

Quando si pensa all'attività dei disegnatori italiani negli anni in cui l'Italia era dominata dalla dittatura fascista, vien fatto di domandarsi come potessero esprimersi quelli che, fra loro, possedevano una più esplicita vocazione caricaturale. Infatti questo ambito espressivo è più soggetto di altri al controllo di una censura che, giustamente, teme il riso come portatore di una critica spesso immediata e demolitrice. Il fascismo era visivamente funereo: l'apparato di immagini a cui esso faceva riferimento, con i fasci, i gagliardetti, le fiamme, i teschi e il nero, mortuario, incumbente ovunque, poteva certo offrire più di un'occasione ad eventuali avversari, che avessero usato la caricatura come arma di lotta.

E ciò avvenne in parte, finché le leggi eccezionali del 1926 non costrinsero tutti i superstiti critici del regime a tacere, e i caricaturisti a smettere di disegnare o a scegliere spazi entro i quali la loro vocazione potesse esprimersi meno pericolosamente. Probabilmente il sogno di ogni dittatura è quello di trovare, fra i propri sostenitori, gli uomini più adatti a reggere il peso di un'immagine pubblica che dovrebbe collegarsi ai simboli più puri, eterei, eleganti, che essa vorrebbe trasmettere alle masse. Il repertorio, sempre ricorrente, dell'amor patrio, dell'ardimento, del superuomo che trionfa sui mediocri, per risultare veramente didattico nei confronti del popolo, dovrebbe basarsi su generali smilzi e biondi, dall'occhio vivido e dal sorriso fascinoso, oppure rivestirsi delle parvenze guerresche e virili di nobili campioni. Il fatto è che questo anelito vien sempre contraddetto e gli «uomini della provvidenza», si chiamino Papà Doc o Papadoupulos, Mussolini o Hitler, Göring o Goebbels, sono già, di persona, i più tentanti soggetti per i caricaturisti, in quanto evocano chiaramente, non solo i più sinistri stereotipi, ma anche le immagini più goffe e le più squallide allusioni.

Così, con le leggi del 1926, il regime cercava di mettere al sicuro, non solo se stesso, come struttura rigida e monocorde, ma anche le figure dei propri capi, sempre corposamente in bilico tra l'enfasi e il ridicolo, fieramente capaci di non comprendere la portata reale, l'effetto paradistico delle loro decorazioni, dei loro fez, degli stivali e delle divise.

Del resto, basta guardare una foto dei quadrunviri, che avanzano come quattro moschettieri da teatro delle marionette, con l'inequivocabile fisionomia dei tiranni da trivio, per credere che i caricaturisti a cui fu vietato di lavorare, dovessero sentirsi veramente frustrati, anche perché la censura impediva loro di cogliere occasioni fin troppo facili, di svolgere un'opera che poteva brevemente chiarire, senza dover troppo inventare, i termini di una situazione.

Non ci fu quindi, da noi, l'equivalente della *poire* che Daumier usò contro Luigi Filippo. Il *Roi Bourgeois*, chiamato pubblicamente «zuc-

cane» proprio perché inconsapevole proprietario di una parvenza di pera che Daumier colse e rese manifesta a tutti, giunse troppo tardi e vietò il giornale dell'editore Philipon, quando già il disegno era stato pubblicato ed era divenuto famoso.

Mussolini, che possedeva un testone altrettanto – e forse più – promettente, arrivò invece in tempo: il suo volto era stato già bersagliato dalle matite dell'«Asino» e dell'«Avanti!», ma non erano ancora state colte certe intime risonanze che poi furono avvertite soltanto all'estero dai disegnatori satirici inglesi e americani. Per esempio, nessun caricaturista italiano poté seguire il progressivo emblemizzarsi del cranio del duce, che si fece sempre più simile a quella metaforica maschera di marmo dalle occhiaie vuote che Wildt aveva scolpito, facendogli il ritratto. E nessun nostro disegnatore poté cogliere gli echi grotteschi, ma anche sinistramente reperibili in un lontano territorio, che sono connessi alla figura di Mussolini mentre, a cavallo, brandisce la spada dell'Islam. E che dire del Duce tuttofare? Di Mussolini trebbiatore, automobilista, aviatore, regista, marinaio, cavallerizzo, atleta? Veramente una grande occasione perduta, un formidabile soggetto sottratto troppo presto alla storia dell'immagine caricaturale italiana.

Il disegnatore che possedeva una persistente vena satirica, si vide così privato di un ambito entro il quale scrutare, creando maschere ed inventando simboli. Molti caricaturisti si affiancarono al regime nella sua opera pedagogica, non rinunciando alle componenti «esterne» del disegno umoristico, cioè continuando a «caricare» le immagini secondo le convenzioni del genere, ma evitando completamente i contenuti più aggressivi e la funzione critica propria di tutta una tradizione che possedeva, da noi, nomi come quelli di Scalarini e Galantara.

Altri disegnatori si ridussero, invece, figurinai, e vollero, forse, nell'ambito della letteratura infantile, spegnere quelle sotterranee tentazioni che potevano coglierli quando guardavano al mondo adulto, più che mai triste ed insieme ridicolo nell'Italia di quegli anni. Si videro così notevoli illustratori, che forse avrebbero potuto demolire più di un mito politico, collocarsi quietamente tra le pagine di un libro infantile o in quelle di una rivista per i piccoli.

È quindi necessario occuparsi anche dell'opera di questa particolare categoria di figurinai, che potremmo chiamare «dei caricaturisti repressi», per scoprire in che modo, l'insorgere frequente di una vocazione satirica mai del tutto censurata, connota e rende tipico il loro lavoro di illustratori per l'infanzia.

Sarà bene però, prima di parlare, in modo più ampio, di due di essi, Carlo Bisi e Bruno Angoletta, guardare anche ad alcune componenti si-

gnificative di un mondo dell'immagine che influenzò notevolmente l'opera di questi disegnatori e di altri dello stesso periodo.

Su Bisi e Angoletta dovevano aver agito, prima di tutto, i riferimenti esplicitamente pittorici nati nell'ambito del futurismo ludico di Fortunato Depero. Nel repertorio di questo artista vengono a coincidere, proprio come in uno spazio infantile lucidamente ricreato, due termini apparentemente opposti.

Da un lato c'è il risultato più maturo di una fruttuosa invenzione: è la nuova ottica nata dall'Antigrizioso, che, rovesciando decisamente alcune vecchie e inibenti consuetudini, ha offerto nuovi modi di vedere, nuove occasioni percettive. In sostanza si ha, ora, la possibilità di evitare uno dei condizionamenti stilistici più ovvi. Esso, sempre troppo difficile da superare, era basato sugli schemi di un bello rivolto costantemente a rendere, in sostanza, gli stessi soggetti nello stesso modo. Con l'Antigrizioso, emergono contenuti rimossi, salgono alla superficie i prodotti di una percezione infantile che viene creduta deformante, solo perché si oppone ad un sistema adulto coerente e dominante. In questo stesso ambito si può incontrare anche il ludismo di Depero, che si basa soprattutto sulle marionette di uno spettacolo funambolico, in cui i fondali sono resi con puri contrasti di colore, e i personaggi agenti non sono dissimili dalle cose, perché ad esse riconducibili in un totale coinvolgimento che riassume tutto il teatro del mondo.

In Bisi e Angoletta, le citazioni che si avvicinano a questo notevole tramite espressivo, non rimangono però coerenti con esso. Infatti si collegano anche ad un altro quadro di riferimenti: esso però è tanto complesso e così poco esplorato che un'indagine del tipo di quella che intendiamo condurre, potrà solo ricavare qualche suggestione, toccare qualcuno dei motivi reperibili al suo interno.

Si tratta di Strapaese, visto qui non tanto come una etichetta letteraria abbastanza databile e chiara, quanto piuttosto come uno spazio culturale complesso e ricco di diverse derivazioni.

Strapaese, in fondo, ebbe più volte la pretesa di definirsi da sé, avvertì una vocazione specifica ad esercitare un certo dominio, precisando un'identità che non rendeva pienamente certi sotterranei caratteri, tuttavia riconoscibili in esso.

In Strapaese c'erano senz'altro le componenti rilevate da Mino Macari nel suo manifesto: in esso si odiavano davvero le «mode straniere» e le «civiltà moderniste», si riteneva sinceramente che la «tradizione» fosse una «grande amica e protettrice di popoli». Ma c'era anche l'ansioso desiderio di opporsi ad un mitico luogo, pieno di oscure e imprecise minacce, ad uno spazio indefinito, che non si riusciva ad esor-

cizzare, neppur chiamandolo con il termine di Stracittà e rendendolo così vicino e meno spaventoso.

C'erano, in fondo, due modi di essere, diversi in senso antropologico, che si davano battaglia, utilizzando simboli impropri e riduttivi, ma vicini e facilmente comprensibili.

In Strapaese si vogliono spegnere paure remote, sospetti che non prendono corpo abbastanza, per essere chiariti o fuggiti. C'è in esso l'opposizione ad un territorio, quello della città, che è sentito, ma non solo nell'epoca presente, come la fortezza dei nemici, come l'ipotetico rifugio di maghi – o di tecnocrati – che possono uscire dalle sue mura e colpire gli inermi e puri abitanti delle selve strapaesane.

I fantasmi che dominano Strapaese non sono forse neppure quei tristi stereotipi di una banalità provinciale, entro i quali si nasconde Macari nel suo manifesto. Essi sono la contingente reincarnazione di un atteggiamento fondamentale, che andrebbe studiato più con l'ottica dell'antropologo che non con quella – più spesso usata in questo campo – del critico letterario o del sociologo.

Tuttavia non mancano, fra i simboli usati da Strapaese, alcune parvenze che, rivisitate da un occhio più attento a coglierne tutte le sfumature, possono offrire anche – in modo quindi più semplice e più facilmente utilizzabile – un quadro della società di quegli anni, in Italia, che non si comporrebbe altrimenti.

Questo è, in definitiva, lo spazio in cui si collocano Angoletta e Bisi.

Si pensi, prima di tutto, che questi due disegnatori erano dotati di un segno decisamente demolitore, di uno stile che, quasi, non può essere usato se non per fare della satira, per aggredire, col rendere perentoriamente grottesche le cose rappresentate.

Essi lavorarono però in un ambito apparentemente troppo poco stimolante, ebbero bersagli dai connotati imprecisi, e può apparire difficile tentare di conoscerli in questo senso. Tuttavia, sia Angoletta che Bisi, pur agendo nel teatro abbastanza ovvio di una commedia di costume, per di più ridotta per bambini, riuscirono a colpire alcune idee-guida, alcune immagini simboliche, che superavano nettamente il loro spazio specifico. Essi riproposero, con una coerenza stilistica sempre rigorosa, la grande tragedia del banale, colsero i risvolti più emblematici della mediocrità.

Carlo Bisi, nato a Brescello nel 1890, cominciò nel 1925 a disegnare, per il «Corriere dei Piccoli», il personaggio di sor Pampurio.

Pampurio, graficamente, si colloca in modo esemplare nell'ambito creato dai «teorici» di Strapaese: la sua maschera è abbozzata con poche linee, da una mano che sembra ignorare quasi tutte le più colte con-

venzioni del disegno. Essa però inventa un nuovo alfabeto, in cui usa, con una splendida sintesi, i tratti veloci e i rapidi contorni per rendere, in tutta la sua tragica evidenza, la quotidiana deformità di un mondo in cui il banale è il vero, ossessionante protagonista.

Sor Pampurio sviluppa, in un'impetosa teoria di piccoli fatti, di brevi tragedie domestiche, di lividi «inconvenienti», tutta l'alienata epopea dell'uomo medio italiano. Nel mondo del circo, la sua maschera equivarrebbe a quella dei *clowns* bianchi, poiché egli è vittima di ciò che gli accade ma è anche un nevrotico protagonista di sempre nuove svolte esistenziali, nelle quali s'immerge, con piena partecipazione, subendo meccanicamente il peso di un fato, casalingo e borghese, ma assoluto padrone di ogni cosa.

La rispettabilità, la vernice esteriore, il ruolo, il senso della propria classe sociale – ambigua, però, e poco determinata, perché piccolo borghese nel senso più ampio – sono i termini entro i quali Pampurio vive la sua commedia. Essi non gli consentono di assumere iniziative, di mutare percorso, di «inventare» nulla. Pampurio può solo fuggire, per ripiombare, poi, nell'episodio seguente, entro un contesto solo formalmente diverso, dove tutto segue di nuovo l'eterno canovaccio in cui, al protagonista, sono destinate tutte le miserevoli e maligne sventure che caratterizzano la sua povera condizione umana.

Così Pampurio «cambia amico», «cambia appartamento», «cambia servetta», «cambia cappello», ma resta sempre se stesso, con quei due grumi di capelli – grande trovata di Bisi – posti emblematicamente ai lati di un triste volto ovale, chiuso in una divisa che irride il pagliaccesco costume del «ceto medio» italiano, sempre raffazzonato, con un occhio alla rispettabilità e uno al bilancio domestico, e perciò sempre sciaguratamente autoironico.

In questo modo, quindi, Pampurio è anche un notevole personaggio in senso politico: come non vedere, nelle sue gesta, il misero retroscena domestico della «eroica» vicenda pubblica di un gerarca, il triste pomeriggio in abiti borghesi del ducetto di un fascio rionale? Questa contrapposizione è densa di significati e mostra, come, ancora una volta, proprio nell'insospettabile ambito della letteratura infantile, compaiono le più significative, anche se involontarie, testimonianze alternative rispetto a un mondo e ad un'epoca.

Bisi scriveva anche i versetti delle sue storie, secondo l'uso di tutti i maggiori creatori dei personaggi del «Corriere dei Piccoli». E anche nel comporre le brevi strofe, poneva la stessa meticolosa e fredda cura con la quale analizzava le desolanti atmosfere entro le quali Pampurio viveva le sue nevrotiche avventure, tra i vicini, la moglie, la servetta:

Sor Pampurio è arciconfidente | del suo nuovo appartamento: | certo ormai di non cambiare | fa il telefono impiantare. | Il telefono, si sa, | è una gran comodità, | e i vicini chiedono spesso: di servirsene il permesso. | La consorte del sor Caio | deve dire al macellaio | di mandar con l'altra spesa, | mezzo chilo in più di «fesa». | Vengon poscia le Pertusi | con moltissimi «ci scusi» | a telefonare che | non andranno a un certo tè. | Cunegonda Purchessia chiama la segreteria | telefonica: | abbisogna | dell'orario per Bologna. | Immancabile il sor Tale | ritelefonò al legale | per l'eterna causa in corso | due parole (e fa un discorso). | Poi c'è Mario, fresco, fresco, | che telefona a Francesco | (figuratevi che fola...) | tutto il compito di scuola. | E Pampurio dice: «Ormai | ne ho abbastanza di via vai». | E secato, arciconfidente | cambia in fretta appartamento¹.

Bisi quindi realizza interamente l'itinerario che abbiamo delineato: assumendo alcuni brandelli dello stile di Strapaese, ne contesta però i termini essenziali e scruta, anche se involontariamente, dietro la facciata littoria per scoprire la povera quotidianità, censurata e repressa dai 83 retori in fez.

Sembra che proseguisse su questa linea anche quando, pochi anni dopo la nascita di Pampurio, creò, per la «Scala d'oro» della Utet, i disegni del *Tompusse e il romano antico* di Mario Buzzichini. Qui, con il suo consueto stile finemente dozzinale e strapaesano, irride ad un personaggio, quello dell'antico romano, che rappresentava l'anima iconografica del regime, volgendo quindi in burletta i simboli fascisti connessi al culto dell'«Eterna» e delle sue glorie.

Ma, ovviamente, Bisi non possedeva nessuna consapevolezza di questa sua irriverenza e derideva tranquillamente due dei miti più cari al Minculpop, l'uomo forte e fiero e la romanità, con la quieta allegria di chi opera in un ambito – quello della stampa per l'infanzia – dove tutto è lieve, divertito, libero.

Quando, negli anni cinquanta, interruppe la storia di Pampurio, cominciò a raccontare le vicende della famiglia Doggidí. Qui, forse consapevolmente memore delle sue radici strapaesane, iniziò un cammino inverso: nelle varie puntate disegnava e rimava i fasti di una famiglia beatamente immersa nelle gioie dell'incipiente consumismo. Bisi però rifiutava i Doggidí e la loro ansia del nuovo e, per bocca di un vecchio nonno, rimpiangeva la pacata semplicità di un «buon tempo antico» estremamente sospetto. Ma svolgeva questa sua critica di retroguardia con la consueta e serena ironia, senza nessuna esplicita proclamazione di fede reazionaria, senza pretendere di parlare in nome di un'eventuale «maggioranza silenziosa» legata ai «sani» e stagionati principi di un leggendario tempo perduto.

¹ Cfr. «Corriere dei Piccoli», n. 45, Milano, 8 novembre 1931, p. 1.

Ad esempio: di fronte all'irrompente bisogno di impiegare il «tempo libero», la famiglia Doggidi si divide, mentre i suoi componenti si dedicano ai tipici svaghi «alienati» della società dei consumi e «Tutti a sera poi, delusi, | tornan stanchi e con che musi! | Dice nonno gemebondo: | «Ah che tempi! Ah che mondo! | A' miei giorni avean sollazzi | piú simpatici i ragazzi, | piú pacifica e modesta | per i grandi era la festa!»¹»¹.

Nato nel 1928, tre anni dopo Pampurio, sempre sulle pagine del «Corriere dei Piccoli», Marmittone possiede caratteristiche molto simili a quelle del personaggio di Carlo Bisi.

Bruno Angoletta, che lo creò, era nato nel 1889 e aveva già lavorato nell'«Asino» di Gabriele Galantara. Possedeva, all'inizio, un segno estremamente raffinato, che però subì una decisa evoluzione, tanto che, quando diede i contorni a Marmittone, si basava sulla stessa ambigua mescolanza di goffaggine paesana e di sintetica chiarezza che abbiamo già rilevato in Bisi.

Quando, durante la prima guerra mondiale, Angoletta disegnava le tavole per alcuni dei volumi compresi nella collana «La Lampada», edita ad Ostiglia dalla tipografia «La Scolastica» del giovane Mondadori, le sue immagini avevano una strana evanescenza e si basavano sempre su pochi tratti «graffiati» dal pennino, in una avara e limpida pulizia formale. Ma, dieci anni dopo, disegnando Marmittone, Angoletta assume una sottile intonazione quasi dialettale e plasma, con finta approssimazione, le immagini grassocce, piccolotte, ridicolmente schematiche ed impacciate, del protagonista delle sue storie e dei suoi commilitoni.

Marmittone sembra dover meglio specificare il mondo di Pampurio, avvertendo la necessità di chiarire del tutto un ambito, con l'explorare sempre quello. Così, vestita la divisa, il personaggio medio su cui piovono tanti emblematici accadimenti negativi, acquista un ulteriore sistema di risonanze.

Anche in caserma, nella piú tipica ed ancestrale «casa degli uomini», pur vestendo i panni del guerriero, Marmittone soffre le pene di una quotidianità oppressiva e balorda, ineluttabile come il fato.

Naturalmente, questa figura di soldato bislacco, eternamente animato da buone intenzioni, ma sempre avvolto da un ebete torpore che non lo abbandona mai e che si accentua quando, immancabilmente, al termine di ogni storia, egli va a finire in galera, si discosta in modo decisivo da quel costume fascista che l'onnipresente e frenetico Duce cercava di forgiare in quegli anni.

¹ Cfr. «Corriere dei Piccoli», n. 2, Milano, 10 gennaio 1954, p. 8.

mino questi gettò un grido e il padre della ragazza brandì il bastone:

- Che siete venuto a fare qui? Via!
- Mamma, babbo, che è mai?
- E' un imbroglione che ho bastonato stamani.



— E' un'imbroglione che ho bastonato stamane sulla strada del bosco (pag. 69)

sulla strada del bosco. Via, dico; altrimenti ve ne dò un'altra dose.

— Non può essere un imbroglione se aveva tanta fame, — esclamò la giovane, mentre le spuntavano le lacrime.

— Appunto per questo lo è.

L'Omino, non avendo modo di difendersi, pensò di cavare il coltello, ma il pensiero di Maristella lo frenò; così, volendo andarsene, cercò in giro l'arnese che gli era servito per difendersi dai raggi.