

Beatrice Sica

*I paladini di Calvino, Gianini e Luzzati, e Monicelli:
memoria del fascismo, storia delle emozioni, parodia.*

The publication of this article had the support of the Istituto di Studi Avanzati of the University of Bologna, the EURIAS Fellowship Programme and the European Commission (Marie-Sklodowska-Curie Actions - COFUND Programme - FP7)

This struggle, this navigation, is our own.
William M. Reddy

Negli anni Cinquanta e Sessanta alcuni scrittori, artisti e cineasti italiani hanno inserito nelle loro opere delle figure di cavalieri di foggia medievale-rinascimentale ritraendoli con un chiaro intento parodico. Lo hanno fatto per esempio Italo Calvino nel *Visconte dimezzato* (1952) e nel *Cavaliere inesistente* (1959); Emanuele Luzzati e Giulio Gianini nel corto di animazione *La gazza ladra* (1964) e nei titoli di testa per l'*Armata Brancaleone* (1966) di Mario Monicelli; e Monicelli in quello stesso film con la figura di Brancaleone. È casuale questa comune sensibilità proprio in quei due decenni o ad essa può attribuirsi un significato storico più preciso? E la parodia dei cavalieri in questi autori era semplicemente un modo per divertire lettori e spettatori sulla scia di grandi modelli letterari – primo fra tutti Ariosto – oppure è possibile scorgere un bersaglio non generico dietro a quelle storie e rappresentazioni? Per rispondere a queste domande partiamo prima di tutto da come sono ritratti questi cavalieri; l'analisi qui non potrà essere esaustiva, ma servirà a mettere in luce alcune caratteristiche salienti¹.

Appiedati, disarcionati, dimezzati, senza esercito

Nel *Visconte dimezzato* Medardo, il protagonista, si arruola pieno di slancio e ardore giovanile: vuole dimostrare tutto il suo valore sul campo di battaglia. Ma ecco cosa accade in combattimento alla sua cavalcatura:

Il cavallo di Medardo si fermò a gambe larghe. – Che fai? – disse il visconte. Curzio sopraggiunse indicando in basso: – Guardi un po' lì –. Aveva tutte le coratelle di già in terra. Il povero animale guardò in su, al padrone, poi abbassò il capo come volesse brucare gli intestini, ma era solo un sfoggio d'eroismo: svenne e poi morì. Medardo di Terralba era appiedato².

¹ Per un'analisi più ampia della figura del cavaliere nell'opera di Italo Calvino rimando a Beatrice Sica, « Italo Calvino prima e dopo la guerra: il fascismo, Ariosto e l'uomo a cavallo », in *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2017, p. 127-152; per il trattamento della figura dei cavalieri nel corto *La gazza ladra* di Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati rimando invece a Beatrice Sica, « Movenze piene d'energia o indistinto zampettio d'insetti? Immagini di cavalieri nella cultura italiana dal futurismo al secondo dopoguerra », *The Italianist*, XXXVIII, 1, 2018, in particolare alle p. 17-19.

² Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, p. 373.

Anche il giovane Rambaldo nel *Cavaliere inesistente* rimane appiedato, in una scena che ha del cinematografico:

Sprona, sprona, ma il cavallo non si muove. Lo tira per il morso, il muso ricade giù. Lo scuote di sugli arcioni. Traballa come fosse un cavalletto di legno. Allora smonta. Solleva la musiera di ferro e vede l'occhio bianco: era morto. Un colpo di spada saracina, penetrata tra piastra e piastra della gualdrappa, l'aveva colpito al cuore. Sarebbe stramazzone al suolo già da un pezzo se gli involucri di ferro di cui aveva cinti zampe e fianchi non l'avessero tenuto rigido e come radicato in quel punto. In Rambaldo il dolore per quel valoroso destriero morto in piedi dopo averlo fedelmente servito fin lì, vinse per un momento la furia: gettò le braccia al collo del cavallo fermo come una statua e lo baciò sul muso freddo. Poi si riscosse, s'asciugò le lacrime e, appiedato, corse via³.

Se non viene meno morendo, il cavallo se ne va disarcionando il cavaliere. Un paladino disarcionato lo vediamo fin dall'inizio nell'animazione dei titoli di testa del film *L'armata Brancaleone* di Monicelli: qui come prima cosa Gianini e Luzzati fanno fare una vera e propria capriola all'indietro al cavaliere che non sa domare la cavalcatura riottosa⁴. Si tratta di una anticipazione delle vicende del protagonista Brancaleone nel film: basti pensare a tutte le volte che Aquilante, il destriero, non risponde ai comandi del cavaliere; prima fra tutte andrà ricordata la scena del torneo, in cui alla fine Brancaleone cade sonoramente e ridicolmente a terra urtando da solo contro un ostacolo.

Ecco una caratteristica importante di questi cavalieri: rimangono tutti appiedati. Ma un cavaliere senza cavalcatura è un cavaliere a metà, perché gli manca la parte che lo identifica come nobile e superiore rispetto ai soldati degli altri reparti dell'esercito. Ebbene, questi cavalieri ben presto scendono tutti, per un motivo o per l'altro, dalla sella: scendono a livello degli altri uomini, mettono i piedi per terra: viene tolta loro, fisicamente, la posizione elevata che avevano.

A volte il loro essere dimezzati non si riferisce al livello metaforico e dunque all'assenza della cavalcatura, ma viene preso alla lettera: così fa Calvino con Medardo che, colpito da una palla di cannone, si ritrova con il corpo letteralmente diviso a metà. Anche Luzzati, quando illustra il romanzo di Calvino, segue il gioco dello scrittore:

Il *Visconte dimezzato* è il primo libro che ho illustrato sull'opera di Calvino. [...] Ho cominciato proprio facendo l'illustrazione di un personaggio che è il visconte, strappandola in due per dar l'idea del visconte dimezzato. Ho giocato come Calvino giocava anche, perché c'è tutto un giuoco nell'opera di Calvino fra il serio, il poetico⁵...

Infine non stupisce che questi cavalieri, già in partenza appiedati, disarcionati e dimezzati, non abbiano neanche un vero e proprio seguito. È celebre la scena del film di Monicelli dove Gassman-Brancaleone fa il discorso alla sua "armata" (quattro personaggi raccattati casualmente per strada):

Brancaleone: L'omo a lo mio servizio non teme né piova, né sole, né foco, né vento.

Mangoldo: Lo quale servissio? Semo tutti a lo pari.

Brancaleone: Silenzio! Io vi sono duce: epperò mi dovete obbedienza e dedizione. Lo nostro cammino sarà cosperso di sudore, lacrime e sanguine. Siete voi pronti a tanto? Respondete a una voce.

³ Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 988-989.

⁴ I titoli di testa del film si possono vedere su YouTube, per esempio su <https://www.youtube.com/watch?v=H2M32vehLRc> (accesso effettuato il 13 giugno 2018).

⁵ Sono le parole di Luzzati nel documentario *L'isola di Calvino* (DVD, Italia, 2005) di Roberto Giannarelli; minutaggio: 38:15-38:21 e 39:00-39:23.

Abacuc, Taccone, Mangoldo: Mmm...

Pecoro: Sì, vabbè.

Brancaleone: Siete voi pronti a morire pugnando? Noi marceremo per giorni, settimane et mesi, ma infine avremo castella, ricchezze, et bianche femmine dalle grandi puppe. Taccone, 'nnalza le insegne.

Taccone: No' le tengo!

Brancaleone: Bene! E tu levale in alto! E voi, bifolchi, ponetevi all'ombra di esse. Escite dalla fanga, che io farò di voi cinque un'armata veloce et ardita...

Abacuc: Duce, semo quattro!

Brancaleone [zittendo Abacuc]: Io farò di voi quattro un'armata veloce et ardita che sia veltro e lione al tempo istesso. Avanti, verso Aurocastro, nel core di Puglia. Avanti! Avanti! Avanti, miei gagliardi! In marcia! Seguitemi! [*Dopo essere riuscito faticosamente a far muovere il cavallo che non risponde ai suoi comandi, si avvia da solo, sulla colonna sonora della marcia trionfale, mentre gli altri restano fermi a guardarlo che si allontana*]

Abacuc: Ma... dove va quello là?

Pecoro: [*fischia e indica a Brancaleone, che lontano si gira, la parte opposta*] Fiiiiiiiiiii. Di qua⁶.

La scena, con Gassman che si erge a testa alta e mento sporgente sul suo cavallo dipinto di giallo e ridicolmente bardato, è un capolavoro del genere della commedia, tutta giocata sulla sproporzione tra mezzi e fini, tra realtà e ideale: in fondo che razza di condottiero è questo cavaliere ingenuo e fanfarone che non conosce neanche la strada da prendere?

A ben guardare Brancaleone è perfettamente speculare ad Agilulfo, il cavaliere inesistente di Calvino. Quanto il primo è pressapochista e disorganizzato, tanto il secondo è preciso e non lascia nulla all'improvvisazione. Uno incarna l'imperfezione, l'altro un modello di virtù irraggiungibile. Ma nessuno dei due ha un seguito regolare: l'armata di Brancaleone, lungi dal costituire un esercito, è piuttosto un drappello eterogeneo che vive alla giornata e spesso tira fuori dai guai il suo stesso condottiero; Agilulfo, così esemplare, non ha poi nessuno che lo segua con convinzione, rimane invisibile agli altri paladini e distante da tutti nella sua perfezione inarrivabile. Un cavaliere così esiste veramente? La risposta è all'inizio del romanzo, quando Carlomagno passa in rassegna i suoi paladini:

- Dico a voi, ehi, paladino! - insisté Carlomagno.

- Com'è che non mostrate la faccia al vostro te?

[...] – Perché io non esisto, sire.

[...] sollevò la celata. L'elmo era vuoto. Nell'armatura bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno.

[...] – E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?

- Con la forza di volontà [...] e la fede nella nostra santa causa!⁷

Cavaliere solo con la volontà, dunque. Senza corpo. In verità non esiste, è un'astrazione disumana.

⁶ La trascrizione delle battute è mia, direttamente dal film, da *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli, DVD distribuito da Rai Cinema, 01 Distribution, 2011, al minutaggio 18:47-20:31. Ho ricontrollato il testo anche sulla base della trascrizione nella grafia corrente dell'italiano fornita parzialmente come versione F in Fabrizio Franceschini, «“L'armata Brancaleone”: storia, testi, lingua», in Age, Scarpelli, Monicelli, *L'armata Brancaleone. La sceneggiatura*, a cura di Fabrizio Franceschini, [Livorno], Edizioni Erasmo, 2016, p. 31 e 33.

⁷ Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, op. cit., p. 957-958.

Fischia il popolo, il Duce vacilla

Nel discorso che Brancaleone fa alla sua “armata”, in mezzo al caratteristico *pastiche* di romanesco, volgare medievale e latino storpiato che sorregge tutto il film si trova una spia linguistica che non può passare inosservata: « Io vi sono duce », afferma perentoriamente Brancaleone ai suoi uomini; e Abacuc, correggendo il computo errato di cinque, gli fa eco: « Duce, semo quattro! ». Che non siamo soltanto in presenza di un latinismo è chiaro; basti pensare alla posa di Gassman mentre pronuncia queste parole: mento alzato, cipiglio fiero, dito minaccioso verso i suoi cosiddetti soldati. Il sottotesto, evidentemente, è quel Duce del fascismo che amava presentarsi ufficialmente a cavallo e arringava le folle assumendo gli stessi atteggiamenti che ritroviamo qui parodiati. E se non bastasse, c’è un altro termine in quel discorso che produce le stesse risonanze: « un’armata veloce et *ardita* » ripete per due volte Brancaleone: questo è un *duce* che si vuol mettere a capo di un manipolo di *arditi*: chi altri può ricordare se non Mussolini?

Il film di Monicelli non è l’unico a presentare questo tipo di sottotesto. Nel corto *La gazza ladra*, che offre un’illustrazione animata dell’omonima ouverture rossiniana, Gianini e Luzzati narrano la storia di tre re che sfilando a cavallo con i loro eserciti di paladini portano guerra agli uccelli inermi. Si tratta di un torto palese che la gazza, sagace, si incarica di vendicare, lei sola contro tutti. La storia è molto semplice e lineare e non offre un’ambientazione precisa, se non in qualche modo per la foggia dei paladini che sfilano all’inizio o per la struttura del castello dove i re e i cortigiani si trovano imprigionati alla fine, che sono di gusto genericamente medievale; ma la narrazione rimane comunque senza tempo e la morale antimilitarista del racconto resta su un piano di pacifismo universale; di Mussolini apparentemente non vi è traccia in questo cartone animato. Eppure se prendiamo la versione della storia pubblicata in forma di libro da Luzzati, dove i tre sovrani prendono i nomi di Gradasso, Furioso e Testa Pelata (appellativi che ricordano di per sé il Duce⁸), ecco cosa si legge a un certo punto:

Solo la gazza, spuntando da un rovo
dice ai tre re: « Di qui non mi muovo ».
« Di qui non ti muovi? A te questo sasso! »
Sembrava Balilla, ma era Gradasso:
fischia il sasso, la gazza strilla⁹.

Si ritrovano qui le parole della canzone del Balilla che tutti i bambini italiani imparavano a memoria durante gli anni del regime fascista.

Infine per quanto riguarda Calvino è vero che Medardo, Rambaldo, Agilulfo e gli altri cavalieri che animano le sue storie fantastiche degli anni Cinquanta non hanno niente che possa richiamare a prima vista una memoria mussoliniana. E però Calvino ricordava bene il Duce a cavallo; ne aveva anche disegnato una caricatura a metà degli anni Quaranta¹⁰. È possibile ipotizzare perciò anche nel suo caso un sottotesto dove è presente la memoria del fascismo, in particolare di Mussolini condottiero, contro cui lo scrittore si muove implicitamente attraverso figure di fantasia.

⁸ « Gradasso » e « furioso » sono appellativi usati da Gadda. Cf. Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2016. Testa Pelata fa pensare al « Crapa pelada » che dava il titolo alla canzone suonata da Gorni Kramer nel 1936: cf. Tiziano Tarli, *Op Op trotta cavallino. Epopea dello swing italiano*, Roma, Curcio Musica, 2013, p. 33: « Il talentuoso fisarmonicista Gorni Kramer [...] si impone [...] al grande pubblico con *Crapa Pelada*, una *jazz song* coinvolgente, corredata da un testo in dialetto milanese irriverente e ironico. *La Crapa Pelada* è nell’idioma meneghino la testa pelata, probabilmente nel testo si allude a quella del duce ».

⁹ Emanuele Luzzati, *La gazza ladra*, Roma, Gallucci, 2013, senza indicazione di pagina, ma p. 16.

¹⁰ Per i ricordi calviniani del Duce a cavallo, cf. ancora Beatrice Sica, *Italo Calvino prima e dopo la guerra*, op. cit., p. 133-137. La caricatura di Mussolini a cavallo è stata pubblicata in *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli e Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2003, p. 46.

Non si vuole dire che la parodia di Mussolini sia l'unico o il principale motore di queste rappresentazioni; tutt'altro. Però la ricorrenza del tema cavalleresco e l'intento parodico che accomunano questi autori non possono non essere ricondotti anche a quella matrice. Non dimentichiamo che Monicelli, Luzzati, Gianini e Calvino erano stati tutti bambini o ragazzi sotto il fascismo, scolarizzati durante il regime¹¹; e la scuola, se non fossero già bastati altri canali, era uno dei veicoli attraverso cui veniva diffusa tra i più giovani l'immagine di Mussolini a cavallo, sempre associata a una « disciplina senza imprevisti », per usare le parole di Calvino¹².

Strict regimes, caricature e parodie

In *The Navigation of Feeling* William Reddy sostiene che ogni sistema politico è basato su una forma di controllo delle emozioni; in questo senso ogni sistema politico è un « regime delle emozioni »¹³. Regimi politici diversi si organizzano secondo un ventaglio di diverse possibilità di espressione emotiva. « At one extreme – scrive Reddy – are strict regimes which require individuals to express normative emotions and to avoid deviant emotions »¹⁴. Non vi è dubbio che il fascismo rientrasse nella categoria di *strict regime*: chi non si uniformava al credo politico dominante andava incontro a punizioni e ritorsioni di vario genere¹⁵. È possibile leggere le parodie di cavalieri di Calvino, Gianini e Luzzati, e Monicelli come risposta al regime fascista delle emozioni?

In un recente articolo Paolo Gervasi ha proposto di interpretare le descrizioni della figura umana deformata in letteratura – come a dire: le caricature letterarie – alla luce della storia delle emozioni e proprio in relazione al fascismo¹⁶. Gervasi dà particolare risalto alle fonti letterarie anche per legittimare una forma di caricatura – quella in letteratura – che non è stata codificata e studiata quanto quella visuale. Concentrandosi sulle descrizioni che si trovano in *Eros e Priapo* e in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda e inquadrando come corrispettivo delle caricature visuali coeve, egli sostiene che quelle immagini letterarie di corpi deformati siano forme di elaborazione delle emozioni provocate dal fascismo e dalla sua immediata caduta particolarmente nel periodo tra il 1943 e il 1945¹⁷.

¹¹ Monicelli era nato nel 1915, Emanuele Luzzati nel 1921, Italo Calvino nel 1923 e Giulio Gianini nel 1927. A loro dovremmo aggiungere Agenore Incrocci (Age) e Furio Scarpelli, nati entrambi nel 1919, autori insieme a Monicelli della sceneggiatura dell'*Armata Brancaleone*.

¹² Cf. Italo Calvino, « I ritratti del Duce » (1983), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, p. 2880: « i ritratti ufficiali del Duce s'identificavano con una disciplina senza imprevisti ». Sulla diffusione dei ritratti di Mussolini a cavallo attraverso i libri di scuola e per ragazzi durante il regime fascista, cf. Beatrice Sica, « Le anime semplici e il piedistallo: l'immagine del Duce condottiero nei libri scolastici e per ragazzi dell'Italia fascista », *Transalpina*, di prossima pubblicazione.

¹³ William M. Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 121 e 124: « A normative style of emotional regime is a fundamental element of every political regime, of every cultural hegemony. [...] Any enduring political regime must establish as an essential element a normative order for emotions, an "emotional regime" ».

¹⁴ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵ Cf. *ibid.*: « Those who refuse to make the normative utterances (whether of respect for a father, love for a god or a king, or loyalty to an army) are faced with the prospect of severe penalties. Those who make the required utterances and gestures, but for whom the appropriate emotions are not enhanced or habituated, may seek to conceal their lack of zeal. If they are unsuccessful, they, too, face penalties. The penalties may come in the form of torture, [...] or in the form of simple violence, confinement, deprivation, exile ».

¹⁶ Cf. Paolo Gervasi, « Anger as Misshapen Fear: Fascism, Literature, and the Emotional Body », *Emotions: History, Culture, and Society*, II, 2, 2018, di prossima pubblicazione.

¹⁷ Cf. *ibid.*: « I argue that deformed descriptions of the human figure detectable in literary texts – verbal portraits analogous to visual caricatures – are particularly significant for the emotional elaboration of social and political conflicts during a critical period of Italian history. I analyse two literary texts which describe fascist Italy and contextualise them with a collection of anti-fascist caricatures from the same period. I emphasise that the images

Per i nostri paladini abbiamo proceduto in maniera un po' differente: abbiamo considerato le fonti visuali e scritte alla stessa stregua e abbiamo misurato il rovesciamento di prospettiva che esse mettono in atto lungo un arco di tempo più ampio, circa venti anni. Del resto le nostre parodie di cavalieri non assumono la forma di un ritratto caricaturale che è un frutto piuttosto immediato di rabbia repressa, ma sono risposte elaborate più lentamente, con l'agio che una maggiore distanza temporale dalle emozioni dello *strict regime* permetteva, e sfociano nei modi del comico più che della caricatura vera e propria. Ma vediamo prima di tutto come il fascismo costruiva il suo sistema di *normative emotions* in particolare intorno alla figura di Mussolini a cavallo.

Emotions, emotives e la figura di Mussolini a cavallo

In *The Navigation of Feeling* William Reddy postula un « disaggregated self », cioè un io formato da più parti, con memorie, percezioni, priorità tutte ugualmente in gioco ma in gradi differenti, diversamente attive o urgenti a seconda delle circostanze¹⁸. Dato questo io costituito da diverse parti, cioè data la compresenza di tutti questi elementi da gestire, Reddy presenta il lavoro dell'io come un continuo processo di traduzione: « the disaggregated self [...] has constantly before it flows of signifiers in many different codes or languages, both verbal and nonverbal, in constant need of translation »¹⁹. Insomma l'io si trova di fronte a un flusso costante di sollecitazioni, verbali e non verbali, che devono essere continuamente tradotte. Tradotte in cosa esattamente? Possibilmente in parole o azioni immediate. È qui che entrano in gioco le emozioni: quando l'immediata traduzione non è possibile, prendono corpo le emozioni.

Reddy definisce emozione « a range of loosely connected thought material, formulated in varying codes, that [...] tends to be activated together [...] but, when activated, exceeds attention's capacity to translate it into action or into talk in a short time horizon »²⁰. Un'emozione dunque rispecchia un aggregato di pensieri che non riescono a strutturarsi secondo priorità rispondenti a una logica operativa, ossia facendo emergere un pensiero sopra gli altri e ordinando di conseguenza il restante materiale della mente: con un'emozione i pensieri rimangono in forma di aggregato non ben strutturato e non traducibile immediatamente in parola o azione.

Nell'insieme di pensieri che costituiscono un'emozione entra in gioco tutto: « very important relationships, goals, intentions, practices of the individual may be at stake »²¹. Di qui la necessità di cercare comunque una qualche forma, anche provvisoria, di traduzione dei pensieri che occupano la mente. Queste traduzioni provvisorie sono ciò che Reddy chiama *emotives*: « Emotives are translations into words about, into “descriptions” of, the ongoing translation tasks that currently occupy attention as well as of the other such tasks that remain in the queue, overflowing its current capacities »²². In altre parole gli *emotives* sono un modo di strutturare l'aggregato di pensieri che occupano l'individuo. Nel far questo essi agiscono a loro volta sulle emozioni; come scrive ancora Reddy: « Emotives are themselves instruments for directly changing, building, hiding, intensifying emotions, instruments that may be more or less

of human bodies contained in these sources throw light on the emotions of living under fascism, and offer a view of the emotions involved within fascism, particularly near its decline between 1943 and 1945 ».

¹⁸ William M. Reddy, *op. cit.*, p. 95: « It is disaggregated because memory traces, perception skills, goal hierarchies lie about in various stages of activation, with various patterns of mutual coordination established by habit, and with innumerable latent conflicts and contradictions capable of coming to the fore depending on the context ».

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 94.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² *Ibid.*, p. 105.

successful. Within the disaggregated self, emotives are a dynamic tool that can be seized by attention in the service of various high-level goals »²³.

Illustrando le possibili forme di *emotives*, Reddy si concentra sulle espressioni in prima persona²⁴, modellando su queste tutti gli esempi che presenta; invece accenna soltanto a enunciati verbali in seconda e terza persona, di cui scrive:

Second- and third-person emotion claims such as “You appear angry,” or “He is afraid” are not emotives for the person who utters them, but they can elicit rehearsal of the claim by the person spoken to or spoken about, in the first-person present tense. Such a rehearsal is an emotive. When someone tells me what I feel or appear to feel, I immediately rehearse the claim for myself and, at that time, the claim has emotive impact. [...] the relation of the speaker to the person spoken to may be such as to enhance the impact of the emotion claim²⁵.

Anche se Reddy non ha offerto qui uno sviluppo degli *emotives* in seconda e terza persona, nella nostra analisi li terremo presenti come elemento non secondario. Ugualmente Reddy accenna soltanto ai *nonverbal emotional signs* quando afferma che gli *emotives* possono anche tradursi in gesti, espressioni facciali, intonazioni²⁶. Anche di questi vorremmo tener conto.

Se consideriamo la figura di Mussolini a cavallo come veicolo di *emotives*, per non dire un *emotive* essa stessa, si capisce meglio come le parodie di cavalieri prodotte negli anni Cinquanta e Sessanta possano considerarsi risposte a quella figura prodotte nella ventina d'anni seguiti alla caduta del regime. Durante la dittatura fascista l'immagine del Duce condottiero era onnipresente in Italia: la si poteva trovare su quotidiani e periodici, calendari e manifesti, cartoline e francobolli, libri e quaderni di scuola, romanzi e saggi, poesie e fumetti, statue e bassorilievi, quadri e affreschi, opuscoli e medagliette, dal vivo o nei cinegiornali LUCE²⁷. Non era un'immagine come le altre diffuse dalla propaganda, che ritraevano Mussolini mentre guidava l'aeroplano, nuotava, mieteva il grano etc.: queste inducevano nello spettatore ammirazione a distanza, senza immedesimazione (pochi sapevano o potevano guidare un aeroplano), o suscitavano un senso di emulazione ma indiretta (mantenersi in forma praticando uno sport); oppure fornivano un riconoscimento di attività (come la mietitura) che venivano già svolte nel quotidiano. Erano immagini, cioè, che non richiedevano una vera e propria adesione sul momento. L'immagine di Mussolini a cavallo invece faceva leva su un meccanismo di risposta immediata: essa ricordava le parate e le riviste militari che implicavano una partecipazione attiva e subitanea da parte di chi era presente alle adunate; era un'immagine che richiamava tutto un orizzonte guerresco in virtù del quale la popolazione si sentiva costantemente pronta a una chiamata alle armi. Faremo solo due esempi.

²³ *Ibid.*

²⁴ Sono quelli che definisce: (1) *first-person, past tense emotion claims*; (2) *first-person, long-term emotion claims*; e (4) *other claims about states of the speaker* (in una situazione dialogica: « I thought you loved me »). Cf. *ibid.*, p. 105-107.

²⁵ *Ibid.*, p. 107.

²⁶ Cf. *ibid.*, p. 106.

²⁷ Per avere un'idea di questa onnipresenza si vedano almeno Umberto Silva, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano, Mazzotta, 1973, le fig. 33, 37, 41, 53-56, 112, 159; Laura Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1988, le fig. 29, 30, 43, 44, 74, 79, 80, 81; Terzo Maffei, Alessandro Raspagni e Fausto Sparacino, *Ieri ho visto il Duce. Trilogia dell'iconografia mussoliniana*, Parma, Ermanno Albertelli Editore 1999, vol. I, *Biografia cronologica e memorabilia*, p. 118-122, 164, 175, 177-179, 189, 193; vol. II, *Autografi, medaglie, distintivi*, p. 129, 221; vol. III, *Cartoline e propaganda*, p. 45, 48, 75-81, 96-97, 104, 112, 136, 144, 170, 179-180, 208, 212, 219-221, 227-229, 232, 236; e Beatrice Sica, « Il Duce e il popolo-cavallo: politica, pedagogia e propaganda nell'immagine di Mussolini condottiero », *Studi culturali*, di prossima pubblicazione.

Nel romanzo di Mario Carli *L'Italiano di Mussolini* (1930) è rievocata l'inaugurazione dello Stadio Littoriale di Bologna che fu fatta coincidere con il quarto annuale della marcia su Roma. Scrive Carli:

si attendeva quella parola *unica*, quella fatale parola rivelatrice che restaurava tutte le certezze e colmava di consapevolezza l'anima collettiva. Quand'egli diceva alle moltitudini « Popolo, tu sei », esse sentivano l'orgoglio di esistere, di servire, di essere strumento formidabile, di avere un gran compito da assolvere [...], di sentirsi prese nella morsa di una volontà trascinante [...]. il Duce arrivò, [...] passando sotto gli archi delle tribune, apparve, solo, a cavallo, sul rialzo di terra costruito per lui [...]. dritto sul suo cavallo sauro [...]. Quando il Duce ha passato in rivista le sue truppe e risale sul palco, [...] alza una mano inguantata e annunzia che sta per parlare. [...] Allora si odono nell'attonita atmosfera le grandi parole del Condottiero: [...] «È il popolo armato che dà il suo consenso pieno, entusiastico, consapevole al Regime fascista; è il popolo intero che è pronto a seguirmi dovunque ». Parole interrotte da potenti acclamazioni e da urli di consenso avvampato²⁸.

Quei proclami al popolo in seconda e terza persona (« Popolo, tu sei »; « È il popolo armato che dà il suo consenso pieno, [...] che è pronto a seguirmi ovunque »), lanciati dal Duce a cavallo e accolti con « potenti acclamazioni » dalla folla, erano veri e propri *emotion claims*, per usare la terminologia di Reddy, che implicavano un *rehearsal* di chi ascoltava. Gli ascoltatori, singolarmente, si ripetevano quelle parole in prima persona, le riferivano a se stessi, si immedesimavano nella parte (« Io sono... », « io do il mio consenso pieno », « io sono pronto a seguirlo ovunque »); e queste ripetizioni, queste prove interiori finivano per costituire degli *emotives* che strutturavano i pensieri e l'attenzione degli individui in vista del futuro glorioso promesso dal fascismo.

Anche i bambini venivano coinvolti in questo meccanismo di *emotion claims* ed *emotives* attivato dal Duce condottiero. Nel suo libro *Mussolini immaginario* (1933), dove illustra i vari modi in cui l'immaginazione della gente era abitata dalla figura del dittatore, Franco Ciarlantini sottolinea come anche nelle fantasie e nei sogni dei più piccoli emergesse spesso l'immagine di Mussolini a cavallo durante la rivista militare:

Bruno Ghidini – seconda elementare – lo ha visto tante volte in sogno « a cavallo e col petto pieno di medaglie d'oro » [...]. L'immagine di Mussolini a cavallo ricorre continuamente. Di bimbi, come il piccolo Luigi Arienti di Legnano, che scrivono di lui cose di questo genere, ce ne sono un'infinità:

« Nella mia fantasia vedo spesso il Duce a cavallo, colla testa alta, coll'occhio scrutatore in divisa di parata, passare in rivista le truppe che gridano: – A noi! – Egli guarda severo come per dire: – Ricordatevi che questo grido vi impegna a seguirmi dove io vi condurrò, o in pace o in guerra ».

[...] Rina Giussanti torna all'idea del Condottiero ferrigno:

« Il Duce come Capo del Fascismo, quando passa fiero nella divisa nera, sul suo cavallo farà soggezione a tutti. E quando passerà in rivista la Milizia fascista, i Balilla e le Piccole Italiane, tutti alzeranno il braccio a lui urlando: – A noi! – Ed Egli li guarderà con viso duro come per dire: – Non ci vogliono chiacchere, ma fatti! »²⁹

Al passaggio di Mussolini a cavallo durante la rivista delle truppe, adulti e bambini alzavano il braccio destro e gridavano « A noi! », un grido che implicava obbedienza cieca al Capo e dedizione alla causa del fascismo. Quell'« A noi! » funzionava come un *emotive* che strutturava le emozioni interiori di ciascuno in vista di un più alto fine, in questo caso il progetto fascista. Negli *strict regimes*, ricorda Reddy, « a limited number of emotives are modeled through ceremony or official art forms. Individuals are required to utter these emotives in

²⁸ Mario Carli, *L'Italiano di Mussolini*, Milano, Mondadori, 1930, p. 197, 199, 201.

²⁹ Franco Ciarlantini, *Mussolini immaginario*, Milano, Sonzogno, 1933, p. 162-163, 181-182.

appropriate circumstances, in the expectation that normative emotions will be enhanced and habituated »³⁰. Durante il fascismo le riviste e le parate militari erano il luogo privilegiato per questo processo.

Paladini, self-exploration ed emotional liberty

Molti si trovavano bene nel sistema di valori proposto da Mussolini; il loro credo si allineava senza difficoltà a quello fascista. Come scrive Reddy: « Many will find that the strict emotional discipline of their regime works well for them, shoring up a personal emotional management style that serves as the core of a coherent, rewarding way of life »³¹. Eppure se anche offrono una disciplina delle emozioni che per molti può funzionare così com'è e che trova un premio nella semplificazione dei pensieri e delle sollecitazioni cui è normalmente sottoposto l'io, gli *strict regimes* hanno comunque dei costi, in quanto non solo provocano la sofferenza di coloro che non riescono o faticano a uniformarsi alle direttive imposte, ma riducono le possibilità di esplorazione dell'individuo (« self-exploration and navigation »), di tutti gli individui³². Scrive ancora Reddy: « When such regimes pronounce anathemas on all deviations, they set themselves against an important human possibility – or vulnerability, the vulnerability to shifting purposes or goals, to conversion experiences, crisis, doubt »³³. Nel romanzo di Calvino che chiude la trilogia *Agilulfo* è un cavaliere che in fondo non esiste – come confessa lui stesso a Carlomagno durante la rivista delle truppe – perché la verità è che non è possibile riuscire a « prestare servizio » soltanto con « la forza di volontà [...] e la fede nella [...] santa causa »³⁴: si tratta di un eccesso che è fuori dall'umano. Non a caso l'armatura immacolata e senza graffi del cavaliere inesistente diventa tutta ammaccata una volta che viene indossata da Rambaldo: questo giovane, che nel suo imberbe entusiasmo si era affacciato al mondo semplificandone ingenuamente i tratti e pensando per un momento di poter inseguire l'ideale di *Agilulfo*, nel corso del romanzo si scopre vulnerabile, è percorso da dubbi, attraversa delle crisi, cresce cambiando obiettivi ed esplorando diverse possibilità – come accade a tutti gli individui. Alla fine della narrazione l'astrazione ha ceduto il posto alla realtà, l'utopia all'esperienza, l'inumano all'umano.

Emotional liberty secondo Reddy è proprio la libertà di rispondere alle emozioni cambiando obiettivi e mettendo in discussione quei fini più alti che assicurano la momentanea gestione del carico emotivo dell'io³⁵. In questo senso il vero campione di *emotional liberty* è *Brancaleone* che, incapace di imporsi come duce di un manipolo di arditi, postosi alla guida di un'armata che non ha nulla di marziale, è pronto a lanciarsi continuamente in nuove avventure che lo distolgono dalla meta iniziale di *Aurocastro* e ridisegnano costantemente l'orizzonte delle sue azioni. La sua è *self-exploration* al massimo grado; è *navigation* per eccellenza, tanto più antidogmatica quanto più è a vista.

È ovvio che una interpretazione di questo tipo ha meno senso se guardiamo ai nostri paladini singolarmente, mentre acquista più rilevanza se li consideriamo nel loro insieme e sullo sfondo

³⁰ William M. Reddy, *op. cit.*, p. 125.

³¹ *Ibid.*, p. 124.

³² *Ibid.*, p. 126: « strict regimes offer strong emotional management tools at the expense of allowing greater scope for self-exploration and navigation. [...] They achieve their stability by inducing goal conflict and inflicting intense emotional suffering on those who do not respond well to the normative emotives ».

³³ *Ibid.*

³⁴ Cfr. n. 7.

³⁵ William M. Reddy, *op. cit.*, p. 122-123: « a preliminary definition of “emotional liberty” as the freedom to change goals in response to bewildering, ambivalent thought activations that exceed the capacity of attention and challenge the reign of high-level goals currently guiding emotional management. This is freedom, not to make rational choices, but to undergo conversion experiences and life-course changes involving numerous contrasting, often incommensurable factors ».

storico su cui si muovono. Quello che il campo della storia delle emozioni – che qui abbiamo percorso con Reddy – ci ha permesso di vedere è da un lato un significato che trascende le singole opere e diventa collettivo, ed è da misurare su un piano più storico e meno contenutistico; dall'altro una funzione dell'arte su un piano di psicologia storica, per così dire. Scrive Reddy: « emotions become politically relevant, because they are capable of guiding actions long after explicit threats or explicit rules have been forgotten »³⁶. Dopo vent'anni di regime mussoliniano l'impatto emotivo del fascismo – con la sua propaganda, i suoi rituali collettivi, i miti costruiti da « quella parola *unica*, quella fatale parole rivelatrice » del Condottiero – non poteva esaurirsi semplicemente con la caduta del dittatore. Scomparso fisicamente quell'uomo « che restaurava tutte le certezze [...] dritto sul suo cavallo sauro »³⁷, rimaneva ancora in piedi tutto l'immaginario emotivo con cui quel cavaliere aveva irreggimentato i pensieri della gente. Per liberare del tutto le menti degli individui rimaneva ancora del lavoro da compiere; un lavoro che venne fatto attraverso l'arte e la cultura, cioè nel nostro caso attraverso la scrittura, il disegno, l'animazione, la regia.

A proposito degli *emotives* Reddy precisa: « because they have exploratory as well as self-altering effects, they do not always represent compliant tools of mental control. They may as easily, inadvertently, activate material that is capable of subverting the mental-control goals they are formulated to serve »³⁸. Nel nostro caso l'attivazione del materiale “sovversivo” rispetto all'immaginario proposto dal fascismo non fu così inavvertita e immediata, ma avvenne dopo la caduta del regime grazie alle parodie letterarie, animate e filmiche di Calvino, Gianini e Luzzati, e Monicelli. Negli anni Venti e Trenta e nei primi Quaranta la figura del cavaliere era stata proposta attraverso l'icona del Duce condottiero e aveva costituito un *emotive* che propagandava monotematicamente i valori del fascismo; negli anni Cinquanta e Sessanta, caduto il regime, essa viene traslata in un medioevo di fantasia e sottoposta a un trattamento parodico che ne esalta gli « exploratory as well as self-altering effects ». A partire dalla stessa figura – il cavaliere –, l'*emotive* viene cambiato di segno.

« Social life – precisa Reddy – must allow for self-exploration and self-alteration by means of claims about personal states. We are simply too complex, and it is too difficult for attention to cover all the terrain of thought that may be activated by varying circumstances, for us to simply fulfil the roles assigned to us like automata »³⁹. Mussolini a cavallo parlava un linguaggio monotono e proponeva delle identità troppo riduttive perché fosse possibile continuare a riconoscersi a lungo⁴⁰. Nati o anche solo cresciuti sotto il fascismo – come Bruno Ghidini, Luigi Arienti, Rina Giussanti e tanti altri bambini le cui fantasie erano state popolate dal Duce condottiero – Calvino, Gianini, Luzzati e Monicelli si riappropriano di uno spazio dell'immaginario che era stato occupato interamente dalla propaganda di regime ed era diventato precluso all'esplorazione e al cambiamento. I loro paladini sono appiedati, disarcionati, dimezzati, senza esercito; se inseguono valori troppo assoluti, si scoprono inesistenti; se prendono le armi, vengono sonoramente sconfitti. Sono vulnerabili, e se combattono, non lo fanno sentendosi degli eroi. La loro lotta è in vista di altro: esplorano, navigano, fuori come dentro di sé.

³⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁷ Cfr. n. 28.

³⁸ William M. Reddy, *op. cit.*, p. 121.

³⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁰ Cf. anche *ibid.*, p. 126: « Strict regimes exploit the power of emotives to shape emotions, to serve as management tools, but ignore or denounce the power of emotional activations to “impose” unanticipated or “unwanted” change on the individual. They thus offer, in the end, an incomplete and contradictory vision of human nature and human possibilities. In the short run, [...] the induced suffering a regime depends on and the incompleteness of its notion of humanity may have little importance. In the very long run, they are of the greatest importance ».