopo la grande ventata futurista di Pietro Illari e del primo Renzo Pezzani, un'altra giovanile invasione da parte di un gruppo eterogeneo, ma profondamente legato e unito da vincoli d'amicizia che dureranno tutta la vita, formato da Cesare Zavattini, Attilio Bertolucci, Pietro Bianchi, Alessandro Minardi⁵. Al margine, solo apparentemente perché profondamente legato con essi, anche Giovannino Guareschi.

E con loro altri non meno straordinari protagonisti, che in questa sede non si può che ridurre a comprimari marginali, ma altrettanto sorprendenti: Bruno Barilli, Ernesto Carboni, Atanasio Soldati, Ugo Betti, Gino Saviotti, Ferrante Azzali. La letteratura si mescola con l'arte, con la pittura d'avanguardia e le innovazioni pubblicitarie di Carboni, in un fiume quotidiano di colloqui, pomeriggi al caffè, idee, proposte e collegamenti che continuamente travalicavano le ristrettezze della ridotta città. Antenne sensibili colgono ogni novità

che arriva dal Paese, ma anche dall'esterno, in un desiderio di svecchiamento e di modernità che trova sbocco quotidiano concreto nelle pagine della "Gazzetta di Parma" fino al 30 giugno 1928, allorché il giornale viene fascistizzato e assorbito dal "Corriere Emiliano".

Le pagine grigie della "Gazzetta di Parma", i caratteri minuti e serrati, le righe sghembe, storte dei caratteri di piombo con periclitanti parallele, che traballavano annerendo o evaporando in lievità di tocco, gli striminziti filetti, le pubblicità *d'antan*, ancora ottocentesche e ripetute fino alla nausea, che vengono componendo, nel susseguirsi dei giorni, un unico uniforme giornale di pochi fogli con carta riciclata e misera, sono in realtà percorse fittamente da scritti, da rubriche, da parodie, da polemiche – anche fittizie, inventate di sana pianta –, lavoro di tarli letterari che scavano gallerie aperte all'invenzione, alla fantasia, alla creatività, a un desiderio di relazioni, rapporti, da cui filtrano arie sottili, persistenti, di una modernità lieve e aerea come il sogno americano, che spesso rincorre, ma non meno tenace nell'affermarsi come modernità post futurista, come indissolubile nodo legato all'aquilone della cultura europea, internazionale, che si pensa ingenuamente di poter diffondere e far condividere a svecchiare, a rinnovare, facendola vento e tempesta.

E c'è un circolo di affetti tra questi giovani, c'è la consapevolezza del loro rapporto speciale vissuto nella scuola, al Convitto Nazionale Maria Luigia, e nella redazione del quotidiano, nelle soste dei caffè, al Centrale prima e in quelli di Tonino Scotti poi, detti della "Legione Straniera" per lo spazio di libertà che garantiscono. Sono luogo di riflessione, discussione, invenzione, in un tutt'uno di stagione meravigliosa, sospesa tra le scoperte eccitanti di ogni momento e un futuro che si intravede e che non potrà che essere di riconoscimenti, di conquiste, di realizzazione del comune sogno della scrittura, della condivisione dei piaceri della letteratura, di raffinatezze segrete, che li rendono diversi e privilegiati, nonostante la povertà e la penuria, i primi scontri con la vita, le prime delusioni.

Guareschi appare a margine, sembra non farsi coinvolgere, solitario, in perenne vagabondaggio, con un atteggiamento che irride all'eccessiva ricercatezza culturale degli amici, alla loro ansia di aggiornamento, al loro essere al centro di eventi intellettuali che comunque accadevano altrove, al loro essere una *élite* che condivideva privilegi quasi esoterici di saperi.

⁵ Sul clima culturale della fine degli anni Venti a Parma e sul sodalizio tra Zavattini, Bertolucci, Minardi e Bianchi: M. DALL'ACQUA (a cura di), *Pomeriggi al caffè. Attilio Bertolucci, Pietro Bianchi, Alessandro Minardi e Cesare Zavattini nella Parma ai tempi di "Sirio", 1929*, Edizioni Bruno e Manuela Barani, Montechiarugolo, 2005.

Guareschi è occhio attento a cogliere, fissare, schedare e catalogare – anche questo atteggiamento che sarà costante in lui per tutta la vita, a rispecchiare l'esigenza di un ordine nelle cose e negli eventi che è anche organizzazione della memoria, andrebbe studiato e approfondito – istintivamente il proprio tempo, la modernità, la contemporaneità in uno spettro che lo leggerà insieme per sempre a questi anni, a questo mondo, che difenderà nell'avvenire con tenace rimpianto e che costituirà la base del suo "conservatorismo". La sintonia con il "Mondo piccolo" e la sua trasformazione, il suo cambiamento, la sua stessa dissoluzione è l'elemento che diversifica Guareschi dagli amici, pure carissimi, con i quali pure collabora, tesi però verso il futuro, verso un altro mondo e ordine.

Eppure tutti ritorneranno, per altre e diverse strade, costantemente, durante il resto della loro vita, a questi anni, a questi giorni, a questa condivisione di sogni e speranze, ricordandola, raccontandola, rievocandola nella sua singolare magia, nella sua sospensione temporale, come se null'altro le fosse stato intorno. Troppo presi a viverci, a incitarsi ed eccitarsi, a incalzare il giorno inventandone e stravolgendone le ore, fin da allora, continuarono a raccontarsi, guardarsi e scriversi nel vedersi vivere, forti di un'amicizia per sempre viva e vigile, oltre gli anni, oltre il tempo, oltre le scelte e le vicende di ciascuno.

Alessandro Minardi ne sarebbe stato uno dei più gelosi custodi, che avrebbe proseguito con Guareschi questa e altre stagioni, condividendo percorsi che mai avrebbero rinnegato il passato. Come Giovannino Guareschi, inserito anch'egli nel "Corriere Emiliano", in qualche modo a succedere alla morta stagione della "Gazzetta", in modo diverso, con altra avventura, ma sentendo come il dovere di una eredità e come la nostalgia per fiori forse appassiti il cui profumo persisteva. E Guareschi reagisce da par suo, inventando al quotidiano un'altra giovinezza al fianco di Pietro Bianchi e, appunto Minardi. Fino a quando anch'egli sarà costretto dalla provincia a mollare, a cedere, a emigrare. E così ritorniamo al tema dal quale siamo partiti, il particolare cronista che fu e volle essere Guareschi, di come egli sin dall'inizio volle unire alla narrazione degli eventi, dei fatti, alle descrizioni di luoghi e persone, giocando con le immagini, le parole, le forme narrative, trascorrendo, quasi in modo impercettibile da una situazione all'altra egli viene, se non oltrepassando, certo spostando i confini delle

[...] colonne d'Ercole, oltre le quali non posso assolutamente andare: e sono, per me cronista, le colonne della cronaca.

Cronista di provincia, son marinaio di acqua dolce e costeggio solo le rive del mio torrente [...]

L'invenzione dell'immaginario viene così dispiegandosi, oltre la rigorosa tipologia della cronaca, proprio mentre ne indica con precisione i limiti, gli sbarramenti, i perentori confini:

Son marinaio d'acqua dolce e posso solo aspirare al mare, non posso uscire dal mio bacino. Mi sbarrano la strada le colonne d'Ercole: nel mio piccolo orizzonte vedo i segni ultimi che la mia penna, il mio penino può toccare; la colonna del capocronaca, la mezza colonna per il furto, il quarto di colonna per la massaia o lo scolaro che si feriscono, la colonna e mezza per la partita di calcio, le due colonne per la cerimonia, le tre colonne per il fattaccio.⁶

E naturalmente con il giornalista c'è la bicicletta, che egli collegherà ancora anni dopo al suo modo particolare di fare "cronaca", di essere giornalista, quando proporrà il 27 giugno 1941 ad Aldo Borelli, direttore del "Corriere della Sera" di scrivere una serie di articoli facendo un "giro in bicicletta" attraverso l'Italia, avendone acquistata una "meravigliosa [...] superleggera con cambio di velocità"⁷.

E sullo stesso "Corriere" il 5-6 aprile 1941 Guareschi raccontò in "Vita di uno qualunque", con un succinto diario, la sua esperienza di cronista a Parma e tra le ultime considerazioni leggiamo: "Alle 10 di sera sono andato in redazione, ho scritto sei o sette fatterelli inventati di sana pianta e il signore direttore ha detto che la cronaca, così, va bene".

Appunto, come volevasi dimostrare.

⁶ La citazione del cronista e le colonne d'Ercole in G. GUARESCHI, *Bianco e nero*, cit., p. 59.

⁷ Il giro d'Italia in bicicletta in A. VARNI (a cura di), *Guareschi al "Corriere" 1940-1942*, Fondazione Corriere della Sera, Milano, 2007, pp. 32 sgg. e passim.

Collana GUARESCHI

Giovannino Guareschi
Nascita di un umorista
“Bazar” e la satira a Parma dal 1908 al 1937
di Giorgio Casamatti e Guido Conti

Don Camillo nel mondo
Le copertine e le illustrazioni internazionali
di Egidio Bandini, Giorgio Casamatti e Guido Conti

Giovannino Guareschi al “Bertoldo”
Ridere delle dittature. 1936-1943
di Guido Conti e a cura di Giorgio Casamatti

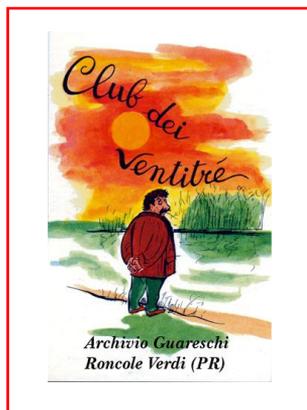
Le burrascose avventure di Giovannino Guareschi
nel mondo del cinema
di Egidio Bandini, Giorgio Casamatti e Guido Conti

Fontanelle
Cuore del “Mondo piccolo”
a cura di Egidio Bandini, Giorgio Casamatti e Guido Conti

Maurizio Zaccardi
Sculture satiriche dal “Mondo piccolo” di Giovannino Guareschi
Presentazione artistica di Vittorio Sgarbi

Il grande racconto delle piccole cose
La scuola in dialogo con Giovannino Guareschi
a cura di Mario Calidoni e Adriano Concari

Per approfondimenti bibliografici si rimanda al sito



Finito di stampare nel mese di maggio 2009
presso *Toriazzi s.r.l.* San Prospero (Parma)