

Edoardo Sanzovo

Peti, pataffi e paure. *Il Pataffio* di Luigi Malerba

*Abstract: The intent of the essay is to try to recover the spirit of an era, the seventies, where the presence of the grotesque element had invaded a large part of the Italian artistic production. After offering an initial overview of the most important publications about popular culture in the Middle Ages and the Renaissance, the essay is concerned with showing the influence of Bachtin's studies on Rabelais' work in Italy, and the fundamental role played by the University of Bologna in spreading them. After a brief focus on the similarities between the Middle Ages and the seventies, the present work analyzes the presence of the grotesque element in the novel *Il pataffio* by Luigi Malerba. In the essay the dialogue between the authors of the time is continuous, making it clear that Malerba's and other authors' works of the seventies are inextricably linked to each other through Bachtin's studies.*

Parole chiave: grottesco, anni Settanta, Medioevo, Bachtin, Malerba

«E tu pensi che io ce l'ho un'anima?»
«Securissimo, vossignoria».¹

Natività anali, arie divine e paure cosmiche

«Che vi immaginate che sia Dio? Iddio non è altro che un può de fiato... L'aere è Dio...»² si legge ne *Il formaggio e i vermi*, saggio del 1976, nel quale Carlo Ginzburg ricostruisce le vicende che nel 1599 portarono al rogo il mugnaio-contadino Domenico Scandella, detto Menocchio. La citazione si ritrova anche alla fine de *Il paese della fame*, testo del 1978 di Piero Camporesi, che ricostruisce alcuni miti folklorici come il carnevale e la cuccagna in rapporto alla cultura alimentare del Medioevo e del Rinascimento. Camporesi, come Ginzburg professore presso l'Università di Bologna, parlando del Menocchio caro al suo collega scrive:

Il Dio a lui noto era, forse, quello animistico della cultura agraria e carnevalesca, il soffio vitale, l'anima-vento che le confraternite di carnevale riproducevano magicamente con i soffietti, fedeli al mito della nascita anale e ventosa delle anime [...].³

Di nascite anali e ventose è zeppo l'ultimo episodio del film di Pier Paolo Pasolini *I racconti di Canterbury* (1972), in cui Satana mostra a un frate all'inferno la pena che lo attende per la sua avidità: essere espulso dal suo luciferino deretano e da quelli dei diavoli⁴ che popolano l'aldilà. È nascita anale quella del villano raccontata da Dario Fo in una delle giullarate recitate a partire dal 1969 nel suo *Mistero buffo*: un uomo si lamenta con Dio del castigo del lavoro: «[...] lavorare la terra mi abbrutisce e la mia donna invecchia anzitempo! Avevi promesso che, trascorse sette generazioni sette, mi avresti concesso un aiuto!»;⁵ a quel punto Dio, vedendo passare un asino, con un gesto lo ingravida; trascorsi nove mesi, «da panza de la bèstia l'èra ingrusida de stciupà... se sént un gran frecàs, l'àsen ol trà una slòf a treménda e con quèla salta fòra ol vilàn spusénto».⁶

Peti, ventri ingrossati a dismisura, curiosi rapporti uomo/animale, la discesa agli inferi, ma soprattutto la concezione dell'aria come soffio vitale e l'incoronazione del vento a supremo

¹ MALERBA 2015, 223.

² GINZBURG 1976, 79.

³ CAMPORESÌ 2009, 265-6.

⁴ «Il diavolo è un attivo inventore di "res comica"». Ivi, 25.

⁵ FO 2018, 154.

⁶ Ivi, 157.

elemento del mondo sono alcuni degli ingredienti principali dell'immaginario grottesco che caratterizza prima la letteratura medievale e rinascimentale,⁷ poi, per riflesso, quando esse assurgono a modello e oggetto di studio, una cospicua porzione di romanzi, opere teatrali, saggi e film italiani prodotti a partire dalla fine degli anni Sessanta fino all'inizio degli anni Ottanta. Il grottesco è un elemento essenziale dell'universo comico, ma di un comico che scatena un riso terapeutico, curativo, che molto ha da spartire col vento, come Gianni Celati, al tempo professore, guarda caso, presso l'Università di Bologna, sostiene nel saggio *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*:

Tutto questo sorregge la metafisica del riso in Rabelais: il riso come metafora del flusso vitale che è soffio ed espurgazione. Il manoscritto del quinto libro rabelaisiano finisce con una celebrazione del mondo basso e sotterraneo da cui proviene il vento, che è l'elemento primo del mondo. Il riso che è egualmente aria espulsa dal basso del corpo, è purgativo sia perché espulsione di aria accumulata corrotta, sia perché soffio che alimenta il calore.⁸

Ma il riso, metafora del principio vitale del mondo, non solo, come ritenuto da Ippocrate e dai suoi proseliti, è terapeutico per l'organismo umano, ma lo è anche per l'anima: è infatti strumento che, grazie alle preziose proprietà del grottesco, ha l'abilità di vincere quella che Michail Bachtin chiama «paura cosmica», ovvero quell'angoscia data da «un vago ricordo di sconvolgimenti cosmici del passato e un' indefinita paura di sconvolgimenti cosmici futuri [...]».⁹ Ed è proprio il critico russo, analizzando *Gargantua e Pantagruelle* di François Rabelais, a riscontrare nel grottesco questa natura salvifica, che, fin dagli albori dell'arte figurativa, si esprime attraverso la rappresentazione (in particolare, ma non solo) della materia fecale e dell'urina:

Nel campo dell'arte figurativa la paura cosmica (come qualsiasi paura) è vinta dal riso. È per questo che la materia fecale e l'urina, cioè materia comica, corporea e comprensibile hanno avuto in essa un ruolo così grande. È per questo che vi figurano in quantità astronomica, in scala cosmica. Il cataclisma cosmico, rappresentato con l'aiuto delle immagini del «basso» materiale e corporeo, è abbassato, umanizzato e trasformato in spauracchio comico. La paura cosmica è stata vinta dal riso.¹⁰

Si tratta di quella paura cosmica «utilizzata da tutti i sistemi religiosi, con lo scopo di opprimere l'uomo e la sua coscienza»;¹¹ la stessa paura su cui si basa l'impianto narrativo del primo romanzo di Umberto Eco, *Il nome della rosa* (1980), l'ennesimo testo di un professore universitario dell'ateneo bolognese: il perfido Jorge da Burgos custodisce segretamente – e uccide chiunque ne scopra l'esistenza – il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, poiché in esso «si ribalta la funzione del riso, lo si eleva ad arte, gli si aprono le porte del mondo dei dotti, se ne fa oggetto di filosofia [...]».¹² Così Jorge verso la fine del romanzo, sollecitato dal fratedetective Guglielmo da Baskerville a spiegare le sue malvage intenzioni, rivela la forza ever-siva del riso pronta a prorompere dalle pagine del libro dello stagirita:

[...] Il riso libera il villano dalla paura del diavolo, perché nella festa degli stolti anche il diavolo appare povero e stolto, dunque controllabile. Ma questo libro potrebbe insegnare che liberarsi della paura del diavolo è sapienza. Quando ride, mentre il vino gli gorgoglia in gola, il villano si sente padrone, perché ha capovolto i rapporti di signoria: ma questo libro potrebbe insegnare

⁷ «Anche Rabelais amava molto queste fantasie, questo libero gioco con il corpo e i suoi organi: basta ricordare i suoi pigmei, generati da un peto di Pantagruelle che hanno il cuore vicino all'apertura anale [...]» BACHTIN 1979, 379.

⁸ CELATI 1986, 62.

⁹ BACHTIN 1979, 368.

¹⁰ Ivi, 369.

¹¹ Ivi, 368.

¹² ECO 1989, 477.

ai dotti gli artifici arguti, e da quel momento illustri, con cui legittimare il capovolgimento. Allora si trasformerebbe in operazione dell'intelletto quello che nel gesto irriflesso del villano è ancora e fortunatamente operazione del ventre [...].¹³

È evidente la presenza della lezione di Bachtin all'interno di questo passaggio del libro di Eco (ma in realtà il pensiero del critico russo pervade tutto il romanzo): oltre alla forza eversiva del riso, si fa riferimento all'idea del carnevale come rovesciamento parodico delle tradizionali gerarchie sociali, ma anche alla sua finitezza; la festa degli stolti è un evento isolato, certo liberatorio e identitario, ma fugace. La diffusione del libro di Aristotele spezzerebbe questo incantesimo di effimero, elevando ad arte una cultura popolare che tale deve restare. Una cultura che è «spreco di dispersione dei valori della società per mezzo del riso»¹⁴ e che di conseguenza non può che entrare «in naturale conflitto con la cultura occidentale alta»,¹⁵ come evidenzia Celati, il quale in *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, contenuto in *Finzioni occidentali* (1975), contrappone le teorie sull'*humour noir* di André Breton agli studi di Bachtin. L'interesse per Bachtin da parte dell'accademia bolognese risale a ben prima dell'effettiva pubblicazione dell'edizione Einaudi del 1979: nel novembre del 1968, infatti, Ezio Raimondi, professore presso l'Università di Bologna, di ritorno da un trimestre presso l'Università Johns Hopkins negli Stati Uniti, è in partenza da Baltimora quando un gruppo di suoi studenti, per omaggiarlo, gli regala una raccolta di alcuni scritti di Michail Bachtin intitolata *Rabelais e il suo mondo*.¹⁶ A testimoniare l'unicità del documento di cui è entrato in possesso è lo stesso Raimondi, secondo il quale il dono ricevuto sarebbe la prima edizione occidentale delle riflessioni di Bachtin sull'opera di Rabelais, cui poi seguiranno testi più ampi e meglio curati da editori francesi e italiani.¹⁷

Non sorprende allora che le idee del critico russo circa la cultura popolare medievale e rinascimentale circolino e influenzino buona parte della produzione accademica e non degli anni Settanta italiani; a maggior ragione se si considera la fertilità del terreno su cui hanno la fortuna di comparire: anima le pagine dei giornali in quegli anni, infatti, un dibattito circa presunte analogie tra il Medioevo e gli anni Settanta, che appassiona un vasto pubblico e richiama a sé anche grandi personalità intellettuali del tempo.

È proprio Umberto Eco ad analizzare l'argomento delle somiglianze tra il Medioevo e l'attualità in *Verso un nuovo medioevo*, pubblicato su "L'Espresso" nel 1972: il semiologo prende spunto per il suo approfondito articolo dalla recente pubblicazione de *Il medioevo prossimo venturo*, saggio di grande successo scritto dall'ingegnere e divulgatore scientifico Roberto Vacca, che descrive una rapida regressione della società umana tecnologica a uno stadio, appunto, medievale; Eco si chiede però se lo scenario pronosticato da Vacca, invece che essere un'ipotesi apocalittica, non sia piuttosto «l'enfaticizzazione di qualcosa che c'è già».¹⁸ In questo e successivi articoli (su tutti *I fratelli del Libero Festival*)¹⁹ Eco indagherà il tema a fondo e alcune delle deduzioni teorizzate sulle pagine dei giornali²⁰ troveranno spazio allegorico all'interno della narrazione de *Il nome della rosa*.

Se dunque la similitudine tra le due epoche storiche da un punto di vista sociale e strutturale viene sviscerata nelle discussioni su giornali e riviste, perché si attivi l'impiego del grottesco è però necessaria la presenza di una paura cosmica da abbassare e umanizzare.

¹³ ECO 1989, 478.

¹⁴ CELATI 1986, 54-5.

¹⁵ Ivi, 55.

¹⁶ RAIMONDI 2012, 61.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ ECO 2016, 201.

¹⁹ Ivi, 231-8.

²⁰ Somiglianze tra *vagantes* medievali e hippies; paragone tra i movimenti autonomi di sinistra e i movimenti eretici medievali; le pratiche che il Potere mette in atto per sbarazzarsi di questi, per citare le più evidenti.

Scrivo Bachtin a riguardo della composizione del *Pantagruelle*:

Pantagruelle fu ideato e scritto nel 1532, in un periodo in cui alcune calamità naturali avevano colpito la Francia. A dire il vero, esse non furono particolarmente straordinarie e catastrofiche, ma furono tutte abbastanza forti e manifeste da colpire la coscienza dei contemporanei e ravvivare in essi la paura cosmica e le idee escatologiche.

Il Pantagruelle era in una certa misura una replica gioiosa contrapposta alla paura cosmica risvegliata da queste calamità e al clima religioso-escatologico dell'epoca. [...]

Nel 1532 ci furono un caldo e una siccità pesanti e lunghi, che si prolungarono dalla primavera fino al mese di novembre, cioè per sei mesi. [...] Nell'autunno di quello stesso anno in molti posti della Francia scoppiò un'epidemia di peste che continuò fino all'anno dopo.²¹

Allo stesso modo, tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, l'Italia vive un periodo storico di profonde incertezze e inquietudini. Sono infatti anni durante i quali torna in voga il termine *apocalisse*: nel 1962 la crisi missilistica di Cuba ha portato le due grandi potenze mondiali, URSS e Stati Uniti, a un passo dallo scoppio di un conflitto nucleare; il massiccio sviluppo industriale nel mondo occidentale ha scatenato i primi dibattiti politici su temi ambientalisti; la vertiginosa crescita demografica ha imposto all'attenzione delle masse il problema del sovrappopolamento; infine, per i più scaramantici, l'avvento dell'anno 2000 incombe funesto, rievocando antiche paure millenaristiche. Proprio a partire da un paragone con l'uomo medievale che attende l'anno Mille si apre il succitato *Verso un nuovo medioevo*:

Mentre scrivo mancano trent'anni al compimento del secondo millennio della nostra era e, per ragioni diverse da quelle di mille anni fa, molti si attendono a breve scadenza una tragica catastrofe totale. I profeti di oggi non dicono che dobbiamo temere angeli, draghi e abissi, ma che dobbiamo temere l'olocausto nucleare, la sovrappopolazione, l'inquinamento e il disastro ecologico.²²

Alle atmosfere apocalittiche si aggiunge una traballante condizione economica che si contrappone al recente quinquennio felice del boom economico (1958-63). L'Italia è ormai un paese industrializzato che si lascia alle spalle le strutture e i valori della società contadina ed entra, non senza traumi, nella civiltà dei consumi;²³ ma se da un lato l'agognata crescita economica e industriale certifica l'ingresso dell'Italia tra le grandi potenze europee, dall'altro la espone anche a nuovi pericoli, connessi sia alle forti tensioni interne tra movimento operaio, sindacati e padroni, sia a quelle provenienti dai territori esteri.²⁴ Al timore apocalittico per la guerra nucleare – e, per quanto meno cosmica, non va dimenticata l'insicurezza provocata dalle forti tensioni sociali e politiche dei terrorismi neri e rossi – si aggiunge dunque anche un'incertezza economica che richiama alla memoria i duri inverni degli anni dell'occupazione tedesca; con la differenza che l'agio derivato dalla crescita finanziaria del paese e la nuova quotidianità caratterizzata da un ingordo consumo rendono la prospettiva della fame, se possibile, perfino più catastrofica.

È dunque in questo clima di rinnovato interesse intorno agli studi di cultura popolare, di acceso dibattito culturale circa possibili somiglianze tra Medioevo e anni Settanta e di riapparizioni di antiche e celate paure cosmiche, che la comicità grottesca torna a imperversare nel variegato universo intellettuale italiano. E forse tra i testi più rappresentativi del presente discorso – e anche il più adatto per esaminare con attenzione la presenza degli elementi grotteschi descritti ne *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* di Bachtin nella letteratura italiana degli

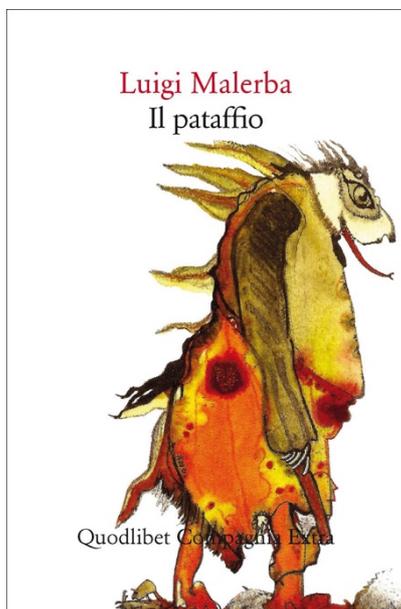
²¹ BACHTIN 1979, 372-3.

²² VACCA 2000, edizione e-book.

²³ SABBATUCCI, VIDOTTO (2010), 579.

²⁴ Come accade, ad esempio, verso la fine del 1973, quando le conseguenze della guerra arabo-israeliana del Kippur causano l'aumento del prezzo del petrolio, per effetto del quale l'Italia vede diminuire la produzione industriale e avviarsi un processo inflazionistico. Ivi, 586.

anni Settanta – è *Il pataffio*, romanzo scritto nel 1978 da Luigi Malerba, che non sarà stato professore presso l'Università di Bologna, ma che, da natio di Berceto in provincia di Parma, molto deve alla terra emiliana.



L'atroce banchetto

Ambientato in uno sgangherato e affamato Medioevo, *Il pataffio* segue le vicende del feudo di Tripalle, acquisito dal marconte Berlocchio di Cagalanza a seguito del matrimonio con Bernarda, figlia del re di Montecacchione. Il nuovo dominio di Berlocchio purtroppo è costituito da «terre della malora»,²⁵ povere, difficilmente coltivabili e impreziosite dalla penuria di animali da pascolo, che rendono il feudo in tutto e per tutto, a detta dello stesso marconte, un «feudo de merda».²⁶ Dalla scarsità di risorse offerte dal possedimento deriva la fame che attanaglia, chi più chi meno, i personaggi perennemente afflitti del romanzo. Sono pochi i momenti in cui il popolo di Tripalle – e ciò vale sia per i villani che per i soldati – riesce a rifocillarsi. Un'occasione per calmare lo stomaco capita ai soldati del marconte Berlocchio a seguito dell'inatteso omicidio di Bernarda: tornato da una battaglia combattuta a suon di insulti e peti contro i nemici di Castellazzo, l'esercito di Tripalle si è meritato del sano riposo; nel frattempo Berlocchio si adopera per organizzare sfarzosi festeggiamenti per la felice campagna di guerra, ma il clima di festa si tramuta in lutto quando il marconte trova la moglie atrocemente squartata nel suo letto. Si ordina dunque ai due armigeri Ulfredo e Manfredo che Bernarda venga bollita, in modo da poter inviare le ossa della defunta al padre, il re di Montecacchione. Il profumo sprigionato dal pentolone riempito di acqua e dei resti di Bernarda richiama però a sé l'attenzione dei soldati, stremati e affamati dopo la guerra contro i nemici di Castellazzo:

I soldati tirano su con il naso.

«Sarà robbia che non se magna però l'odore è bonissimo!»

«Andateve de qua!»

«Se magnate voi vogliamo magnare anco noi!»

Berlocchio ha sentito la cagnara della soldateria e ritorna anfanato.

«Qua non magna nissuno! Qua non se magna ma se piagnet!»

²⁵ MALERBA 2015, 101.

²⁶ *Ibidem*.

I soldati non capiscono perché si deve piagnere davanti a una pentola che manda un odore così buono. Stanno tutti lì attorno a tirare su con il naso, non si muovono e non si vogliono muovere. [...]

I soldati incominciano a mettere avanti le mani, vogliono scoperchiare il pentolone, vogliono magnare.²⁷

Bachtin contrappone a quello che definisce «corpo del nuovo canone»,²⁸ che è un corpo unico, il corpo cosiddetto grottesco. Se il corpo unico esiste solo in quanto «corpo individuale e chiuso in se stesso»²⁹ e gli avvenimenti che lo riguardano riguardano lui solo, e allora la sua morte non è nient'altro che la morte, nel corpo grottesco invece «la morte non pone fine a nulla di essenziale; essa non riguarda il corpo procreatore anzi, al contrario, lo rinnova nelle generazioni future. Gli avvenimenti del corpo grottesco si svolgono sempre al confine tra due corpi [...]».³⁰ Non sorprende allora che il corpo di Bernarda, non appena Ulfredo e Manfredo si addormentano, finisca per essere divorato dai soldati di Tripalle:

Si affaccia a guardare dentro al pentolone anche Manfredo.

«Ullallà» anche lui.

Dentro al pentolone ci sono soltanto gli ossi spolpati, bianchi, lisci e puliti.

«E la marcontessa indove sta?»

«E l'acqua?»

«Se sono magnata anco l'acqua indove ha bollito la marcontessa!»³¹

La morte di Bernarda non coincide con la sua fine, anzi la sua carne rinvigorisce gli affamati soldati di ritorno da una campagna di guerra: d'altronde, come sottolinea Bachtin, «[...] in Rabelais, il sangue si trasforma in vino, [...] la morte atroce in allegro banchetto [...]».³² Il corpo di Bernarda è insomma al servizio della comunità anche dopo la sua morte e la comunità del feudo di Tripalle non si distingue da quella sulle cui tracce si mette Bachtin quando analizza l'opera di Rabelais: una comunità lontana dalla moderna società individualistica, in cui tutto, a partire dai bisogni primari come il sesso, il mangiare e la digestione, è privato; il corpo sociale studiato da Bachtin è invece un grande corpo grottesco ancora legato ai cicli della terra, in cui i confini e il privato non esistono, in cui la morte si confonde con la vita, in cui ogni morte è una rinascita. E infatti Bernarda, la cui morte, come si scoprirà più avanti, è stata architettata dal marconte, rinasce qualche pagina del romanzo più avanti, quando Berlocchio insieme ai due fidati armigeri va alla ricerca di Bianchetta, somara da poco scomparsa a cui è legatissimo. Ulfredo e Manfredo trovano delle ossa di difficile classificazione:

«Questi ossi, - dice Ulfredo, - potrebbero anco essere de la somara».

«Che non sieno più tosto quelli de Bernarda che prederono i cani».

«Resulterà difficoltosa la distinzione fra li ossi de l'una e de l'altra».

«Lassamo che decida il marconte».

«A noi ce conviene che sieno de la somara».³³

Di chi siano queste ossa, se di Bernarda o di Bianchetta, è difficile da scoprire e il romanzo non risolve l'arcano, ma appunto nel corpo grottesco i confini si confondono e da corpi differenti vengono a formarsi immagini bicorporee. Ciò che importa è che, sia che i soldati abbiano mangiato Bernarda sia che si siano nutriti della somara Bianchetta (ma probabilmente il banchetto è stato duplice), la soluzione per stanare i colpevoli è quella di controllarne

²⁷ Ivi, 189.

²⁸ BACHTIN (1979), 352.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ MALERBA 2015, 192.

³² BACHTIN 1979, 230.

³³ MALERBA 2015, 200.

le feci, o meglio, in un feudo in cui si mangia poco o nulla, di controllare chi le feci le fa, poiché «[...] chi magna caca e chi non magna non caca».³⁴ E chissà mai se da Bernarda, trasformata in quella materia fecale che per Bachtin è «materia gioiosa che nello stesso tempo abbassa e solleva, trasformando la paura in riso»,³⁵ non rinasca, attorno alle mura del castello dove i soldati, dopo il banchetto, sono andati a svuotarsi, qualcosa di nuovo come interiorizzato dalla «filosofia carnevalesca (la cultura delle società agrarie) secondo cui la morte [...] è il preludio necessario al nuovo [...]».³⁶



Migone. Illustrazione di Miriam Muraca

Il ventre e il fallo

All'ingresso di Berlocchio nel feudo di Tripalle la terra trema come si confà a un temibile e rispettato marconte. Purtroppo per Berlocchio, però, il fragore che accompagna il suo arrivo non è dato dalla paura che egli incute su quelle lande desolate, bensì dalle richieste d'aiuto delle pance dei villani di Tripalle. La più rumorosa è quella del villano Migone, «la più ribelle di tutte»,³⁷ dove l'aggettivo che la descrive è anche precisa definizione del personaggio. I rumori che provengono dal ventre di Migone vengono recepiti dal marconte come un insulto:

Un nuovo rumore come un rullo di tamburi risuona dalla pancia di Migone.

Berlocchio gira intorno gli occhi inferociti.

«Chi ha fatto sto grugnito de maiale?»

E siccome nessuno si fa avanti, Ulfredo e Manfredo impugnando la spada:

«Se faccia avanti chi è stato a fare sto romore!»

Ancora un silenzio, poi Migone si fa avanti un passo e si rivolge direttamente a Berlocchio.

«Se tratta de gnente, vossignoria».

«Come sarebbe?»

«Gnente de male, sortanto un defetto de panza».

Berlocchio strigne gli occhi e fissa Migone come se volesse stamparsi bene in mente quella faccia. Ulfredo e Manfredo sono sempre lì con le spade in mano pronti a passare da parte a parte quel disgraziato, ma Berlocchio fa segno di rimetterle nel fodero.

³⁴ Ivi, 202.

³⁵ BACHTIN 1979, 367.

³⁶ CAMPORESI 2018, 7.

³⁷ MALERBA 2015, 28.

«Ce sarà tempo e occasione anco per sto villano de cognoscerme meglio, e quando me avrà cognosciuto vedremo se continuerà con sti romori de provocazione e de insulto».
 «Nun se tratta de provocazione e nemmeno meno de insulto, vossignoria, ma sortanto de un defetto de panza».³⁸

Può sembrare un banale «defetto de panza» il caratteristico ventriloquio di Migone, che fin dalle prime pagine del romanzo s'inimica Berlocchio, ma in realtà non sorprende l'importanza che Malerba destina al ventre all'interno del romanzo. D'altronde già Camporesi, nel suo *Il paese della fame* (coetaneo de *Il pataffio*), nota che nella tradizione della letteratura rinascimentale carnevalesca lo stomaco ricopre un ruolo «d'indiscussa supremazia, d'assoluto primato»,³⁹ un primato che Bachtin rimanda a quell'indefinitezza propria del corpo grottesco, per via della quale

il ruolo più importante nel corpo grottesco è affidato a quelle sue parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo. A essi è affidato un ruolo di primo piano nell'immagine grottesca del corpo; ed è per questo che essi diventano l'oggetto prediletto [...] di un'iperbolizzazione; possono perfino separarsi dal corpo, avere una vita indipendente [...].⁴⁰

Dell'importanza del fallo è ben consapevole Malerba, che non a caso lo eleva a voce narrante del romanzo *Il protagonista*, di cinque anni precedente rispetto a *Il pataffio*: il fallo di Capoccia, radioamatore romano, ha, come la pancia di Migone,⁴¹ vita indipendente ma poca vitalità, mancando sempre sul più bello di consumare il rapporto con Elisabella; preferisce piuttosto unirsi a una balena imbalsamata nel centro di Roma e alla statua del cavallo di Garibaldi (zooerastia propria anche di Berlocchio: incapace di soddisfare Bernarda, non l'asina Bianchetta). Dell'importanza del fallo è altrettanto consapevole Migone, che, insieme ad alcuni villani, nel XVI capitolo del romanzo, trama l'evirazione di Berlocchio: la castrazione è uno strumento utile ai fini della liberazione del feudo dalle grinfie del marconte, come asserisce uno dei cospiratori: «Un omo senza uccello che fa? Deventa moscio moscio [...]».⁴²

Dello stesso pensiero è Panurge, il quale nel terzo libro di *Gargantua e Pantagruelle*⁴³ constata che «il pezzo principale delle armature militari è la braghetta, che protegge gli organi sessuali. “Perduta la testa, si perde soltanto la persona; ma perduti i coglioni, perirebbe tutto il genere umano”».⁴⁴

È appunto a partire dalla perdita dei testicoli che si avvicina la fine per il marconte Berlocchio: proprio dopo essersi liberato dell'ingombrante Bernarda, quand'era sul punto di sposare la damigella figlia della padrona di Castellazzo (col quale i rapporti, dopo la precedente battaglia, stanno migliorando), ecco che Berlocchio viene privato del fallo, azzannato da un cane sguinzagliato da Migone: «[...] Me sento trapassare tutto come se strappata m'avessero l'anima intera! Che fa nel mondo un omo senza uccello? Che fa?».⁴⁵ Attende la sua fine, lo sa bene Frato Capuccio il quale «sentenzia [...] con voce bassa: “Homo sine cogliones imago mortis”».⁴⁶

³⁸ Ivi, 30.

³⁹ CAMPORESI 2018, 116.

⁴⁰ BACHTIN 1979, 347.

⁴¹ «Lo sai che per i traditori c'è la furca».

Dalla pancia di Migone viene un rumore fortissimo, uno squassone di temporale.

«Vossignoria me deve da scusa', ma quanno che sente parla' de furca la panza se move e fa sto romore» MALERBA 2015, 249.

⁴² Ivi, 167.

⁴³ Di *Gargantua e Pantagruelle* Malerba proprio all'inizio degli anni Settanta sta scrivendo una sceneggiatura insieme al regista Pasquale Festa Campanile (il dattiloscritto è datato 1972). RUOZZI 2020, V-XLVI.

⁴⁴ BACHTIN 1979, 343.

⁴⁵ MALERBA 2015, 216-7.

⁴⁶ Ivi, 218.

Romanzo carnevalesco

Gran parte della produzione malerbiana si contraddistingue per una spiccata tendenza parodizzante: sia esso rivolto al romanzo giallo o a quello borghese, l'elemento caricaturale nelle pagine dell'autore pare essere onnipresente. Non è da meno *Il pataffio* che fin dai primi capitoli attiva per bocca di Bernarda il modello cui il testo vorrebbe rifarsi, ma che inevitabilmente finisce per parodiare: si tratta del romanzo cortese cavalleresco che narra di grandi battaglie e grandi amori. Le stesse battaglie narrate ne *Il pataffio* – certo a colpi di peti e insulti e non con duelli tra nobili cavalieri – e gli stessi amori – non fosse che Berlocchio preferisce l'asina Bianchetta alla moglie. Se l'antagonista politico di Berlocchio è il villano Migone, quello ideale è il cavaliere Tristano, le cui gesta sono lette e ammirate da Bernarda che non manca mai occasione per un impietoso confronto col marconte: «Un cavalliero non se refiuta de cavalcare la mogliera fresca de sponsali. Cavalliero è Tristano de la Tavola Ritonda, gran cavalcatore de cavalli e femmine». ⁴⁷ E non è forse un cavaliere Berlocchio, il quale si fregia del nobilissimo titolo di marconte («titolo inesistente»)? ⁴⁸ Non è di questo parere Bernarda:

«Come sarebbe che me paragoni a uno stalliero? Io sono nato cavalliero e non stalliero».
 «Tu sei nato stalliero figlio de stalliero».
 «Io sono nato cavalliero».
 «Stalliero!»
 «Cavalliero!» ⁴⁹

Dunque più che un romanzo cavalleresco quello di Malerba è un romanzo carnevalesco, in cui il rovesciamento gerarchico del buffone incoronato è compiuto: Berlocchio, stalliere figlio di stalliere, detiene un potere farsesco ed è destinato, in accordo con lo spirito carnevalesco, al successivo scoronamento con annessa bastonatura. È allora naturale l'attacco finale al castello di Tripalle da parte dei villani capitanati da Migone, il quale brama la testa del marconte. Con le spalle al muro, però, Berlocchio decide di non dare ai villani la soddisfazione d'impiccarlo e, ottenuta l'assoluzione da Frato Capuccio, s'impicca insieme al curiale Belcapo e si prepara a raggiungere il paradiso (immaginato come il remoto paese di cuccagna), dove finalmente potrà «magnare e [...] bere con Dio!». ⁵⁰

Come fa notare Marilyn Schneider nel suo saggio *“Il Pataffio”, or How to Feed on Laughter*, il suicidio di Berlocchio rovescia improvvisamente il suo ruolo: da isterico tiranno egli diventa il buffone delle farse medievali, ⁵¹ e a sottolinearlo è la linguaccia che, all'ingresso dei villani nel castello, penzola dalla sua bocca a mo' di sberleffo verso Migone, il quale «[...] si incazza alla vista. “M'ha fregato, sto fijo de 'na mignotta! Manco la sodisfazione d'appiccallo a la furca m'ha voluto da!”». ⁵² Ma non è tanto una trasformazione quella di Berlocchio quanto piuttosto un ritorno alla sua naturale condizione di stalliere, una fine dei festeggiamenti carnevaleschi, una ricomparsa dei tratti bertoldeschi del marconte Berlocchio.

Come specifica Camporesi ne *La maschera di Bertoldo* (1976) il buffone «aggregandosi al gruppo ben strutturato e particolaristico dei dominanti finirà, se non proprio per disgregarlo, almeno per condizionarlo» ⁵³ ed è ciò che compie Berlocchio, dalla cui incoronazione il re di Montecacchione avrà ottenuto la morte della figlia e un feudo in mano a una banda di villani. Ma è proprio nel feudo di Tripalle, nella sua povertà e carestia – tema principale di un altro ciclo di ambientazione medievale scritto negli anni Settanta dall'autore insieme a Tonino

⁴⁷ Ivi, 23.

⁴⁸ Ivi, 22.

⁴⁹ Ivi, 23.

⁵⁰ Ivi, 262.

⁵¹ SCHNEIDER 1979, 471-83.

⁵² MALERBA 2015, 268.

⁵³ CAMPORESI 1993, 78.

Guerra: *Storie dell'anno Mille* – che si nasconde la chiave del realismo grottesco malerbiano in opposizione a quello tradizionale in cui la fame è spesso abbondanza sia «sotto il profilo “positivo” dello smisurato, vitalistico appetito dei giganti e dei mostri ciclopici, sia sotto il segno opposto, “negativo” e malefico dell’assurda abbondanza e del festino perenne dei privilegiati»;⁵⁴ quello di Malerba, seppur con tutti i crismi della comicità tipica della cultura popolare medievale e rinascimentale, è un grottesco intriso di drammaticità i cui personaggi si nutrono di lucertole e aria⁵⁵ e in cui lo scoronamento del buffone non cancella la natura sciagurata del feudo di Tripalle, ovvero l’essere «un feudo de merda».⁵⁶ Come ammette Malerba in un’intervista: «[...] credo che sia più corretto, a proposito dei miei libri, parlare di grottesco che somma il comico e il drammatico».⁵⁷

Un’anima avventurosa

A distanza di undici anni dalla pubblicazione di *Finzioni occidentali*, rileggendosi, Gianni Celati afferma nell’introduzione alla nuova edizione del libro di ritrovare tra le pagine dei suoi saggi usciti per i tipi di Einaudi nel 1975 «molte interpretazioni dei segni che erano nell’aria»⁵⁸ in quel periodo, nate dai discorsi scambiati con l’amico Italo Calvino. Ancora, in chiusura di questo preambolo, Celati torna sull’elusivo concetto di aria, come se faticasse a definire con precisione gli anni trascorsi a scrivere i cinque saggi che compongono il libro: «In certi momenti c’è qualcosa nell’aria, che arriva come un suono, nel sentito dire in cui viviamo immersi».⁵⁹ Sulle tracce di quest’aria sfuggente, di quest’atmosfera, che abita il discorso culturale e letterario degli anni Settanta in Italia, è anche il saggio *Settanta* di Marco Belpoliti, il quale dedica svariate pagine dei capitoli *Nella grotta di Alì Babà* e *Carnevale a Bologna* proprio a Celati. Ed è tra queste pagine che ritorna il motivo dell’aria, che si scopre essere un’aria condivisa, un vento che soffia in diverse direzioni ispirazioni simili, a partire dalle quali viene a costituirsi la conformazione di una data costellazione letteraria. Scrive Belpoliti che «se a orientare la ricerca di un autore sono certamente la sua sensibilità e il suo carattere, è però anche vero che certe cose sono nell’aria, appartengono allo spirito di un’epoca, fanno parte di un paesaggio mentale condiviso da molti».⁶⁰ Forse più che di spirito sarebbe bene parlare di anima: un’anima comico-grottesca che attraversa gli anni Settanta e la produzione di molti degli autori italiani citati nel presente contributo (e su ciascuno di essi si sarebbe potuto approfondire il discorso),⁶¹ che nella cultura popolare medievale e rinascimentale trovano chi un oggetto di studio, chi una passione, chi un’allegoria del funesto presente («Non c’è un solo racconto o saggio che prescinda [...] dal contesto sociale e politico in cui è stato scritto»),⁶² chi una nuova risposta a una domanda che nel passato già ci si è posti.

E chi è a caccia di una risposta è Berlocchio, il quale per tutto il romanzo cerca di capire cosa sia l’anima e se lui ne abbia una: lo chiede a Frato Capuccio, lo chiede al curiale Belcapo, lo chiede a se stesso. E forse a un certo punto lo capisce anche, ritrovando la risposta nel proprio ventre, o meglio in quell’anima-vento di cui parla Camporesi ne *Il paese della fame*:

⁵⁴ CAMPORESI 2018, 7.

⁵⁵ A volte anche di parole: come durante la fiera di paese.

⁵⁶ MALERBA 2015, 101.

⁵⁷ MALERBA 2008, 139.

⁵⁸ CELATI 1986, VII.

⁵⁹ Ivi, VIII.

⁶⁰ BELPOLITI 2010, 291.

⁶¹ Molti elementi grotteschi si ritrovano nei primi romanzi di Celati (cfr. BAZZOCCHI 2005, 187-90); un capitolo a parte meriterebbero Camporesi e Fo; così come gli echi di Ruzante, qui taciuti per motivi di spazio, che sono presenti in molta della letteratura degli anni Settanta italiani; ma dello stesso *Il pataffio* si è grattata solo la superficie, per non dire del suo autore: *Storie dell'anno Mille* è un titolo che avrebbe tranquillamente potuto sostituire *Il pataffio* in questa analisi (anche all’interno di *Le rose imperiali* e *Il protagonista* l’elemento grottesco è presente).

⁶² BELPOLITI 2010, 127.

Per la verità Berlocchio non ha mai creduto di avercela l'anima, ma adesso la sente che si gonfia dentro la pancia e deve soffiarla fuori dal culo per non scoppiare. Che cosa sarebbe mai tutta quest'aria se non l'animaccia sua? È proprio lei che gli dà i tormenti nel buio della notte e adesso gli esce da dietro risuonando come una tromba nella stanza.

Perché deve fare tutto questo rumore l'anima non si capisce. Forse non tutte le anime sono uguali e non tutte si gonfiano e cercano un buco così da basso per uscire nel mondo. A giudicare dagli sbiffi che si seguono l'uno dopo l'altro strepitando, la sua è un'anima impaziente e avventurosa assai.⁶³

Bibliografia

- BACHTIN MICHAÏL (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi
 BAZZOCCHI MARCO ANTONIO (2005), *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori
 BELPOLITI MARCO (2010), *Settanta*, Torino, Einaudi
 CAMPORESI PIERO (1993), *La maschera di Bertoldo*, Milano, Garzanti
 Id. (2009), *Il paese della fame*, Milano, Garzanti
 CELATI GIANNI (1986), *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi
 ECO UMBERTO (1989), *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani
 Id. (2016), *Dalla periferia all'impero*, Milano, La nave di Teseo
 FO DARIO (2018), *Mistero buffo*, Milano, Guanda
 GINZBURG CARLO (1976), *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi
 MALERBA LUIGI (2008), *Parole al vento. Interviste*, Giovanna Bonardi (a cura di), San Cesario di Lecce, Manni
 Id. (2015), *Il pataffio*, Macerata, Quodlibet
 RAIMONDI EZIO (2012), *Le voci dei libri*, Bologna, il Mulino
 RUOZZI GINO, *Introduzione*, V-XLVI, in Luigi Malerba (2020), *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori
 SABBATUCCI GIOVANNI, VIDOTTO VITTORIO (2010), *Il mondo contemporaneo - Dal 1848 a oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza
 SCHNEIDER MARYLIN, "Il Pataffio", or *How to Feed on Laughter*, "Contemporary Literature", Vol. 20, No. 4, 1979, 471-83
 VACCA ROBERTO (2000), *Verso un nuovo medioevo*, Milano, Mondadori

⁶³ MALERBA 2015, 197-8.