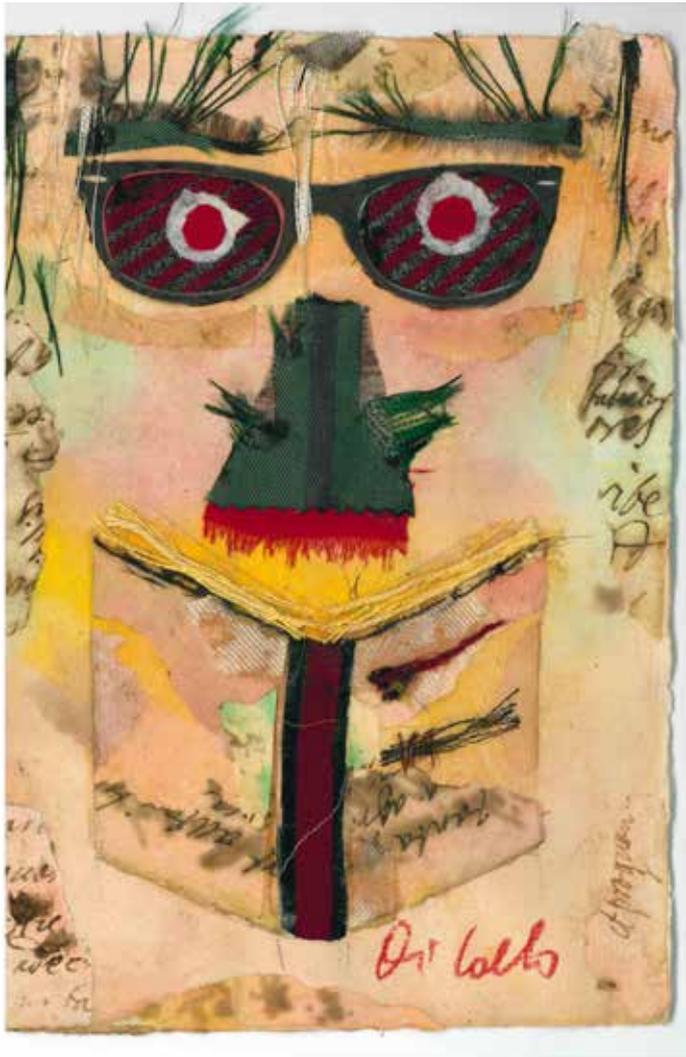


ΦFillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini

28



La parodia

direzione

Luisa Bertolini

redazione

Giovanni Accardo, Alessandro Busi,
Sofia Castagna, Francesco Ischia,
Margherita Parrilli, Claudia Petrucci,
Josef Prackwieser, Gianluca Trotta,
Stefano Usmari, Stefano Zangrando

coordinamento di redazione

Luisa Bertolini, Maddalena Fingerle,
Alex Piovan, Barbara Ricci

comitato scientifico

Giuseppe Albertoni (Università di Trento),
Marco Baroni (Research Scientist presso Facebook
Artificial Intelligence Research; ICREA Research
Professor, Università di Barcelona),
Francesca Boldrer (Università di Macerata),
Mattia Cavagna (Università di Lovanio),
Fabio Cioffi (Università dell'Insubria),
Mauro Nobile (Università di Trento),
Stefano Cracolici (Università di Durham)



indice n. 28

EDITORIALE p. 4

SAGGI E RASSEGNE

- Valerio Ciarocchi, *Parodia e musica. La serietà del gioco sonoro contro la seriosità* ..p. 7
- Carlo Dal Rì, *Una parodia inusuale: La serata a Colono di Elsa Morante* p. 18
- Giuseppe Peterlini, «Una certa deformità». *L'Allegoria macabra di Rosso Fiorentino e la parodia visiva nell'Italia del Cinquecento* p. 30
- Domenico Scarpa, *Coerenza e potenza, profitti e perdite* p. 46
- Gino Tellini, *Peripezie di Ulisse, tra D'Annunzio e Gozzano* p. 61
- Daniele Trucco, *Attorno all'Ave Maria di Charles Gounod. Un 'canto simile' che va oltre la parodia* p. 69
- Elettra Vassallo, *La Cantata del caffè e la Cantata dei contadini. Due esempi inconsueti nella produzione bachiana* p. 74

TESTI

- Paolo Albani, *Le parole incrociate. Un racconto enigmistico* p. 79
- Fabrizio Bella, *Un naso* p. 84
- Chiara D'Agostino, *L'inevitabile fine dell'U.I.P.* p. 86
- Lino Di Lallo, *I fidi custodi dei fiori* p. 89
- Enrico M. Dotti, *Queneau e la Bomba: lipogramma in A, E, I, O, U* p. 103
- Francesco Garbelli, *Transizioni. Nei simboli rovino* p. 106
- Gilda Policastro, *Ingiustissimo Amor feat. Ariosto LGBTQ+* p. 111
- Giacomo Sartori, *Ricordando Giacomo Sartori* p. 116
- Gabriele Tanda, *Evidenze taumaturgiche dell'interazione tra alimentazione e lingue minoritarie: un caso studio* p. 120

SEGNALAZIONI

Le poetiche del riso. Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura e drammaturgia italiana del primo Novecento, a cura di Alice Flemrová e Fausto De Michele (Luisa Bertolini) p. 124

LA VOCE

Barbara Fingerle legge da *L'ipotesi* di Guido Gozzano p. 133

TOURBILLON

Il salotto di Fillide: links alle serate su Christian Morgenstern *Ascoltare il canto dei pesci* /Phyllisstube:
Links zu Abenden über Christian Morgenstern *Fische singen hören* p. 136

Christian Morgenstern, *Cianties de pica*. Übersetzt ins Ladinische von Rut Bernardi p. 137

Christian Morgenstern, *Poesie tradotte in italiano* da Luigi Ambrosiani p. 141

Heinrich Unterhofer, *Die beiden Esel*. Lied per mezzosoprano e chitarra su una poesia di Christian
Morgenstern p. 143

COLLABORATRICI E COLLABORATORI DEL NUMERO p. 149

editoriale

Editoriale. «Tourbillon»

A partire da questo numero, la sezione «Altro» muta il proprio nome in «Tourbillon». Il termine, nato in francese per designare propriamente il «turbine», parimenti indica, in senso figurato, un susseguirsi veloce e rapinoso di eventi, idee, progetti *et similia* – un vortice, insomma, da cui si sprigiona un'aria elettrica e ricchissima di novità. Il movimento e lo slancio che rifiutano di acquietarsi sono la prima delle caratteristiche di questa sezione.

Ma non solo. Tourbillon è anche, infatti, parola che designa un particolare meccanismo (il cui nome completo è «regulateur à tourbillon») contenuto negli orologi a carica manuale o automatica, brevettato il primo anno del XIX secolo da Abraham-Louis Breguet, che è dai più considerato il padre dell'orologeria moderna. Breguet, fra l'altro, avrebbe completato l'anno successivo il «Marie Antoinette», ancor oggi ritenuto tra i più complessi orologi al mondo, commissionato per la sovrana da un misterioso ammiratore e membro della guardia reale. La sfortunata regina non aveva fatto però in tempo a vedere il prezioso marchingegno, perché la ghigliottina l'aveva privata, nove anni prima, della possibilità di utilizzare qualsiasi tipo di orologio da taschino – all'epoca, modelli da polso non esistevano ancora. Scopo del tourbillon è migliorare la precisione dell'orologio: muovendosi rapidamente in senso circolare, questo meccanismo compensa le deviazioni provocate dalla forza di gravità, e riduce così le irregolarità di marcia. Esso è composto, nella sua forma più semplice, da una gabbia rotante intorno a un asse centrale, ed è posizionato sul lato quadrante o sul retro. Gli orologi da tasca, infatti, soffrono delle imprecisioni provocate dalla posizione verticale cui sono costretti: la forza di gravità influenza il movimento oscillatorio del bilanciere, causando ritardi o anticipi nell'indicazione dell'ora. Il tourbillon, ruotando, pareggia automaticamente i ritardi e gli anticipi: quel che si guadagna è la precisione.

Allo stesso modo di questo sofisticato ingranaggio, la nostra rubrica si propone di puntualizzare, con un movimento continuo e rotatorio, tematiche o soggetti che in un numero precedente – o nel numero stesso – potevano essere ulteriormente approfonditi o messi a fuoco: vincendo la gravità che tende a far precipitare gli argomenti verso il nulla dell'imprecisato, questa sezione-meccanismo desidera riportarli invece al centro del discorso, e nuovamente inquadrarli, così da bilanciarli e focalizzarli ancora nelle loro angolature più incisive.

Infine, Tourbillon è anche una variante degli scacchi, conosciuta comunemente con il nome di «quadriglia», in cui quattro giocatori divisi in due coppie giocano su due scacchiere affiancate. Durante questa modalità, restano applicate le normali regole degli scacchi, con l'eccezione che i pezzi catturati da un giocatore sono donati al proprio compagno che gioca con colore opposto per poter essere da quest'ultimo posti nella propria scacchiera e, al sopraggiungere del turno corretto, mossi. Tale variante è talvolta soprannominata, in inglese, «bughouse», termine slang per «manicomio»: e questo è dovuto all'incessante passaggio da una scacchiera all'altra dei pezzi vinti dagli appartenenti a ciascuna coppia. Quello stesso, continuo movimento che può far sembrare caotica la partita a un osservatore casuale o inesperto, è in realtà il prodotto febbrile di una danza ben regolata e disciplinata in ogni sua parte. Complicando il gioco e moltiplicandone i giocatori, la partita guadagna, incredibilmente, in precisione e godibilità.

Nell'aggiunta continua e nel movimento, insomma, la disomogeneità è solo apparente, come nel caso della variante scacchistica, in cui si moltiplicano i giocatori e le mosse. Il turbinio è anzi necessario al mantenimento di un equilibrio e di un bilanciamento, oltre che all'ottenimento di una precisione e di un'esattezza che l'immobilità non permetterebbe – e tale è il caso del meccanismo dell'orologio.

Esattamente questo è quel che si propone la nostra sezione «Tourbillon»: puntualizzare, armonizzare, incrementare i punti di vista per sbizzare sempre meglio gli oggetti d'analisi, fino a renderli il più possibili politici e chiari. Il movimento è una componente fondamentale del processo: applicando una rapida rotazione a un prisma dalle molteplici facce si tramuta il suo corpo spigoloso e articolato in una forma solida liscia, coerente e compatta – ed emerge in tal modo la sfera.

Dunque, «Tourbillon» d'ora in avanti tenterà di moltiplicare le prospettive e i punti di discussione a partire da temi dati, per meglio definirli e sfaccettarli: sperando, e scommettendo, di riuscire nell'intento, prendendo qui avvio dal completamento del numero su Christian Morgenstern.

Sofia Castagna

saggi

Valerio Ciarocchi

Parodia e musica La serietà del gioco sonoro contro la seriosità

Abstract: Fillide's call for paper 2024 proposes the theme of parody (and its surroundings). Appropriately it specifies the surroundings of the theme: it ranges through every field of knowledge and music is no exception. It is, therefore, pertinent to propose a contribution that focuses on parody and music. The intent is to offer the reader, in the context of this monograph, a broad overview, perhaps not exhaustive but clarifying, of the characteristics and peculiarities of musical parody, over the centuries and the different musical genres: sacred, profane, melodrama of film music.

Parole Chiave: parodia musicale, quodlibet, parodia e musica sacra, parodia e musica profana.

Il call for paper 2024 di Fillide propone il tema della parodia (e dei suoi dintorni). Opportunamente esso precisa che si spazia attraverso ogni campo del sapere e la musica non fa eccezione. È, quindi, pertinente proporre un contributo che si concentri su parodia e musica. L'intento è di offrire al lettore, nel contesto di questa monografia, una panoramica ampia, fors'anche non esaustiva ma chiarificatrice, delle caratteristiche e delle peculiarità della parodia musicale, lungo i secoli e i diversi generi musicali: sacro, profano, del melodramma, della *popular music* e della musica da film.

Una definizione di parodia musicale

L'idea di parodia musicale sovente si trova in antitesi con l'utilizzo linguistico che se ne fa in altri contesti, ancor più con l'idea mediamente accettata, fuor d'accademia, che si tratti di qualcosa di satirico, di pungente ironia, una sorta di macchiettistica mancanza di rispetto verso qualcosa di serio. Siamo dinanzi, piuttosto, a pluralità di concetti e significati.¹ Nelle altre espressioni artistiche per parodia

s'intende la trasformazione in chiave umoristica, satirica, comica o caricaturale di un'opera seria o comunque legata a certa spiritualità del pensiero. Benché tale concetto possa talvolta essere presente nella parodia musicale, qui il principio fondamentale segue maggiormente l'idea della trasformazione di un'opera musicale in un'altra opera musicale, nella quale la primitiva formulazione appare conservata nei suoi tratti salienti.²

In sostanza l'opera d'arte musicale, nella sua forma, subisce un rifacimento, risultandone qualcosa di nuovo conio, per riprendere liberamente l'espressione di Francesco Luisi.³ È su questo cardine, che è una tecnica compositiva, che poggia il processo compositivo di una parodia musicale. Partendo da questo dato, troviamo che ci sono "atteggiamenti" compositivi, anche molto diversi tra loro, che sono espressioni di parodia musicale: adattamento a

¹ Cfr. ROBERT 2006, 48-66.

² LUISI 1989, 547.

³ LUISI 1989, 547.

una composizione strumentale, sostituzione del testo di una composizione vocale con testo diverso, elaborazione di un brano strumentale in altro brano strumentale.⁴

Dei tre, il più diffuso è quello vocale. L'atto compositivo si discosta dall'antica unità delle arti tipica della *Mousiké* e si rifà piuttosto all'idea medievale per la quale testo e musica si considerano unità separate o, meglio, «una liberazione del suono dalla parola che consentisse il trasferimento di melodie da un modello testuale a un altro».⁵ Fino al XVI secolo questa è stata, sostanzialmente, la parodia musicale. Successivamente intervennero nuovi approcci compositivi tali da circoscrivere la tecnica parodistica giungendo all'area stilistica della cosiddetta contraffattura. La parodia musicale si approssimerà, in qualche modo, all'idea più comune su esposta, partendo dall'imitazione di una tecnica compositiva, uno stile o un genere ben definito, «nel momento in cui la stessa definizione stereotipa dei vari prodotti dell'arte musicale stimolerà i musicisti a atteggiamenti “parodistici” e critici, sfociando spesso in una sfera di comicità che non sempre distingue nettamente tra comico, ironico, satirico o grottesco».⁶

Per eguali ragioni la delimitazione di questo concetto parodistico-musicale non fu sempre netta nei *quodlibet* e nelle villanelle del Cinquecento,⁷ benché in questo caso soccorrano le definizioni di Willi Apel (*paraphrase*)⁸ e di Walter H. Rubsamen (*elaboration*),⁹ sia pur in senso orientativo e senza pretesa di autenticità storica documentata. Al riguardo si può affermare che la parodia sia stata una tecnica compositiva tipica della polifonia vocale fino al XVII secolo e tuttavia per i suoi significati intrinseci e collaterali il concetto è applicabile ed estensibile fino al Neoclassicismo, nel senso di un rifacimento di genere musicale.¹⁰

Fino al XV secolo: uno scambio tra sacro e profano

Si accennava più su alla contraffattura. Il termine, derivante dal latino *contrafactum*, esprime un concetto già antecedente all'anno Mille.¹¹ Era tipico della contraffattura il sostituire un testo sacro con uno profano, o viceversa, con il “travestimento” della melodia, in una commistione tra sacro e profano che destava evidentemente particolari riserve. Esempi tipici sono l'ode saffica oraziana *Est mihi nonum* (IV, 11), presente nel Codice di Montpellier (MS 425) in notazione neumatica aquitana (XI secolo) per adattamento della melodia gregoriana dell'inno giovanista *Ut queant laxis* (attribuito a Paolo Diacono, VIII secolo). O, ancora, le odi saffiche oraziane *Iam satis terris* (1, 2) e *Nullus argento* (11, 2) nei codici MS lat. 8214 e MS lat. 8072 della Biblioteca Nazionale di Parigi, entrambe in notazione neumatica aquitana del secolo XI. O, infine, alla melodia innica romea *O Roma nobilis* è riferito il testo *O admirabile Veneris ydolum*.¹² Gli esempi sono tanti e i citati sono appena chiarificatori. Vale a dire che la musica restava la stessa e cambiava il testo. Peraltro anche con scopi più che nobili: ovvero facilitare la memorizzazione di un testo sacro tramite la musica di una canzone profana molto nota, orecchiabile e di sicura presa mnemonica. La pratica avrà fortuna fino alla Controriforma e fu trasversale alle confessioni religiose, trovando uso sia tra i luterani e i calvinisti (Martin Lutero e Giovanni Calvino se ne servirono per alcuni corali e inni religiosi) sia tra i cattolici (Filippo Neri ne fece ampio uso per la pratica religiosa del suo oratorio). Lo stesso, si accennava, vale al contrario, tra genere sacro e profano. Per cui si scorgono antiche melodie liturgiche in alcuni testi in lingua d'oil tra XII e XIII secolo.

⁴ TILMOUTH – SHERR 2001a.

⁵ LUISI 1989, 547.

⁶ LUISI 1989, 547.

⁷ Cfr. CARDAMONE – DI BENEDETTO 1977.

⁸ APEL 1984, 11. Cfr. DELLA CORTE 1962.

⁹ RUBSAMEN 1972, 81.

¹⁰ LUISI 1989, 547.

¹¹ TILMOUTH 2001b.

¹² LUISI 1989, 547.

In senso più moderno, le formulazioni compositive della parodia musicale si riscontrano in *Gloria* e *Sanctus* delle *Messe di Besançon* a metà del XIV secolo. Pare, con alcuni dubbi sulla cronologia delle fonti, che il *Gloria* utilizzi per le prime cinque battute un materiale sonoro del *Credo* di Ivrea, il *Sanctus* è una chiara rielaborazione di un analogo *Sanctus*, sempre di Ivrea. Ad ogni modo, si deve giungere alla metà del XV secolo per riscontrare vere e proprie composizioni parodistiche e la scelta preferita ricade sulla Messa. Nel Quattrocento si avrà propriamente la pratica della Missa parodia, con esiti eccellenti anche nel secolo successivo, ad opera di insigni autori: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Philippe de Monte. La produzione franco-fiamminga eccelse nella parodia musicale, specialmente per l'*Ordinarium Missae*. Josquin Desprez, Pierre de La Rue e Jean Mouton ne furono campioni. Potrebbe sembrare che

al musicista necessiti l'idea musicale al momento dell'avvio, ma è impensabile che egli la cerchi fuori della propria ispirazione per incapacità creativa. L'atteggiamento compositivo è rapportato al concetto di elaborazione che domina lo strutturalismo di impianto polifonico nell'arte franco-fiamminga, e sembra aderire a un'aspirazione dottrinale dell'arte (o della scienza) musicale non raggiungibile attraverso la pura invenzione tematica.¹³

Ne deriva una molteplicità di atteggiamenti compositivi per cui le citazioni rimangono integre, ma la tecnica parodistica, arricchita da una certa libertà d'inventiva, culmina in quelle combinazioni sonore, come un gioco complicato, che sono una caratteristica di certe Messe del periodo.¹⁴ Anche la celeberrima *Missa l'homme armé* di Guillaume Dufay è un esempio di parodia musicale, a partire dalla melodia della *chanson l'homme armé*. Addirittura il tema musicale ebbe tale fortuna che fece da *cantus firmus* per oltre quaranta Messe. Parimenti si può dire del mottetto parodistico. Jacob Obrecht scrisse l'*Ave Regina* riprendendo il *tenor* e la forma del *refrain* dell'omonimo mottetto di Walter Frye, *Omnium bonorum plena* di Loyset Compère mutua il *tenor cantus firmus* dalla *chanson De tous bien plaine* di Hayne van Ghizeghem e altri frammenti melodici da altre composizioni dello stesso van Ghizeghem.

XVI secolo: il trionfo del “travestimento spirituale” tra Riforma e Controriforma

Con le premesse del secolo precedente, il Cinquecento vide il proseguire della parodia musicale, ancor più netta nell'uso di melodie profane entro l'ambito se non strettamente liturgico, almeno sacro e religioso, soprattutto per quanto riguarda le attività oratoriali. Un punto esteticamente elevato si riscontra nelle Messe di Jacobus Gallus, quasi un compendio delle elaborazioni parodistico-musicali, per seguire l'espressione di Francesco Luisi.

La musica strumentale e vocale profana sentì forte l'influsso della Messa-parodia. Si spazia dalla tecnica parodistica alla contraffattura.¹⁵ Quest'ultima si riscontra maggiormente nella lauda e nel corale, quasi un'emulazione del medievale *contrafactum*; luterani e calvinisti fecero ampio uso di questo procedimento.¹⁶ Il repertorio di laudi, rifiorito specialmente ad opera di Filippo Neri e della sua Congregazione dell'Oratorio,¹⁷ è decisamente basato «sul “travestimento spirituale” di più antichi canti profani di soggetto amoroso o anche triviale (numerose sono le mutazioni dal canto carnascialesco), con testi di carattere pio o edificante».¹⁸ Di contro, nel genere profano si riscontra qualche contraffattura del genere sacro, in spesso “parafrasando” un versetto liturgico. Ne è esempio il canone a tre voci *Quam pulchra es, amica mea*, che in ambito liturgico è rivolto alla Vergine Maria (a sua volta parafrasi del libro vete-

¹³ LUISI 1989, 547.

¹⁴ *Missa Je ne demande* di Jacob Obrecht, *Missa Alles regrets* di Loyset Compère.

¹⁵ Cfr. DAPELSEN 1997.

¹⁶ Cfr. BASSO 1989, 680-683.

¹⁷ Ricca è la bibliografia al riguardo: ALALEONA 2017; BONADONNA RUSSO 1986; CASADEI TURRONI MONTI 2018; DAMILANO 1986; MOMPPELLIO 1965.

¹⁸ LUISI 1989, 549. Cfr. BRIDGMAN 1989, 665-669.

rotestamentario del *Cantico dei Cantici*) musicato da Iachet de Berchem. Talora accade di riscontrare contraffatture di uguale genere, vale a dire profano con profano, sacro con sacro. È di Bartolomeo Tromboncino una *frottola* che talora è intitolata *Quella serena fronte*, talvolta è *La bianca neve*.

Il *Quodlibet*: un cenno a parte

Il genere si diffuse ampiamente sul finire del Quattrocento e con particolare fortuna in Germania. «Composizione di carattere spesso faceto e satirico, costituita dalla combinazione, scritta o realizzata in modo estemporaneo, di melodie (o frammenti di esse) e testi popolari talvolta privi di senso, con giochi di parole».¹⁹ La tecnica compositiva muove dal terreno comune della parodia musicale, con un effetto “parodistico” finale da potersi intendere anche in senso moderno e comune. Il compositore raggruppa quattro parti, inserendo in ciascuna materiale melodico preesistente che assume una nuova impostazione, creando nuove situazioni armoniche in base alla tecnica della “incatenatura”. Ad esempio, il brano di un autore di nome Musicola, presente nel *Magliabechiano* di Firenze (164-167), si serve al contempo di quattro temi musicali di canzoni preesistenti: *J’ai pris amour*,²⁰ *Scaramella*,²¹ *Non dormite o cacciatori*,²² *Ma buce rit*. Si riscontrano altre incatenature anonime nello stesso manoscritto, con i temi di *Fortuna desperata*,²³ *Vidi la forosetta*, *Voi m’avete svergognie*, *Mangia biscotto*, *Donna tu pur invecchi*, *Diventerò zanzaro*, *Ognun fugha et pigli*, *Dall’armata*. Altro esempio si trova nel manoscritto B.R. 229 di Firenze, attribuito a un compositore di nome Isaac, che mette insieme: *Donna di dentro della tua casa*,²⁴ *Fortuna d’un gran tempo*,²⁵ *Damene un pocho di quella maçacrocha* (questa in due versioni).

Ludovico Fogliano utilizza una tecnica compositiva “a mosaico”. Il brano inizia con *Fortuna d’un gran tempo*, nell’alto *Che fa la ramacina*,²⁶ nel tenore *E sí son, sí son, lassame esser*, nel basso *Dagdun, dagdun vetusta*, riunendo più frammenti melodici popolari e assumendo un carattere di centone che ha un deciso valore parodistico.

Risulta agli studiosi che il *Quodlibet* avesse almeno quattro tipi: catalogatorio, con descrizione di oggetti o animali, con medesimo testo e apparente mancanza di citazioni melodiche preesistenti; centonico monotestuale, con più citazioni di frammenti melodici e unico testo per tutte le voci; centonico politestuale, con diversi testi nelle diverse voci; polifonico, con l’intreccio di diverse melodie affidate alle varie voci.

Gianfranco Vinay riporta che «già la *chanson avec des refrains* trobadorica con citazione di ritornelli di melodie popolari si può considerare una forma di *Quodlibet ante litteram*. È tuttavia con la nascita della polifonia che vengono a crearsi le premesse per la nascita e lo sviluppo del *Quodlibet* propriamente detto».²⁷

Nel ventesimo secolo Kurt Weill riprenderà la tecnica del *Quodlibet* in *Eine Unterhaltungsmusik* op. 9 del 1926, e anche Charles Edward Yves vi si richiamò con alcune sovrapposizioni collagistiche, specialmente nell’ultimo movimento della seconda sinfonia e nel secondo movimento della quarta sinfonia.

¹⁹ VINAY 1989, 52.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=FVR3B3c1dp4>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=LSmw8jHLgs8>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=HWN-JqaTMIU>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=rtn-kKLSnDs>

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SFftTV5xTWM>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=8kUWYKXoX64>

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=1QTqv2qr1Ek>

²⁷ VINAY 1989, 52.

Dal 1600 in poi

La parodia continuò ad avere un ruolo di punta anche nel genere profano, ma tendendo a identificarsi con la contraffattura. Il madrigalismo italiano e la musica per danza diedero spunti rielaborativi in tutta Europa, con modelli preferibilmente desunti da Luca Marenzio, Orazio Vecchi e Giovanni Giacomo Gastoldi. In Inghilterra la *Ballad Opera* accostava antiche melodie inglesi e scozzesi a celebri arie d'opera sia italiana che francese. Si può parlare di una continuità rispetto al passato, con una connotazione di arricchimento delle melodie preesistenti. A questa prospettiva possiamo associare la Messa-parodia *In illo tempore* di Claudio Monteverdi,²⁸ su modello di Nicolas Gombert, la *Megalynodia Sionia* di Michael Praetorius, che si rifà ai modelli mottettistici di Orlando di Lasso e madrigalistici di Luca Marenzio. Uguale approccio, con l'uso di modificazione e inserzione di melodie antiche, è seguito dalla produzione cembalistica e organistica.²⁹

Di spicco risulta la tecnica della parodia musicale in Johann Sebastian Bach. Egli spaziava, utilizzando materiale profano in ambito profano, strumentale per cantate, vocale per corali d'organo. Tutto, tranne che opere sacre per parodie profane. Si riscontrano particolarmente due modalità: un tipo di parodia poetica, mirante al riuso di una melodia su cui è calcolata la stesura di un testo *ex novo* che impone al compositore un adattamento piuttosto che una parodia; un secondo tipo, che si muove da presupposti diversi: la poesia è scelta prima della musica e il compositore opta se riutilizzare, e in che misura, una melodia preesistente. Si ritrova anche il *Quodlibet*, in Bach. Ne è esempio noto la parte finale delle *Goldberg-Variationen* BWV 988, in cui si riconoscono celebri melodie popolari: *Ich bin so lange nicht bei dir g'west*,³⁰ *ruck her* e *Kraut und Rüben haben mich vertrieben*.³¹ Ma si riscontrano tecniche parodistiche anche in diverse cantate: BWV 248a come modello per la sesta parte di *Weihnachts-Oratorium* BWV 248, BWV 249a come prototipo dell'*Oster-Oratorium* BWV 249, nella *Messa in si minore* e nelle *Missae breves*. Una parodia bachiana in senso comune può intendersi la *Cantata dei contadini* BWV 212 (*Mer hahn en neue Oberkeet*),³² in cui sbeffeggia certi virtuosismi delle arie col da capo.³³ Bach parodiò anche lo *Stabat Mater* di Giovanni Battista Pergolesi³⁴ nel *Salmo 51* BWV 1083³⁵ e si diede così avvio a simili parodie musicali di altri autori italiani, in particolare Antonio Vivaldi.³⁶

Anche Georg Friedrich Händel si accostò alla parodia, ma tendendo a rendere il testo concordante con quello originale e adattandovi la musica; Joseph Haydn se ne servì per il *Benedictus* della *Mariazellermesse*,³⁷ dall'aria *Il mondo della luna*,³⁸ e l'ampliamento corale delle *Sieben Worte des Erlösers am Kreuze*. Wolfgang Amadeus Mozart riprese la parodia musicale in *Davidde penitente*³⁹ dalla *Messa* K 427 e troviamo un *Quodlibet* mozartiano: il *Galimathias Musicum* K 32 a 17 voci.⁴⁰

Nel Novecento è degna di menzione la parodia musicale nel balletto *Pulcinella* di Igor Stravinskij (1919) da temi di Giovanni Battista Pergolesi.⁴¹ A rifarsi a modelli del passato, con

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1UFayVvyH7k>

²⁹ Cfr. SCOTT 2005.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=YWk5tP6NmVQ>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JGPA0pkyIKI>

³² <https://www.youtube.com/watch?v=KGMZaPYm-T4>

³³ Cfr. BOYD 2000, 178-180.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ufy4AGOFVAI>

³⁵ Cfr. PLATEN 2018. https://www.youtube.com/watch?v=K_vRAQD1xnA

³⁶ Cfr. BUSCAROLI 2017.

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=Tk1aDPr_YJs

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=DP1-Efiangms>

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cWC8oPr1LL4>

⁴⁰ Cfr. SCHNEIDER 1998. https://www.youtube.com/watch?v=2AjmqB0_-z0

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=pVEcJnlHUMM>

raccolte “monografiche” sono stati anche Alfredo Casella con *Scarlattiana* (1927)⁴² Gianfrancesco Malipiero con *Cimariosiana* (1921)⁴³ e *Vivaldiana* (1952),⁴⁴ Luigi Dallapiccola con *Tartiniana I* (1951)⁴⁵ e *Tartiniana II* (1956)⁴⁶ in cui presentano rimontaggi melodici di brani degli autori che danno il nome alle raccolte.⁴⁷ Anche Ottorino Respighi, con *Gli uccelli* (1928)⁴⁸ richiama sonorità e melodie barocche e neoclassiche.

Parodia e melodramma

Con un significato più comunemente inteso, diremmo caricaturale, riferiamo della parodia nel melodramma. «Il carattere di derisione della mediocrità compositiva, di critica satirica alla condizione dell’arte o a una moda musicale sono i caratteri più evidenti di una produzione parodistica abbastanza copiosa quanto modesta».⁴⁹ Qualche esempio: la fuga *Qui-qua-quod* di Claudio Merulo e i madrigali satirici di Benedetto Marcello sulle condizioni degli *evirati cantori*, *Ein Musikalischer Spaß* K 522⁵⁰ di Wolfgang Amadeus Mozart. Fatti segno di scherno furono la *tragédie-lirique* francese, ma anche l’opera seria in Inghilterra presa di mira da *Beggar’s Opera* di John Gay e Johann Christoph Pepusch,⁵¹ che Bertolt Brecht riprenderà con la sua *Die Dreigroschenoper*. Indubbiamente Parigi e la Francia rimasero il centro nevralgico di questa tendenza, con la parodia di opere Daniel Auber, Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy, Charles Gounod e Jules Massenet. Gli stessi autori di “musica seria” si diletтарono in tal senso. Camille Saint-Saëns compose *Le carnaval des animaux* per diletto suo e dell’uditorio, con chiare allusioni ai virtuosismi pianistici nel brano *Pianistes*,⁵² o *Tortoises*,⁵³ in cui si ironizza sul *can-can* di Jacques Offenbach, trasformando il ritmo da veloce a lento, o *L’Éléphant*,⁵⁴ che riprende il brano *La danza delle silfidi* di Hector Berlioz: alla leggiadria delle silfidi si oppone la pesantezza del pachiderma.

Johann Nestroy ebbe successo in Germania e Austria parodiando Carl Maria Weber e Richard Wagner.

In Italia, a ridosso della cosiddetta “riforma di Gluck e Calzabigi” e anche dopo di essa,⁵⁵ si riscontrano parodie di testi e musiche di Pietro Metastasio, Carlo Goldoni, Antonio Salieri, Domenico Cimarosa, Gaetano Donizetti.⁵⁶

Lo stesso Mozart parodiò l’opera seria con la sua *Così fan tutte*, e lui stesso fu parodiato con il suo *Die Zauberflöte*. È appena il caso di ricordare che Gioachino Rossini fu un maestro nel parodiare soprattutto sé stesso, autocitandosi talvolta al punto da scontentare il pubblico che riconosceva nettamente melodie rossiniane già fin troppo note.

Citazioni parodistiche tra operisti se ne riscontrano diverse. In *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) Richard Wagner cita Gioachino Rossini con il suo *Tancredi* (1813) e l’aria *Di tanti palpiti*,⁵⁷ o ancora se ne avverte l’eco in *Tristan und Isolde* (1865).⁵⁸ Claude Debussy cita parodisticamente *Tristan und Isolde* nel suo *Children’s Corner* (1908) e precisamente con inediti e originali

⁴² https://www.youtube.com/watch?v=l5GM5K42a_4

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=YOkjgXeMKOw>

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=uL3hXy65UVw>

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Adsb2HokV6I>

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ADqAareCDaw>

⁴⁷ Cfr. FAVA 2016, 4.

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=s3Pfdy9Kxps>

⁴⁹ LUISI 1989, 551-552.

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=wzaQixVGoQg>

⁵¹ https://www.youtube.com/watch?v=Lq7g_NRKHU0

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=gySAYYECPHY>

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=wPHqJTpgo-U>

⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=k_PAsokjhFk

⁵⁵ Cfr. HORTSCHANSKY 1973.

⁵⁶ Cfr. COLETTI 2006, D’ANGELO 2015.

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=IuH3wETPEy0>

⁵⁸ Cfr. FAVA 2016, 5.

colori *jazz* in *Gollivogg's Cake Walk*.⁵⁹ L'opera wagneriana venne ancora citata, stavolta da Paul Hindemith, con un certo intento dissacratorio, con l'atto unico *Das Nusch-Nuschi* (1921).⁶⁰ Una forma più sottile di parodia è offerta da Richard Strauss e la sua *Der Rosenkavalier* (1911); in questo caso il tenore ricorda nell'impostazione della scrittura dedicatagli, la tipica vocalità operistica settecentesca.⁶¹

Tipico del XVII e del XVIII secolo è il *pastiche*, cioè un'opera lirica composta da arie prese a prestito da altre opere. Alberto Basso distingue due tipologie: una composta da un centone di composizioni precedenti di uno o più autori, l'altra costituita da un compendio di contributi inediti di più autori. Nel primo caso si è

in stretta relazione con le consuetudini del teatro d'opera settecentesco, specialmente della prima metà del secolo, allorché non la musica, ma il libretto o l'interprete costituivano l'elemento unificatore dello spettacolo; il ricorso al cambiamento di parti musicali era dunque larghissimo, anche in lavori non qualificati come pasticci.⁶²

In Francia questa prima tipologia fu definita come *fragments*. Ne sono esempio i *fragments* di André Campra.

Al secondo tipo appartengono opere con musiche di Händel, Bononcini e Mattei. Risultano anche testi della zarina Caterina II, musicati da Vassili Alekseievich Paškevič.

Per quanto riguarda la librettistica, il testo poteva essere modificato o lasciato in originale.⁶³ Infine, anche l'operetta è presa di mira dalla parodia. Un esempio abbastanza noto e moderno è *Little Mary Sunshine* (1959).⁶⁴

Popular music, musica da film

La musica pop conosce da sempre la tecnica della parodia.⁶⁵ Quanto già descritto per la musica colta, può valere per la *popular music*. Anche le canzoni di guerra hanno conosciuto questa tecnica. *Johns Browns' Body*, marcia simbolo degli unionisti durante la Guerra di Secessione, era un adattamento di *work song*. Si trovano casi simili anche durante la prima guerra mondiale. Risulta che i soldati cantassero *When this lousy war is over*,⁶⁶ che origina da *What a Friend We have in Jesus* e *We are Fred Karno's Army*⁶⁷ che prende le mosse da *The Church's One Foundation*. Il *folk* segue volentieri la pratica di rifarsi ad altri brani, con alcune modifiche più o meno rilevanti. Bob Dylan scrisse *Blowin' in the Wind* rifacendosi allo *spiritual* afroamericano *No more Auction block for me*.⁶⁸ Negli anni Quaranta e Cinquanta gli Stati Uniti conobbero un certo fiorire della parodia. Ne sono esempio Spike Jones & City Slickers che parodiavano celebri canzoni popolari aggiungendovi una personale *vis* comica,⁶⁹ o il *musical Jamaica*,⁷⁰ un *cult* di Broadway, che parodiava il *calypso*.

Stan Freberg⁷¹ parodiava le canzoni del dopoguerra e i successi di Elvis Presley (su tutti *Heartbreak Hotel*), Paul Weston e Jo Stafford (coppia artistica e nella vita), formarono un duo

⁵⁹ Cfr. FAVA 2016, 6. Cfr. HOLLOWAY 1979. <https://www.youtube.com/watch?v=UdJvHYHZnZc>

⁶⁰ *Ibid.* Cfr. AUSTIN 1982. <https://www.youtube.com/watch?v=X30NmF89fwU>

⁶¹ Cfr. FAVA 2016, 8. Cfr. MAEHDER 2002, PARTSCH 1991, SATRAGNI 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=VWwmGpZ3zVA>

⁶² BASSO 1989, 564.

⁶³ Cfr. KIMBROUGH 1983.

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=vXILEfvQi6Y>

⁶⁵ Cfr. BERTOLONI 2022.

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=zQMl22MMhYo>

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=wSvBzXcw2y0>

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=SfbpsmbxE2c>

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=AY8kvQ074P0>

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=IqlU6lHQgNY>

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=As1ir2TIpiA>

voce e pianoforte che parodiava e irrideva il *cabaret*.⁷² In Gran Bretagna spopolarono negli anni Settanta i *Barron Knights*⁷³ per la parodia del *pop* e i *Bar-Steward Sons of Val Doonican*⁷⁴ che rivisitano ancora oggi brani *pop* con strumentazione *folke*. Meritano una menzione altri parodisti contemporanei: Weird Al Yankovic,⁷⁵ Bob Rivers,⁷⁶ che cambiano i testi ma non la musica, *Richard Cheese and Lounge against the Machine*⁷⁷ e le *Lounge Kittens* che viceversa mantengono i testi *rock*, *heavy metal* e *rap*, adattandoli al *lounge*.⁷⁸ Country Yossi rielabora il *country* americano, mantenendo la musica ma sostituendo i testi con altri che gli consentono di comunicare il suo ebraismo ortodosso⁷⁹ e, infine, Mac Sabbath che fanno parodia sulle catene americane di *fast food*.⁸⁰

Anche la musica da film conosce la sua parodia musicale. Nino Rota rielaborò la sua colonna sonora di *Fortunella* per la regia di Eduardo De Filippo (1958)⁸¹ per il celebre brano scritto per *Il Padrino* di Francis Ford Coppola (1972). Il produttore Dino De Laurentiis denunciò il fatto e il compositore non ottenne l'*Oscar*, che tuttavia ricevette per *Il Padrino II*.

Il nostro *Festival di Sanremo* non è esente da parodia musicale. Nel 1954 Gino Latilla e Franco Ricci ottennero il terzo posto con la canzone *E la barca tornò sola*, di Mario Ruccione. Tipica espressione musicale degli anni Cinquanta, raccontava di un naufragio, di cui furono vittime tre fratelli pescatori, accorsi per salvare una bionda straniera alla deriva. Il testo riferisce che i tre avevano una madre bianca (cioè canuta, molto anziana) e una barca nera (probabilmente riferito al catrame che ricopriva il fasciame). Il “clima” del brano è certamente mesto, sia nella musica, sia nel testo, con una netta connotazione melodica, tipica dell’epoca.⁸² Il brano ebbe un certo successo, tale che Renato Carosone e Gegè Di Giacomo ne fecero una parodia, riuscita e originale, sempre nel 1954. Se la musica rimane la stessa, l’arrangiamento è originale e aperto ai ritmi statunitensi più concitati e cari alla scrittura del pianista partenopeo, con alcune variazioni proprie, tipiche dell’espressione musicale della *band* di Carosone. Egli inserì un coretto che tornava a tratti: «E a me che me ne importa?», inframmezzato a un altro coretto, composto dalle tipiche vocine quasi da *cartoon* che erano sovente adoperate dalla *band*, che ripeteva: «Mare crudele». A completare gli effetti sonori sta un intermezzo strumentale in cui uno dei musicisti fa dei gargarismi per simulare il gorgoglio dell’annegamento. Nel testo di Carosone i colori della madre e della barca si invertono: la madre è nera e la barca è bianca, creando un ulteriore effetto parodistico. Esiste un video delle teche Rai con questa singolare *performance*.⁸³ Anche il gruppo *Franco e i G. 5* ne fece una parodia. In questo caso si trova anche una citazione di *Mamma* (1939) e *In una notte di tormento* (1940) successi ampiamente radicati nell’immaginario collettivo italiano del tempo. Riconosciamo anche qui il gorgoglio di un gargarismo, evocativo del naufragio.⁸⁴ Nel 2011 Vinicio Capossela ha scritto *La nave sta arrivando* che richiama la parodia musicale di Carosone e anche melodie di Bob Dylan.⁸⁵

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=Es9Z6lSfCps>

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=T1TwXvcD8PxY>

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=eR4ugtP2vwQ>

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=lOfZLb33uCG>

⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=yQS5nAesfGk>

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ZW1HRMHySQk>

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=vEGKtj3soT8>

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Wro6XheRBi4>

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=p7kFfLRcHjU>

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=nAsXR3d62Wg>

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=tEOAgbvNw74>

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=HOj8RYI5jR0>. Cfr. CAROSONE – VACALEBRE 2020.

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=1ofnbBjCm2E>

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=BizZsvswXrg>

La canzone italiana si è ben prestata a casi di parodia musicale, anche con chiari connotati ironici, satirici, di critica del costume, della società, della politica. Il Quartetto Cetra,⁸⁶ ad esempio, ha dato un nuovo successo a *Crapa pelada* nel 1945, con un taglio più “polifonico”. Scritta da Tata Giacobetti nel 1936 e inizialmente interpretata da Gorni Kramer e Alberto Rabagliati, mette insieme il *fox-trot* e lo *swing-jazz*, praticamente citando *It Don't Mean a Thing* di Duke Ellington (1931) e inserendovi il testo di una filastrocca milanese (appunto *Crapa pelada*), addirittura legata a una vicenda meneghina di Caravaggio, creando un brano al limite del *non-sense* e che tuttavia diventa una critica al governo fascista e a Mussolini (che era calvo) nel periodo di maggior consenso al regime che, fra l'altro, vietava la musica d'importazione straniera.⁸⁷ Risulta arguta la soluzione musicale di una melodia discendente allorché il testo recita che «Son già sette mesi che vedo cadere dal capo i capelli pian-pian». Un altro successo del gruppo romano fu *In un palco della Scala* (1952) su testo di Garinei e Giovannini e musica di Gorni Kramer. Il rimaneggiamento in chiave moderna di citazioni operistiche si avverte subito, dalle prime note de *La Traviata* ad *Amami, Alfredo* di Giuseppe Verdi, fino a *Un bel di vedremo* da *Madama Butterfly* di Puccini. Si cita anche *Un americano a Parigi* di George Gershwin, a testimoniare le stagioni liriche che si susseguono con i generi e i gusti musicali che cambiano nella cornice immutata del teatro scaligero, in un clima *swing* che cede il passo al tre quarti quando si canta su note di valzer.⁸⁸ Ritorneranno sulla parodia del melodramma, con *Juanita Banana*,⁸⁹ in cui la voce femminile “cita” *Caro nome che il mio cor*, da *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, e con *Juanita Banana 2*,⁹⁰ dove ricorre *L'amour est un oiseau rebelle*, da *Carmen* di George Bizet. Per quanto riguarda la musica colta più vicina a noi, vanno menzionati Allan Sherman,⁹¹ Tom Lehrer,⁹² Victor Borge,⁹³ che a vario titolo hanno parodiato opere di Amilcare Ponchielli, operette viennesi, musica ragtime. Peter Schickele⁹⁴ si è addirittura inventato il personaggio di *P.D.Q. Bach*,⁹⁵ l'immaginario ultimo figlio del compositore di Eisenach. Con questo pseudonimo ha scritto numerosi brani che coniugano la sua sicura conoscenza musicologica alle convenzioni musicali barocche e una certa tendenza alla *slapstick comedy*. Un rapido cenno va fatto anche a Frank Zappa e al suo *pastiche* musicale,⁹⁶ con cui rielabora *rock*, *jazz*, dodecafonica e serialità.

Concludendo

Il gioco serio dei suoni contro la seriosità: così abbiamo sottotitolato questo contributo. Un gioco, la parodia musicale, ma serio come può essere il gioco, per offrire un'idea “altra”, per rivitalizzare, per attualizzare, talora per “smontare” una certa seriosità. Citando liberamente Elisabetta Fava per ridere, anche senza necessariamente irridere, ma anche facendo scendere dal piedistallo la musica “colta”, “seria”, “accademica”.⁹⁷ Aristofane ci spiegava che la tragedia è imitazione del meglio possibile, la commedia lo è del peggio possibile. La parodia, nell'abbassare, smaschera ciò che si presume superiore ed è anche un commiato dal passato, un guardare avanti, senza passatismi. In tal guisa, la parodia corre lungo la storia della musica:

⁸⁶ Cfr. SAVONA 2022.

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=boC2BTw5Ojk> (versione Gorni Kramer).

<https://www.youtube.com/watch?v=qckWhsw-RZM> (versione Quartetto Cetra).

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jakzIeukGJo>

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=PLFbEeFDWbc>

⁹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=64SPcvncdA8>

⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=er50h8W8vWg>

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=yhuMLpdnOjY>

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=desktop&v=RtDX1Vl-Jxk&t=8m40s>

⁹⁴ Cfr. BASSO 1990, 650.

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=u2Hc5F4hJ60>

⁹⁶ https://www.reddit.com/r/Zappa/comments/1kzvzi/have_you_heard_weird_als_zappa_pastiche_with/

⁹⁷ Cfr. FAVA 2016, 14.

«nel doppio senso di parodia-riuso e di parodia-riso [...] a confermare la difficoltà di tracciare un confine tra imitazione e parodia».⁹⁸

Bibliografia

- ALALEONA DOMENICO (2017), *Studi sopra la storia dell'oratorio musicale*, Chapell Hill, Fb&c Limited
- APEL WILLI (1984), *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, Firenze, Sansoni.
- AUSTIN WILLIAM (1982), *Debussy, Wagner and Some Others*, in "19th Century Music" 6, 1, 82-91
- BASSO ALBERTO, *Corale*, in DEUMM, *Il lessico*, I, Torino, UTET, 675-688
- BASSO ALBERTO, *Pasticcio*, in DEUMM, *Il lessico*, III, 563-564
- BASSO ALBERTO, *Schickele Peter*, in DEUMM, *Appendice*, 650
- BERTOLONI LUCA (2022), *Commedia, mini-musical e flussi mediali. L'Inferno in sei minuti degli Oblivion*, in "Dante e l'arte" 9, 131-148
- BONADONNA RUSSO MARIA TERESA (1986), *Musica e devozione nell'Oratorio di S. Filippo Neri*, in GRUPPO CULTURALE DI ROMA E DEL LAZIO, *Lunario romano 1986. Musica e musicisti nel Lazio*, Roma, Palombi, 145-166
- BOYD MALCOLM (2000), *Bach*, Oxford, Oxford University Press
- BRIDGMAN NANIE, *Lauda*, in DEUMM, *Il lessico*, II, 665-669
- BUSCAROLI PIERO (2017), *Bach*, Milano, Mondadori
- CARDAMONE DONNA G. – DI BENEDETTO RENATO (1977), *Forme musicali e metriche della canzone villanesca e della villanella alla napoletana*, in "Rivista Italiana di Musicologia" 12, 1, 25-72
- CAROSONE RENATO – VACALEBRE FEDERICO (2020), *Carosone 100. Autobiografia dell'americano di Napoli*, Roma, Albatros Il Filo
- CASADEI TURRONI MONTE MAURO (2018), *I piccoli di san Filippo Neri tra musica e ricreazione, una precoce scuola attiva*, in *Convegno La lauda dell'Oratorio. Aspetti e funzioni*, Roma 10 giugno 2016, Università di Modena e Reggio Emilia, 103-119
- COLETTI VITTORIO (2006), *Riuso e citazione nell'opera lirica. E 'n guisa d'eco e i detti e le parole: studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Dell'Orso, 555-564
- D'ANGELO EMANUELE (2015), *Falstaff "dans le jardin du Decameron". Boito mediterraneizza Shakespeare*, in FAVERZANI CAMILLO (a cura di), *La vera storia ci narra. Verdi narrateur*, Lucca, LIM, 331-350
- DAPELSEN GEORG VON et al. (1997), *Parodie und Kontrafaktur*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VII, Kassel, Bärenreiter, 1394-1416
- DELLA CORTE ANDREA (1962), *La comicità e la musica. Saggio bibliografico e critico*, in *Festschrift für Erich Schenke*, Wien, Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 105-114
- FAVA ELISABETTA (2016), *Parodia-riuso e parodia-riso: tre casi esemplari di contraffazione nel teatro musicale*, in "Between" 12, 6, 1-23
- HOLLOWAY ROBIN (1979), *Debussy and Wagner*, London, Eulenburg
- HORTSCHANSKY KLAUS (1973), *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Gluck*, in "Analecta Musicologica" 13, 8, 340
- KIMBROUGH ALAN R. (1983), *Macbeth: The prisoner of gender*, in "Shakespeare Studies" 16, 175-191
- LUI SI FRANCESCO (1989), *Parodia*, in DEUMM, *Il lessico*, III, 547-552
- MAEHDER JÜRGEN (2002), *Il Settecento fittizio nel "Capriccio" di Richard Strauss e l'estetico metateatrale di questo tombeau dell'opera*, in *Richard Strauss. Capriccio*, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 165-185

⁹⁸ FAVA 2016, 20.

- PARTSCH ERICH WOLFGANG (1991), *Scherz, Parodie und tiefere Bedeutung: Die Gesangsszene in Richard Straus Oper "Die schweigsame Frau"*, in "Neue Zeitschrift für Musik" 153, 7/8, 50-51
- PLATEN EMIL (2018), *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, in "Bach Jahrbuch" 48, 35-51
- ROBERT JÖRG (2006), *Nachschrift und Gegengesang. Parodie und parodia in der frühen Neuzeit*, in GLEI REINHOLD (ed.), *Parodia und Parodie*, Berlin, Niemeyer, 48-66
- RUBSAMEN WALTER H. (1972), *Literary Sources of Secular Music in Italy*, Boston, Da Capo Press
- SATRAGNI GIANGIORGIO (2015), *Richard Strauss dietro la maschera. Gli ultimi anni*, Torino, EDT
- SAVONA ANTONIO VIRGILIO (2022), *Oltre il Quartetto Cetra. A. Virgilio Savona. Scritti critici e giornalistici (1939-1998)*, curatore Paolo Somigli, Firenze, Nardini
- SCHNEIDER HERBERT (1998), *Die Parodie als Verfahren der Opernkomposition. Tanz, Oper, Oratorium*, in HANS JOACHIM MARX (ed.), *Beiträge zur Musik des Barock*, Laaber, Laaber Verlag, 117-142
- SCOTT DEREK (2005), *Mimesis, Gesture and Parody in Musical Wordsetting*, in "Words and Music" 3, 10-27
- TILMOUTH MICHAEL – SHERR RICHARD (2001), *Parody 1*, in *The New Groove*, London, Macmillan 145-147
- TILMOUTH MICHAEL (2001), *Parody 2*, in *The New Groove*, London, Macmillan 147-148
- VINAY GIANFRANCO (1989), *Quodlibet*, in DEUMM, *Il lessico*, IV, 52-53

Carlo Dal Rì

Una parodia inusuale: La serata a Colono di Elsa Morante

Abstract: This paper examines Elsa Morante's La serata a Colono, which is assumed to be a parody of Sophocle's Oedipus at Colonus. It explores how the themes and characters of the classical tragedy are portrayed in this modern piece and seeks to understand Morante's intent in employing parody. Through a comparative analysis of the ancient Greek play and Morante's contemporary interpretation, this study aims to interpretate Morante's work, placing it in the panorama of her production.

Parole chiave: parodia, Colono, Edipo, Antigone, tragedia, modernità

Non nascere, ecco la cosa migliore, e se si nasce, tornare presto là da dove si è giunti.
Quando passa la giovinezza con le sue lievi follie, quale pena mai manca?
Invidie, lotte, battaglie, contese, sangue, e infine, spregiata e odiosa a tutti, la vecchiaia
(Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 1224-1237)

Qua non ci stanno macerie che stiamo in un bel posto in una bella notte che stiamo
dentro a un bel giardino in una bella notte credete agli occhi miei caro padre che queste cose che
dite voi
non sono verità quella è tutta un'estasi vostra per le ferite
dei vostri poveri occhi mutilati
che quello che voi state come dentro a un dormiveglia
pa'
(Elsa Morante, *La serata a Colono*, p. 48)

Introduzione

Tra le opere di Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* è sicuramente la più «difficile, anzi, impossibile» da leggere. Non lo dico io, lo afferma Pasolini.¹ E non perché sia scritta in una lingua particolarmente ardua, o perché richieda sforzi portentosi al suo lettore, ma più perché essa assume una forma che chi legge non è in grado di riconoscere, combinando prosa, poesia, teatro, partiture musicali, disegni. Tra questi, ci interessa prendere in analisi il dramma (o la commedia) teatrale dal titolo *La serata a Colono*, cercando di chiarire in che modo essa paròdia il dramma sofocleo, e a quale genere vada ascritta. A essere precisi, infatti, il testo avrebbe dovuto intitolarsi “La serata di Edipo a Colono *ovvero Commedia nella Camera Numero Set*”, o perlomeno così si evince dai manoscritti dell'autrice.² Risulta dunque difficile affermare con assoluta sicurezza quale sia il tono corretto con cui leggere l'opera, ovvero quanto

¹PASOLINI 1968.

²Mss. Vitt. Em. 1622/Cart. III, foglio 110, corsivo mio. Su un altro foglio (4) è riportato il titolo provvisorio “Serata di Edipo a Colono. Commedia [musicale]”, in un altro foglio ancora (51) è riportato “Commedia [o meglio Monologo]”. I manoscritti qui citati sono tutti reperibili sul sito “Le stanze di Elsa” della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, <https://mostrebnrcm.cultura.gov.it/morante/>.

essa vada intesa ‘seriamente’, comicamente o piuttosto con cinico distacco. Quel che è certo è che nella concezione della Morante, in particolare della seconda fase della sua produzione, ogni opera letteraria è anche un manifesto politico: «un manifesto politico» afferma sempre Pasolini, «scritto con la grazia della favola, con umorismo, con gioia». ³ Ecco, forse ‘gioia’ non è la prima parola che verrebbe in mente leggendo la vicenda del (pur moderno) Edipo, ma come ha ben spiegato Cesare Garboli, forse il più vicino e il più profondo dei suoi estimatori, «la Morante è l’unico scrittore italiano che possieda il misterioso talento di armonizzare il massimo della grazia col massimo della disperazione». ⁴ È in questa chiave che tenteremo di leggere questa ‘parodia seria’.

Un mondo in fermento

Elsa Morante pubblica *Il mondo salvato dai ragazzini* nel 1968, a seguito di un lavoro che l’ha vista impegnata per alcuni anni. Dopo il dramma della tragica morte del giovane artista – e amante – Bill Morrow, nel 1962, sembra che la Morante, sprofondata in una grave depressione, debba rinunciare alla scrittura. Nel 1963 esce la raccolta *Lo scialle andaluso*, opera che riprende però in gran parte racconti che la scrittrice ha già pronti. Nello stesso anno avviene la separazione definitiva da Moravia, che va a vivere con Dacia Maraini. Nel 1964 la Morante collabora con Pasolini a *Il Vangelo secondo Matteo*, per cui sceglie le musiche e gli interpreti; è in quest’anno che Moravia le suggerisce di ricominciare a lavorare per conto suo e di scrivere un altro romanzo «che senza dubbio sarebbe nuovo e profondamente diverso dai precedenti». ⁵ Il romanzo, abbozzato ma mai uscito, avrebbe dovuto intitolarsi *Senza i conforti della religione*, ma Elsa Morante decide di cambiare strada. Comincia una fase nuova, in cui la scrittrice esce definitivamente dalla propria stanza e decide di “darsi al mondo”, quel mondo che fino ad allora ha sempre osservato con meticolosa attenzione, ma al quale non si è mai davvero esposta. Sono gli anni dell’impegno, della conferenza *Pro o contro la bomba atomica* (1965), ⁶ della *Lettera aperta ai giudici di Braibanti* (luglio 1968), in cui si presenta: «Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta». ⁷ Poeta, non scrittore, né tantomeno romanziere. È in questo fermento culturale che Elsa Morante elabora l’idea della parodia di Sofocle. Risale infatti al 1966 l’appunto manoscritto che nomina per la prima volta Antigone, riflettendo sul concetto, già esposto nella conferenza del ’65, di ‘arte’ come il *contrario della disintegrazione*: ⁸

ARTE = REALTÀ

significa

è arte vera quella che sempre sia pure in piccolo dà un simbolo di Dio

Antigone nel corso del dialogo deve dire gli enigmi della Sfinge senza che Edipo se ne accorga

Antigone deve senza sapere smentire Edipo nel senso che la vita di ogni giorno col suo mistero

è al tempo stesso il simbolo del suo mistero e l’uomo non se ne accorge perché il suo stesso destino è questo cioè cecità sordità ecc.

ma come finisce? [...] ⁹

³PASOLINI 1968.

⁴GARBOLI 1971. Interessante è anche accostare quanto scrive Vittorio Gassman a Elsa Morante, in una lettera del 28 maggio 1976: «oggi la disperazione è quasi dovunque, e proporre una sublimata dall’arte è una grande funzione umana, prima ancora che culturale» (pubblicata in MORANTE 2012).

⁵Alberto Moravia, lettera autografa indirizzata a Elsa Morante, da New York, 12 maggio 1964. Pubblicata in MORAVIA 2016.

⁶«Devo pregarvi di essere indulgenti con me, se non sarò una conferenziera molto brillante. [...] vi confesserò che questa è la prima volta che tengo un discorso in pubblico; basta, cominciamo», *cfr.* la registrazione della Radio Svizzera Italiana riportata nel documentario *In cerca di Elsa Morante. Storia di una scrittrice* de *La Grande Storia* (st. 2021/22).

⁷MORANTE 1968c.

⁸MORANTE 1987.

⁹Mss. Vitt. Em. 1622/Cart. III, fogli 2 e 3. L’appunto è datato “Roma, 13 maggio ’66”.

La tragedia sofoclea che Elsa Morante decide di rielaborare risulta priva o quasi di un qualsiasi intreccio drammatico; sviluppa, anzi, quello che Giulio Guidorizzi definisce un «clima quasi onirico», in cui luoghi e personaggi «sembrano rappresentare il sogno, o l'illusione, di una terra i cui valori più alti della civiltà restano saldi e immutati nel tempo, al di là delle alterne vicende della storia». ¹⁰ Nulla di più morantiano nella definizione dei temi che intrecciano il sogno e l'imperversare della Storia. ¹¹

Elsa e il mondo classico

È lecito chiedersi quali siano i rapporti di Elsa Morante con il mito e con il mondo classico. La sua produzione è tutta pervasa di classicità, rielaborata alla luce del moderno (basti pensare al fatto che quando scrive *La Storia* intende scrivere «un'Iliade dei giorni nostri». ¹² che *L'isola di Arturo* viene definito da Cesare Garboli come «una piccola, criptica Achilleide resuscitata» ¹³ e che il triangolo Wilhelm-Nunziata-Arturo altro non è se non una rielaborazione moderna della triade Laio-Giocasta-Edipo). Alla mitopoiesi, però, qui si sostituisce piuttosto la reinvenzione di quel mito, il suo ribaltamento dettato dall'attualizzazione, che trasporta la vicenda di Edipo dal sacro boschetto delle Eumenidi a un ospedale psichiatrico dei primi anni '60. L'armonia del paesaggio naturale è perciò sostituita completamente dalla freddezza cupa dei corridoi del nosocomio: il confronto tra il mondo classico e quello contemporaneo porta la Morante alla constatazione di vivere in «un mondo schizofrenico il cui habitat naturale non può essere nient'altro che un ospedale psichiatrico se non, addirittura, la sua squallida corsia». ¹⁴ La morte di Edipo lontana da Tebe, in un luogo sacro, non è dunque una riabilitazione che lo avvicina agli dèi, così come avveniva in Sofocle, ma una tragica testimonianza di una vicenda umana, che porta il vecchio pazzo a morire in solitudine, lontano dagli occhi della società, tutta popolata dagli Infelici Molti.

“Parodia”, in che senso

La serata a Colono presenta il sottotitolo di ‘parodia’, cosa che non è rimasta indifferente nemmeno ai primi lettori. Nello stesso anno della pubblicazione, Sandro Sequi ¹⁵ scrive a Elsa Morante: «si parla tanto di crisi di autori drammatici in Italia, ma lei, con tanta modestia, pubblica un capolavoro designandolo come ‘parodia’». ¹⁶ Per comprendere però il significato che Elsa Morante attribuisce a questo termine è necessario ricordarne l'uso che l'autrice fa nel suo precedente lavoro, il romanzo, vincitore del premio Strega, *L'isola di Arturo* (1957). Verso la conclusione, infatti, il protagonista assiste alla disillusione nei confronti della figura paterna, che si rivela essere meno epica di quanto atteso. Il disincanto ha inizio quando Arturo sorprende il padre ai piedi del carcere di Terra Murata, dove, «come l'ultimo servo», Wilhelm Gerace implora il *Carcerato* di rivolgergli almeno una parola. La risposta – in codice – di quello che si scoprirà poi essere Tonino Stella consta di due semplici parole: «VATTENE PARODIA!». Prosegue il racconto:

Lungo tutta la via, fino a casa, andavo ripetendo, fra di me, per non dimenticarla, la parola *Parodia*, del cui significato non ero ben certo. E giunto a casa, andai a cercarla in un vecchissimo vocabolario scolastico, che stava da anni nella mia camera: forse già appartenuto alla nonna maestra, o forse allo studente di Romeo l'Amalfitano. Alla parola *Parodia* lessi:

¹⁰Giulio Guidorizzi, *Introduzione* a SOFOCLE 2008, XVIII.

¹¹Ricordiamo, a tal proposito, che nella copertina del romanzo *La Storia* del 1974 campeggiava la scritta “Uno scandalo che dura da diecimila anni”.

¹²MORANTE 1994, LXXXII.

¹³Dall'introduzione di Cesare Garboli a MORANTE 1957.

¹⁴DONZELLI 2007, 197.

¹⁵Regista teatrale italiano (n. Roma 1933 - m. nei pressi di Konya, Turchia, 1998).

¹⁶Lettera di Sandro Sequi ad Elsa Morante datata 30 luglio 1968, pubblicata in MORANTE 2012.

IMITAZIONE DEL VERSO ALTRUI, NELLA QUALE CIÒ CHE IN ALTRI È SERIO SI FA RIDICOLO, O COMICO, O GROTTESCO.¹⁷

Esattamente come nel romanzo, la perdita di serietà non lascia spazio né al ridicolo né al comico, ma semmai assume – qui ancor di più – i toni del grottesco. Così come la figura di Wilhelm Gerace perde i suoi connotati epici per assumerne di molto più prosaici (Arturo scoprirà che gli eroici viaggi paterni che immaginava si rivelano essere mere peregrinazioni «per il solito circondario»¹⁸), anche qui i personaggi della tragedia sofoclea vengono abbassati a un livello popolare, senza però che la loro tragicità venga intaccata. Il linguaggio sgrammaticato e dialettale di Antigone non ha difatti un effetto comico-satirico, bensì carica il suo personaggio di autenticità e ne amplifica il dramma. La riscrittura parodica del testo sofocleo non mira pertanto a metterne in ridicolo i personaggi; tutt'altro, la Morante qui «accetta e rispetta la nozione di tragico così come concepita da Sofocle, assumendola quale paradigma etico ed esistenziale di un'esperienza umana superiore»¹⁹ e colloca quella stessa esperienza in un contesto contemporaneo, spostandola dal terreno sacro di Colono – di cui rimane solo il nome nel titolo – al corridoio di un ospedale psichiatrico.

Edipo, una riflessione sulla morte

Sofocle scrisse *l'Edipo a Colono* quando aveva novant'anni ed esso costituisce una sorta di ritorno alle origini del proprio paese natale, oltre che una riflessione sulla morte. Se l'Edipo di Sofocle voleva riflettere sulla sofferenza provocata dalla scoperta della propria identità e dei drammi che ne sono conseguiti, l'Edipo di Elsa Morante «ben simboleggia (atroce icona!) l'uomo alienato nella moderna civiltà industriale, condannato a una solitudine sconcertante, magari da finire in un reparto manicomiale senza tenerezza, pazzo alla follia sociale».²⁰ Dell'eroe decaduto della tragedia greca, Edipo conserva qui solo la propria voce remota e sofoclea – in totale contrapposizione con il dialetto di Antigone e con il linguaggio burocratico dei medici e dei portantini – ed emette gemiti lamentosi, con «lagno di viltà quasi indecente».²¹ L'unico momento di pura riabilitazione (una catarsi vera e propria) avviene proprio in conclusione del dramma, ovvero quando, per effetto della medicina portata dalla suora, Edipo muore, accompagnato dalle voci delle Eumenidi. Mentre il corridoio dell'ospedale è nel buio totale, si sente solo il “coro della voce di Edipo” che recita i versi:

O sacro Essere!
 La tua divina quiete d'oro
 io troppo ho turbato. Di questo cupo dolore nascosto nella vita
 tu da me troppo hai saputo.
 Oh, perdona e dimentica!
 Come quella nube là sulla luna che risplende in pace, così
 io passo, e tu resti nel sereno
 riposo della tua bellezza,
 o luce mia!²²

Nulla di più lontano dal modello sofocleo. Nella tragedia classica Edipo, dopo morto, non parla: la chiusa è affidata tutta alla voce di Teseo che conforta Antigone e Ismene, le quali rinunciano a vedere la tomba del padre. Il modello, quindi, non è Sofocle. I versi della

¹⁷MORANTE 1957, 316-317.

¹⁸*Ivi*, 337.

¹⁹DE CRESCENZO 2019, 93.

²⁰BASSETTI 2013, 73.

²¹*La serata a Colono*, in MORANTE 1968a, 46.

²²*Ivi*, 96.

Morante riprendono invece il poeta tedesco Friedrich Hölderlin (1770-1843), la cui poesia dal titolo *Abbitte* (“Preghiera di perdono”) suona così:

Heilig Wesen! gestört hab ich die goldene
Götterruhe dir oft, und der geheimeren,
tiefern Schmerzen des Lebens
hast du manche gelernt von mir.

O vergiss es, vergib! gleich dem Gewölke dort
vor dem friedlichen Mond, geh ich dahin, und du
ruhst und glänzt in deiner
schöne wieder, du süßes Licht!²³

Quella della Morante è pressoché una traduzione, con alcune varianti che meritano di essere notate: innanzitutto, al quarto verso sostituisce “appreso” (*gelernt*) con “saputo”; non è infatti possibile che qualcuno impari da Edipo, come meglio vedremo analizzando il suo rapporto con Antigone. Più oltre, al di là del fatto che la traduzione del v. 5 con “perdona e dimentica” fa perdere l’effetto paronomasia dell’originale (*vergiss-vergib*), il resto è pressoché calzante, eccezion fatta per l’ultima espressione, in cui “dolce luce” (*süßes Licht*) diviene “o luce mia”; scelta che va a insistere sull’appartenenza dell’Edipo a un’altra dimensione e che lascia intendere come egli sia ormai ritornato all’origine e abbia definitivamente abbandonato quel corridoio buio per un luogo luminoso.

La serata a Colono non si chiude però così, bensì con il grido di Antigone, proveniente dal fondo della scala, che chiama il padre morto.²⁴ Non così invece nel modello sofocleo, dove Antigone, in un atteggiamento di completa accettazione, si appresta invece a tornare a Tebe, con la speranza di poter stornare la strage che incombe sui fratelli. È sulla sua figura che possono essere fatte diverse riflessioni.

Antigone, figlia e donna

Il personaggio di Antigone assume, già a partire da Sofocle, una rilevanza particolare. È opportuno notare, infatti, che il dramma greco si apre proprio con il vocativo τέκνον (“figlia”),²⁵ pronunciato dal vecchio cieco, che le domanda quale sia il luogo in cui loro due sono arrivati. La battuta successiva è affidata a lei, che con un rimando antitetico e parallelo pronuncia come prima parola il corrispettivo πᾶτερ (“padre”). Tutto il discorso di Antigone (vv. 14-20) non fa che riecheggiare quello di Edipo, corroborando il saldo rapporto tra i due personaggi, che dopo anni di vagabondare sono divenuti quasi una persona sola.²⁶ La preoccupazione dell’Antigone sofoclea, che invita Edipo a sedersi su una “pietra ruvida” (v. 19) per riposarsi dalla lunga via, è trasformata qui in un’apprensione a tratti assillante. Edipo è infatti, nel dramma morantiano, incosciente per tutta la prima scena (si sveglierà solo dopo una decina di pagine), ed è il coro ad aprire la tragedia.²⁷ Subito dopo si fa avanti Antigone, «ragazzina

²³HÖLDERLIN 1971, 26.

²⁴Interessante notare che nei manoscritti compare un’ulteriore battuta della voce lontana di Edipo, che dice: «E rinascero ancora come il grano?», accompagnata dall’annotazione dell’autrice stessa, che riporta «cfr. il canto azteco già citato». Nella redazione finale questa battuta viene però cassata.

²⁵Impossibile non notare il passaggio dall’incipit al plurale dell’*Edipo re* (“ὄ τέκνα”, “o figli”) alla stessa parola, solo al singolare, che si incontra in apertura dell’*Edipo a Colono*.

²⁶Cfr. il commento dell’*Edipo a Colono* in SOFOCLE 2008, 205.

²⁷Si fa notare qui che il coro della *Serata a Colono* non è, come nel modello sofocleo, composto dagli abitanti del demo, ma piuttosto esso riporta in maniera confusa e caotica le diverse voci dei ricoverati, «tramortite dai

selvatica e tremante sui 14 anni, però poco sviluppata per la sua età»,²⁸ la quale, rivolgendosi ai portantini che stanno deponendo la barella con Edipo sul pavimento, dice: «... Per piacere signò fate piano non me lo sbattete signò / che a lui per l'infermità gli fa bene di dormire che questa / è una fortuna che s'è potuto addormire che questo dell'insonnia / è il peggio guaio suo che lui non ce la fa a / dormire...».²⁹

Senza dubbio fa un certo effetto leggere un'Antigone che si esprime come una popolana,³⁰ ma non è solo questo: Elsa Morante va fino in fondo nella trasfigurazione del personaggio, facendole ritenere importante affermare che il padre «mica è un pezzente signò [...] lui è proprietario della robba sua [...] per la sua proprietà come proprietario non deve basciare il culo a nessuno»,³¹ facendole ostentare continuamente una lettera di raccomandazione e, poco dopo, quando il terzo guardiano le chiede se non sappia leggere, facendo rispondere ad Antigone: «un poco... poco... perché le cose della scola... le cose di memoria io / ci faccio troppa fatica a ricordare».³²

Alle cure della ragazzina premurosa si contrappone invece Edipo, il quale, dopo essersi definito come «un vecchio accattone, ammasso di miserie infami», non esita a descrivere sua figlia come «una zingarella semibarbara e di pelle scura come lui / povera guaglioncella malcreciuta per colpa della sua nascita, / che in faccia ha i segni dolci e scostanti delle creature / di mente un poco tardiva...».³³ Non bisogna però travisare il significato che Elsa Morante vuole mettere in queste parole, che appaiono, di primo acchito, denigratorie. Edipo, infatti, è colui che per troppa sapienza ha conosciuto il male del mondo, colui che per aver troppo veduto ha finito per accecarsi; in Antigone c'è invece quella che si può definire come “grazia dell'insipienza”, ovvero la Morante opera qui un abbassamento del personaggio al rango popolare, tratteggiandolo come una povera analfabeta, che conserva tuttavia una visione ancora pura e spontanea della realtà. Come hanno ben notato Letizia Bianchi e Serena Nostro, nella recensione per lo spettacolo messo in scena da Mario Martone nel 2012, si contrappongono qui

due visioni del mondo, quella malata e mitomane di Edipo e quella genuina e incontaminata di Antigone, che si realizzano sulla scena in una sorta di bilinguismo stilistico: il citazionismo sovrabbondante e accesa metaforico e l'ignoranza puerile e inconsapevole.³⁴

Tra queste due diverse letture della realtà, quella che emerge come più sana e pura è alla fine quella della “zingarella semibarbara”, la cui ignoranza viene qui a costituire un mezzo di salvezza. Sarebbe lecito chiedersi se questa lettura antifrastica sia legittima, ma in questo ci supporta Cesare Garboli, il quale, in un breve saggio del 1995, intitolato *Elsa come Rousseau*, afferma:

La Morante non ama le donne. Le disprezza; e le disprezza quanto più esse vantino civiltà, educazione, cultura. Alle donne emancipate o intellettuali è capace di negare ogni simpatia.

calmanti e medicinali d'uso, e tutte monologanti contemporaneamente (fra sbadigli, colpi di tosse, ecc.) in una specie di novena discorde e sconclusionata» (p. 35).

²⁸*La serata a Colono*, in MORANTE 1968a, 36.

²⁹*Ibid.*

³⁰A un'attenta analisi del linguaggio dialettale di Antigone, non risulta possibile localizzarlo geograficamente in maniera precisa; pur essendo indubbiamente un dialetto di area centro-meridionale, esso mescola termini di diversa provenienza, con lo scopo preciso di rendere Antigone una figura popolare universale. Per un'analisi approfondita della lingua del *Mondo salvato dai ragazzini*, cfr. ZANGRANDI 2021.

³¹*La serata a Colono*, in MORANTE 1968a, 39.

³²*Ivi*, 41.

³³*Ivi*, 56.

³⁴BIANCHI, NOSTRO 2012/13.

Preferisce le contadine come Nunziata, le maestrine impaurite come Ida Ramundo. Se non fosse per Simone Weil, le donne che la Morante ammira sono quasi sempre analfabete.³⁵

Per tornare al testo, e confermare la lettura a favore di Antigone, dobbiamo ricorrere a uno scambio di battute chiave, esattamente prima dell'invocazione delle Eumenidi:

ANTIGONE

Pa'!!

Non piangete a questo modo padre mio che a vedere il vostro pianto insanguinato
io mi si spezza il cuore padre mio che io vi darebbe la vista dell'occhi miei per vedervi contento
pa' fatevi coraggio pa' che passeranno questi brutti momenti
e presto sarete guarito
un altro paio di giornate e poi dopo sarete guarito
e di me pa' non dubitate che io ci starò sempre vicino a voi
che pure se dovete restare senza la vista che fa! tanto da vedere non c'è niente
e quando ci sta qualcosa di bello io ve lo dico
quando ci sta qualcosa di bello
da vedere.

EDIPO

Perché

mi chiami padre? Nessuno è padre a un altro. Tutti da una stessa madre
siamo partoriti. Non voglio
esser chiamato padre. Voglio scordarmi
di questo nome...

ANTIGONE

Si pa' si pa' come vulite voi pa'...³⁶

Due aspetti qui sono degni di nota: il primo è che Antigone, la ragazzina analfabeta, guida il savio Edipo accecato, ed è lei a dire «quando ci sta qualcosa di bello io ve lo dico», pur constatando amaramente che «da vedere non c'è niente». Questa dichiarazione costituisce la sconfitta della cultura, intesa come la cultura alta, letteraria, che allontanandosi con altero disprezzo dal mondo popolare finisce per perdere contatto con la realtà e causare la propria stessa rovina. Il secondo punto è il rifiuto della paternità da parte di Edipo: è lui stesso a riconoscere di non avere più nulla da insegnare ad Antigone e ad affermare di volersi dimenticare di esserle padre. La constatazione che «tutti da una stessa madre / siamo partoriti», oltre al significato letterale, che rievoca – come sempre da lontano – il dramma di Edipo, finisce per dichiarare la sostanziale uguaglianza tra gli esseri umani, annullando quelle differenze culturali e di classe che i due personaggi rappresentano. Il rifiuto dell'appellativo “padre” va inoltre inserito nel solco del titolo della raccolta, che – non bisogna dimenticarlo – è *Il mondo salvato dai ragazzini*, i quali sono evocati come ultima speranza di redenzione per il genere umano. L'Antigone quattordicenne, analfabeta, che si esprime in un dialetto sgrammaticato, finisce per costituire in questo senso l'unico punto di luce di tutto il dramma e va senza dubbio ascritta al genere dei “Felici Pochi”, gli unici che non hanno negli occhi i «troppi fumi d'irrealtà, che l'infettano».³⁷

Teseo e Ismene, un dottore e una suora

Ci sono dei passaggi del testo in cui, al contrario di quanto avviene con il personaggio di Antigone, Elsa Morante riprende direttamente degli scambi di battute dal testo sofocleo.

³⁵GARBOLI 1995, 12.

³⁶*La serata a Colono*, in MORANTE 1968a, 85.

³⁷Dalla *Canzone degli F.P. e degli I.M.*, in MORANTE 1968a, 121.

Confrontiamo, ad esempio, la comparsa del personaggio di Teseo («Sentendo narrare da molti nel tempo passato / lo scempio sanguinoso dei tuoi occhi, / ho capito ch'eri tu, figlio di Laio; adesso poi, ricevendo notizie per via, lo capisco ancor meglio»³⁸) con lo scambio di battute che l'Edipo morantiano fa con il dottore.

EDIPO (*rivolto in direzione del dottore*)

Chi sei tu?

Mi pare di riconoscerti
alla corona d'oro
che porti...

IL DOTTORE (*irrigidendosi d'improvviso come un fantoccio di legno, e con una voce sincopata e meccanica, di timbro diverso dalla sua di prima*)

Io sono

il re di questo paese. Anch'io ti riconosco alle orbite svuotate e sanguinose dei tuoi occhi o punitore di te stesso, disgraziato figlio di Laio.
Da molti mi è stata riferita la tua storia, con la notizia del tuo prossimo arrivo.

EDIPO

Che regno è questo tuo?

IL RE

È il territorio consacrato alle sante figlie dell'oscurità dai molti nomi.

Qua sotto esse abitano, qua è la loro chiesa.

Dalle nostre parti sono conosciute col nome di Benigne
oppure di Erinni,
e altrove
certuni le chiamano Furie, altri, Insulto, e altri, Paura.³⁹

Oltre alla ripresa delle prime parole di Teseo, è interessante notare la trasfigurazione del personaggio stesso già nella didascalia che indica chi parla: se prima è indicato come "il dottore", subito dopo è chiamato "il re", quasi assurgendo il medico psichiatrico a sovrano assoluto del proprio ospedale, in cui egli può troneggiare decidendo della vita e della morte dei propri pazienti-sudditi. Questa sua seconda battuta riprende, inoltre, quello che nel dramma sofo-cleo è lasciato alla voce di un abitante di Colono:

EDIPO

Qual è questo posto? A quale dio è dedicato?

ABITANTE

È inviolabile, inaccessibile: lo abitano le dee del terrore, figlie della Terra e del Buio.

EDIPO

Vorrei sapere il nome venerando, per pregarle.

³⁸SOFOCLE 2008, vv. 551-554, traduzione di Giovanni Cerri.

³⁹La serata a Colono, in MORANTE 1968a, 51.

ABITANTE

La gente di qui le chiamerebbe Eumenidi, quelle
che tutto vedono: cambiano nome a seconda del luogo⁴⁰

Nel dramma sofocleo Teseo è colui che offre ospitalità e protezione al vecchio Edipo, accompagnandolo nel bosco sacro delle Eumenidi, dove questi sparisce per volontà degli dèi. Saranno sempre le Eumenidi, anche nella *Serata a Colono*, a guidare la migrazione di Edipo dalla vita alla morte, solo che qui vengono definite come semplici “voci”, evocate, a quanto pare, dalla medicina che il vecchio ha richiesto alla suora.

Un altro personaggio che compare sulla scena è infatti quello della suora, ricalcante invece la figlia Ismene. Nel dramma sofocleo la sorella di Antigone giunge ad annunciare la contesa tra Eteocle e Polinice e a chiedere al padre di tornare in patria.⁴¹ L’annuncio dell’ingresso di questo personaggio ricalca l’*Edipo a Colono* («Vedo una donna / che viene verso di noi / cavalca una puledra etnea, ha in testa un cappello da sole alla tessala, che le ripara la faccia»⁴²), solo che non è Antigone, ma è Edipo a parlare, dopo aver visto entrare una suora:

EDIPO

Chi è quella donna, laggiù,
che si dirige verso di noi?...

CAVALCA UNA MULA DELL’ETNA! ... UN GRANDE CAPPELLO

DI TESSAGLIA LA PROTEGGE DAL SOLE! ... Ah,

non vorrei sbagliarmi... Ecco che mi fa segno... Ah,

(lietamente)

la riconosco!...

LA SUORA *(nel mentre che già si affaccenda intorno a lui, disinvolta, e con un rapido ammicchio verso Antigone, per farsela complice nel favorire l’inganno providenziale del vecchio)*

Ma certo certo! Come no?! Si capisce

che ci conosciamo!

[...]

EDIPO *(seguitando c.s.)*

... La riconosco! Antigone? non è proprio lei? Non è la tua sorella maggiore

la mia figlioletta più grande, la mia

Ismene? ...

LA SUORA *(c. s. annuendo in fretta – in un sorrisetto malizioso e ammonitore verso Antigone – e con la sua voce naturale, appena un po’ caricata)*

Si sì sono io! eccomi qua! sono proprio la figlia vostra Ismene!

eccomi qua!⁴³

Quello che in Sofocle era il ricongiungimento con l’altra figlia (comparirà, poi, anche Polinice) si tramuta qui in pura allucinazione: la suora, con nessun compatimento, asseconda le folli visioni di Edipo, afferma di essere Ismene, gli riporta tutte buone notizie da casa e gli promette che si rimetterà presto. In realtà, mentre dice queste cose, gli misura la febbre, in atteggiamento di commiserazione rassegnata gli pratica un’iniezione e gli promette infine che gli porterà quella medicina «che fa riposare». Interessante è notare come le citazioni dirette

⁴⁰SOFOCLE 2008, vv. 38-43, traduzione di Giovanni Cerri.

⁴¹Nella tragedia classica compare, accanto a Ismene anche Creonte, il quale, constatato il rifiuto di Edipo a tornare a Tebe, rapisce le due ragazze, che saranno liberate da Teseo. Nulla di tutto ciò è rimasto nella versione della Morante.

⁴²SOFOCLE 2008, vv. 312-315, traduzione di Giovanni Cerri.

⁴³*La serata a Colono*, in MORANTE 1968a, 66.

del testo sofocleo vengano riportate da Elsa Morante in un maiuscoletto, come se fossero voci di un mondo lontano e come se subito dopo subentrasse il dubbio («... *Ab / non vorrei sbagliarmi*»). Il cappello tessalo, infatti, è trasfigurato qui nel cosiddetto “cappellone”, l'enorme copricapo inamidato che le suore “Figlie della carità” indossavano per tutta la prima metà del Novecento quando esercitavano il loro servizio assistenziale.⁴⁴

La suora ricompare poi verso la conclusione del dramma, e «nella scarsa illuminazione, appare assai più grande del normale, quasi gigantesca». Essa è accompagnata dalla voce del coro, che questa volta abbandona per la prima volta le voci schizofreniche per rievocare un passo rielaborato a partire dal Vangelo (Mt, 25, 35-44):

CORO
 DATE DA BERE AGLI ASSETATI E A QUELLI CHE SOFFRONO
 E HANNO IL CUORE AMARO.
 DATE DA BERE AGLI ASSETATI E A QUELLI CHE SOFFRONO E
 HANNO IL CUORE
 AMARO.
 CHE BEVANO
 E SI SCORDINO DELLA LORO MISERIA
 E NON ABBIANO PIÙ
 MEMORIA DELLA LORO FATICA.⁴⁵

Edipo dice di avere sete e chiede nuovamente la medicina alla suora. Questa afferma, «con voce anziana da pazza» di aver adempiuto alla sua richiesta. Il vecchio, titubante, esita a berla e la suora, dopo averlo accusato di essere sempre stato sospettoso, subisce quella che si potrebbe definire una trasformazione: pare infatti che conosca Edipo da molto tempo.

EDIPO
 Ma perché ti sei travestita
 da Imperatrice Medioevale?!

LA SUORA (*c.s.*)
 Imperatrice!! Quante ne pensi, tu! Sempre così
 tu fosti: sempre fantastico.
 Fantastico, e lettore. Troppi libri leggevisti.
 Ma per fortuna, basterà un segnetto di croce
 a scancellare tutti i libri. [...]⁴⁶

Anche qui bisogna notare l'importanza dell'espressione contenuta in quest'ultima battuta: la religione viene raffigurata come un antidoto alla cultura, come qualcosa che sia in grado di rendere la vita meno dolorosa, di far dimenticare le proprie fatiche e – soprattutto – la propria cultura. Non bisogna scordare, infatti, che il titolo del romanzo che Elsa Morante avrebbe dovuto scrivere, e che sarebbe divenuto poi questo libro, era appunto *Senza i conforti della religione*.

Nelle battute immediatamente successive si può dire però che la suora passi dal rappresentare Ismene a essere raffigurazione di Giocasta: non a caso si rivolge a Edipo chiamandolo «fighiuzzo mio» e poi, sempre con la «voce da pazza, ilare e arrochita, e col tono invogliante delle filastrocche» prende a cantargli una canzone come se lo stesse cullando. È qui che Edipo

⁴⁴Per approfondire, cfr. Cosmo Barbato, *Quando le cappellone persero il cappello*, in “Cara Garbatella”, anno I, luglio 2004.

⁴⁵*La serata a Colono*, in MORANTE 1968a, 89.

⁴⁶*Ivi*, 90.

beve, con «sorsate ingorde e innocenti come quelle di un lattante», prima di declamare, con tono biblico: «IL CIELO E LA TERRA M'HANNO DATO IL RISCATTO. LE PIANTE M'HANNO LIBERATO DALLE MORTI CON SOMA, LORO RE». ⁴⁷ Constatata l'efficacia della medicina, la suora può finalmente uscire di scena ed Edipo, accompagnato dalle voci delle Eumenidi, può avviarsi a morire.

Conclusioni

Si è cercato di analizzare il rapporto tra l'*Edipo a Colono* di Sofocle e la riscrittura novecentesca, mettendo in evidenza quanto permanga del modello sofocleo e quali siano gli aspetti innovativi apportati da Elsa Morante nella rilettura a lei contemporanea. La riflessione sulla morte dopo le tragedie che hanno devastato il Novecento non può essere la stessa che Sofocle compiva nel V secolo a.C., perciò tutto deve per forza assumere una coloritura nuova, a partire dall'ambientazione nell'ospedale psichiatrico – emblema di solitudine, freddezza e alienazione – ma anche dalla trasfigurazione dei personaggi. Antigone rimane la ragazza coraggiosa che assiste il padre fino alla fine, ma il suo ruolo qui è allo stesso tempo abbassato e amplificato: abbiamo visto come dietro l'uso di un registro popolare si celi in realtà una più chiara visione della realtà, non inquinata dalla cultura. Teseo e Ismene, invece, sono descritti o parlano con un linguaggio più vicino al modello sofocleo, ma ne escono completamente trasfigurati, conservando i propri ruoli originali solo sotto forma di allucinazione. Edipo, infine, è l'uomo che ha cercato risposte nella cultura e nel sapere, senza rendersi conto della purezza di visione della “zingarella semibarbara” che gli è accanto, e che alla fine beve la medicina della religione come ultimo conforto.

In sintesi, però, «il *Leitmotiv* che percorre l'opera, tra oscillazioni maggiori o minori, è quello della rivolta disperata e inarrestabile contro la morte», ⁴⁸ lo «scandalo» che separa chi va e chi resta, e che mette questi ultimi di fronte all'«indecenza di sopravvivere» ⁴⁹.

Bibliografia

- COSMO BARBATO (2004), *Quando le cappellone persero il cappello*, in “Cara Garbatella”, anno I, luglio
- MARCO BARDINI (2012), *Esorsi al pubblico: Elsa Morante tra occasioni mondane e impegno civile*, in “Status Quaestionis” 3
- MARCO BARDINI (1999), *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi Editori
- LETIZIA BIANCHI, SERENA NOSTRO (2012/13), *La serata a Colono di Elsa Morante. Regia di Mario Martone. Edipo: la cultura della follia*, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2012/13.
- GIOVANNI BASSETTI (2013), *Verso Colono. Elsa Morante e il teatro*, a cura di Benedetto Coccia, Roma, Editrice Apes
- ASSUNTA DE CRESCENZO (2019), *L'ossimorica realtà dell'agone: La serata a Colono di Elsa Morante*, in Rivista di letteratura teatrale XII 2009, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore
- ELISA DONZELLI (2007), *Edipo salvato da Antigone. La serata a Colono di Elsa Morante*, in “Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana”, Roma, Bulzoni Editore
- CESARE GARBOLI (1971), *Oppressi e felici*, “Il Mondo”, 12 settembre
- CESARE GARBOLI (1995), *Elsa come Rousseau*, in *Cahiers Elsa Morante*, II, Edizioni Scientifiche italiane
- FRIEDRICH HÖLDERLIN (1971), *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore

⁴⁷*Ivi*, 91. Si noti qui che “soma” è un termine sanscrito che sta a indicare una bevanda sacra della religione vedica, con poteri salvifici. Nel 1961 Elsa Morante era stata in India insieme a Moravia e Pasolini.

⁴⁸De Crescenzo 2019, 92.

⁴⁹Elsa Morante, *Addio*, in MORANTE 1968a, 6.

- ELSA MORANTE (1957), *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi
- ELSA MORANTE (1968b), *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi
- ELSA MORANTE (1968c), *Lettera aperta ai giudici di Braibanti*, "Paese sera", 17 luglio
- ELSA MORANTE (1987), *Pro o contro la bomba atomica*, in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi
- ELSA MORANTE (1994), *Opere*, Milano, Mondadori, I Meridiani, vol. I
- ELSA MORANTE (2012), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, Torino, Einaudi
- ALBERTO MORAVIA (2016), *Quando verrai sarò quasi felice. Lettere a Elsa Morante (1947-1983)*, a cura di Alessandra Grandelis, Milano, Bompiani
- PIER PAOLO PASOLINI (1968), *Il mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante*, "Il Caos" n. 35, 27 agosto
- GIOVANNA ROSA (2006), *Cattedrali di carta*, Milano, Il Saggiatore
- CARLO SGORLON (1972), *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia
- SOFOCLE (2008), *Edipo a Colono*, a cura di Guido Avezzù e Giulio Guidorizzi, traduzione di Giovanni Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Arnoldo Mondadori Editore
- ELENA STANCANELLI (2012), *La ragazzina*, in "Nuovi Argomenti" gennaio – marzo, Arnoldo Mondadori Editore
- ALESSANDRA ZANGRANDI (2021), «*Diverse lingue, orribili favelle...*»: nota sulla lingua del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante, in "DNA – Di Nulla Academia. Rivista di studi camporesiani", Vol. 2, n. 2: Inferno e Postinferno I, Università di Verona

Giuseppe Peterlini

«Una certa deformità».¹ L'*Allegoria macabra* di Rosso Fiorentino e la parodia visiva nell'Italia del Cinquecento



1. Rosso Fiorentino, *Allegoria macabra*, 1517, pietra rossa e biacca su carta, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

La cosiddetta *Allegoria macabra* è un disegno in pietra rossa e biacca su carta eseguito da Rosso Fiorentino, datato 1517 (fig.1). In un'ambientazione non ben precisata, una folla è riunita attorno a uno scheletro sdraiato e a uno in piedi, alato, con un libro in mano. Fra gli astanti, balzano all'occhio una donna a seno scoperto e altre figure nude, stranianti e così emaciate da essere quasi comparabili agli scheletri. L'indefinitezza spaziale, le figure raffigurate e le loro reazioni rendono la scena enigmatica.

¹ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 46, 188.



2. Agostino Veneziano da Rosso Fiorentino, *Allegoria macabra*, 1518, bulino, New York, Metropolitan Museum of Art

La sanguigna deve aver subito destato interesse nei conoscitori, se già nel 1518 Agostino Veneziano decide di inciderla su rame (fig. 2). A questa trasposizione a stampa ne seguirà poi un'altra di Marco Dente. In entrambi i casi il nome dell'“inventor” non compare.² L'alta originalità della rappresentazione deve aver spinto a investire nella stampa dell'*Allegoria*, che però si presentava già allora altamente oscura: la descrizione vasariana del disegno si limita, infatti, a definirlo una «notomia [...] d'ignudi secchi e d'ossame di morti» (VASARI 1966-1997, V, 12). L'enigmaticità iconografica della rappresentazione ha destato in seguito anche l'interesse dei critici moderni. Mentre Sydney Freedberg la interpreta come un *memento mori*, Erwin Panofsky ci scorge una disputa fra il diavolo, ovvero la figura androgina, e la morte alata per l'anima dell'uomo di cui non rimane altro che lo scheletro disteso. Anche Roberto Paolo Ciardi interpreta il disegno come una disputa, ma questa volta fra la morte con il Libro della Vita e l'umanità. Vivien Gaston ci coglie una profonda riflessione sul trapasso e sul sacrificio di Cristo, che mira a stimolare il fruitore a immedesimarsi nel Signore o addirittura nelle altre figure raffigurate.³

² GEREMICCA 2013, 286; PIERGUIDI 2018, 3-4.

³ FREEDBERG 1961, I, 544; PANOFSKY 1964, 233; CIARDI 1997, 270; GASTON 2009, 218-220.



3. Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Re Magi*, 1482 c., disegno a carbone, acquerello di inchiostro e olio su tavola, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Che l'*Allegoria macabra* si prestasse al tempo di Rosso a essere oggetto di discussione è molto probabile anche per i riferimenti visivi velati e per l'insolito trattamento di questi ultimi. Nel 1961 Freedberg constatava la sofisticatezza, l'anticlassicismo e la bizzarria della sanguigna, sottolineando la ricezione di opere toscane precedenti, fra cui l'*Adorazione dei Re Magi* di Leonardo da Vinci, un dipinto che aveva stabilito un nuovo criterio artistico per la rappresentazione dei moti d'animo (fig. 3).⁴ Ed è proprio sul piano della resa emotiva degli astanti che Rosso imita quest'opera nella sua composizione, giudicata dal Freedberg «a kind of reverse image, in its situation in respect of classical invention and unclassical residue» (FREEDBERG 1961, I, 555). Nel 1978 Paul Barolsky notava il riutilizzo nell'*Allegoria macabra* dello schema iconografico del Compianto sul Cristo morto in chiave parodica (fig. 4) e si poneva la seguente domanda: «Is it not possible that Rosso conceived of the composition as a parody of this kind of subject?» (BAROLSKY 1978, 102) Nel 2002 Stephen Campbell accoglie questa

⁴ FREEDBERG 1961, I, 544-555. Si veda anche CIARDI 1997, 269; CAMPBELL 2002, 603, nt. 57.

proposta e giudica la scena «not only macabre but also a parody of compositional procedures heavily identified with the Tuscan tradition» (CAMPBELL 2002, 603, nt. 57).



4. Beato Angelico, *Compianto su Cristo morto*, 1436, tempera su tavola, Firenze, Museo di San Marco

Quest'interpretazione non si è sedimentata e ha incontrato anche una ferrea opposizione.⁵ Ciò è dovuto alla mancanza di una solida teorizzazione della parodia nel Cinquecento, da cui nasce un certo scetticismo nei confronti di una tale lettura apparentemente anacronistica. Contro questo scetticismo si schiera il presente articolo che mira ad approfondire il tema della parodia visiva nell'arte italiana del XVI secolo, considerando l'*Allegoria macabra* come un esempio calzante di questo fenomeno.⁶ La ricerca ha accertato come nel caso della parodia si abbia a che fare con un fenomeno dialettico, intertestuale e interculturale estremamente complesso.⁷ È stato riconosciuto che non esiste una sua definizione trans-storica e che il suo significato dipende dal tempo e dal luogo, nonché dal contesto storico e geografico in cui nasce.⁸ Sulla base di ciò verranno qui proposte alcune recenti definizioni di parodia per inquadrare l'argomento trattato, procedendo poi, con un'analisi comparata di fonti scritte e visive cinquecentesche, alla ricerca di un possibile concetto di parodia "perduto" nell'Italia del tempo. In conclusione, si tornerà sull'*Allegoria macabra* per proporre un nuovo confronto, esaminarne la complessità a livello parodico ed esporre alcune osservazioni sulla funzione della parodia visiva nel Cinquecento.

⁵ Cfr. GASTON 2009, 219-220.

⁶ Per lo studio della parodia visiva nell'arte italiana del Cinquecento si vedano le seguenti pubblicazioni: CAMPBELL 2002; SCHMIDT 2003; NYGREN 2004; BRASSAT 2005; TAUBER 2009; TAUBER 2016; DREILING 2016; SIMONS 2017; MÜLLER 2021A; PETERLINI 2023.

⁷ BONAFIN 2001, 3-6.

⁸ HUTCHEON 1985, 32.

Parodia e imitazione

Nel 1999 Frank Wünsch propone la seguente definizione di parodia:

Eine Parodie bezieht sich immer auf eine Vorlage [...], die sie partiell wiederholt (imitiert, nachahmt, nachbildet), aber gleichzeitig auch variiert (verändert, adaptiert). Die Art der Variation ist grundsätzlich abweichend, unpassend, verzerrend, und verzerrt wird immer dergestalt, daß eine komische Wirkung entsteht, speziell eine komische Diskrepanz zwischen Original und Parodie bzw. zwischen den wiederholenden und den variierenden Textpassagen oder -schichten innerhalb der Parodie. (WÜNSCH 1999, 11)

Similmente si pone anche Margaret Rose,⁹ mentre Massimo Bonafin vede nella parodia

[...] un'operazione dialettica, perché pone e nega contemporaneamente il suo modello/bersaglio. Lo pone (tesi), in quanto il testo parodiante mantiene, conserva, riattiva, rende riconoscibile per il pubblico il testo parodiato, attraverso una riproduzione dei suoi tratti salienti; ma lo nega (antitesi) in quanto ne demolisce la coerenza, lo destruttura, lo altera con diversi procedimenti, lo estremizza, per enfatizzare l'unilateralità, l'inadeguatezza, l'obsolescenza. Per questo si dice che la parodia è sintesi dialettica di parodiante e parodiato, dove il primo è generato dalla trasformazione/rifunzionalizzazione del secondo. (BONAFIN 2001, 35)

Secondo queste definizioni, la parodia corrisponde a un procedimento dialettico, un'imitazione che trasforma l'oggetto parodiato dando vita a una sintesi critica fra il primo e il secondo, che genera a sua volta un effetto comico dovuto alla discrepanza che intercorre fra i due.

Come appurato da Nicola Catelli, nella prima della metà del Cinquecento il termine latino *parodia* compare molto raramente e solo in alcuni scritti umanistici eruditi.¹⁰ Lo stesso vale per il suo corrispettivo in lingua volgare, il quale è da rintracciarsi soprattutto nelle traduzioni della *Poetica* di Aristotele.¹¹ È solo a partire dal 1561 con i *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero che si può trovare un'analisi del termine in questione. In contesto teatrale, Scaligero usa la parola *parodia* per descrivere un controcanto che inverte in modo ridicolo la rapsodia seria,¹² enfatizzandone tre caratteristiche essenziali: l'imitazione di un modello, la sua inversione e la sua comicità.¹³ Su di esse si basano la cultura parodica popolare quattro- e cinquecentesca, come quella del carnevale, nonché le parodie letterarie in ambiente colto, diffuse non solo in componimenti poetici brevi, ma anche nel romanzo cavalleresco.¹⁴ Che gli artisti colti del XV secolo conoscessero i principi della parodia si evince dall'inno *Canis* che Leon Battista Alberti dedicò al suo cane deceduto, in cui lo loda con una serie di topoi e panegirici umanistici.¹⁵ Né i letterati né gli artisti del tempo necessitavano, perciò, di una definizione di parodia per creare ciò che questa parola definisce. La parodia visiva, infatti, come quella popolare e letteraria, corrisponde a una forma di imitazione, una manifestazione dell'*imitatio*, che era parte integrante del fare artistico dell'epoca.¹⁶ L'imitazione di altre opere

⁹ [...] parody in its broadest sense and application may be described as first imitating and then changing either, and sometimes both, the form and content, or style and subject-matter, or syntax and meaning of another work [...] to produce from the comic incongruity between the original and its parody some comic, amusing, or humorous effect [...]. (ROSE 1995, 45)

¹⁰ CATELLI 2011, 65-67.

¹¹ *Ivi*, 55, nt. 1.

¹² SCALIGERO 1561, I, cap. XLII, 46. Si veda anche ROSE 1995, 9-10; BONAFIN 2001, 11; ROBERT 2006, 49; CATELLI 2011, 55-56; MÜLLER 2021B, 8-9; PETERLINI 2023, 15.

¹³ ROBERT 2006, 49-51.

¹⁴ PETERLINI 2023, 14-17.

¹⁵ KEAZOR 2002, 92-93 e nt. 144.

¹⁶ MÜLLER 2015, 11-15; PETERLINI 2023, 14-24.

d'arte era un mezzo per creare nuove immagini, competere con i grandi maestri e dimostrare le proprie conoscenze e capacità artistiche.¹⁷ I principi di *imitatio* (imitazione), *dissimulatio* (dissimulazione) e *aemulatio* (emulazione, intesa anche come superamento), che hanno origine nella retorica, costituivano i pilastri principali dei processi artistici del tempo.¹⁸ Dal momento che lo studio e la copia di modelli autorevoli erano una parte fondamentale della formazione di un artista, non tutte le imitazioni di un modello sono da considerarsi portatrici di un significato altro. Tuttavia, nel caso di un'arte fortemente retorica come quella del Cinquecento italiano, un'interpretazione di questo processo strettamente formale è limitata.¹⁹ Lo svelamento di un'imitazione può fornire al fruitore diverse informazioni sugli interessi artistici dell'artista o del suo committente, sul loro gusto o su quello di una particolare zona geografica. Gli artisti potevano servirsi dell'*imitatio artis* come un sistema d'imitazione visiva, manifestando tramite la scelta e la rielaborazione dell'oggetto imitato l'ammirazione o il rifiuto per esso.²⁰ Interpretata in questo modo, la prassi dell'imitazione acquisisce una dimensione semantica agli occhi di coloro che erano in grado di riconoscerla e giudicarla criticamente. Si tratta, nel caso del Cinquecento, di un pubblico elitario composto prettamente da artisti, esperti e umanisti.²¹ Il rapporto formale e contestuale tra l'oggetto imitato e la sua imitazione apre un possibile ulteriore livello di interpretazione di un'opera o del soggetto raffigurato, che non sostituisce quello iconografico e non esclude altri livelli di lettura, ma piuttosto li integra.²²

Ridicolo, deformità e sconvenienza



5. René Boyvin, *Opi*, 1550 c.,
bulino, Düsseldorf, Kunstpalast,
Sammlung der Kunstakademie
Düsseldorf

¹⁷ IRLE 1997, 4.

¹⁸ PETERLINI 2023, 17.

¹⁹ Riguardo all'*imitatio artis* si veda IRLE 1997; MÜLLER 2015, 128-155; PETERLINI 2023, 17-24.

²⁰ PROCHNO 2006, 6-7.

²¹ PETERLINI 2023, 16 e 57-59.

²² TAUBER 2009, 58-62; MÜLLER 2015, 138-139.

In un'incisione dell'artista francese René Boyvin una donna nuda anziana e raggrinzita sta in piedi sulla soglia di una nicchia (fig. 5). Attornata da una serie di animali, l'anziana è intenta ad afferrarsi i seni, stringendoli fra le sue dita. Dal punto di vista iconografico il soggetto raffigurato rimane inspiegabile, finché non si identifica l'opera su cui si basa in termini di forma e contenuto: l'*Opi* di Rosso Fiorentino (fig. 6). Boyvin ha imitato letteralmente l'immagine presa a modello, ma in modo deformante. In contrasto con la figura sensuale e classicamente idealizzata dell'artista fiorentino, Boyvin ha trasformato la dea romana della fertilità in una figura decrepita, impossibilitata a svolgere il suo compito divino: nutrire la natura, gli animali e le persone.²³



6. Gian Jacopo Caraglio da Rosso Fiorentino, *Opi*, 1526 c., bulino, New York, Metropolitan Museum of Art

Un'analogha deformazione spiazzante e ridicola del soggetto imitato si ritrova in una xilografia di Niccolò Boldrini con tre scimmie che gridano e si agitano in un paesaggio collinare prealpino. I primati sono posti su un basamento in pietra e tentano disperatamente di liberarsi dalla morsa letale di un serpente che le stringe fra le sue spire (fig. 7). L'inconsueto insieme di questi elementi rivela lo scherzo che si cela dietro questa scena insensata: il trio in lotta e il loro avversario corrispondono in modo speculare al famoso gruppo del *Laocoonte* vaticano (fig. 8).²⁴

²³ BRINK 1997, 60-64; TAUBER 2009, 54; DREILING 2016, 25 e 206.

²⁴ BAROLSKY 1978, 174-175; SCHMIDT 2003, 370-373; MÜLLER 2015, 13; AURENHAMMER 2021, 175-176.



7. Niccolò Boldrini, *Laocöonte scimmia*, 1540-1545, xilografia, New York, Metropolitan Museum of Art



8. Atanodoro, Agesandro e Polidoro, *Laocöonte*, 40–20 a.C., marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani

Le incisioni di Boyvin e Boldrini costituiscono, quindi, due curiose invenzioni iconograficamente enigmatiche che acquistano senso solamente dopo il riconoscimento del modello imitato. Tenendo a mente la più tarda definizione di parodia come un controcanto proposta da Scaligero e avvalendosi di un termine proposto da Jürgen Müller, si è portati a leggere le incisioni come delle “contro-immagini”, in cui il modello è sottoposto a un’inversione for-

male e semantica che tramuta l'aulico in banale, il serio in ridicolo.²⁵ Ed è questo suo carattere prettamente ridicolo che nel Cinquecento distingue la parodia visiva dagli altri tipi d'imitazione. Sebbene il ridicolo come concetto sia sempre soggettivo e dipendente dal contesto in questione, Baldassarre Castiglione lo considerava parte essenziale della cultura cortese del tempo, tant'è che a questo argomento è dedicato il secondo libro de *Il cortegiano*. In questo dialogo, dato alle stampe nel 1528 a Venezia, vengono analizzate le diverse tipologie e manifestazioni del riso e individuate le occasioni consone ad esso, rendendo quest'opera un punto di partenza fondamentale, come osservato da Paul Barolsky e da Christine Tauber, anche per lo studio dell'ironia visiva.²⁶ A questo proposito, il seguente passo tratto dal dialogo si rivela cruciale: «[i]l loco adunque o quasi il fonte onde nascono i ridicoli consiste in una certa deformità; perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé discovenienza [...]» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 46, 188).²⁷ Questa definizione sull'origine del "ridicolo" è sostanzialmente debitrice del discorso sulla maschera della commedia presente nella *Poetica* di Aristotele e delle riflessioni sul limite da porre agli scherzi mordaci formulate da Cicerone nel *De oratore*.²⁸ Secondo Castiglione il ridicolo ha luogo, quindi, nella contraffazione, ovvero nell'imitazione inappropriata e deformante di un oggetto.²⁹ Questa riflessione si riferisce a un ambito sociale e teatrale-performativo, mentre nel caso trattato deve essere trasferita a un livello figurativo: osservando il *Laocoonte scimmia* di Boldrini, l'*Opi* di Boyvin e l'*Allegoria macabra* di Rosso Fiorentino, risulta evidente come in queste opere il modo in cui la rielaborazione dei modelli selezionati ha luogo corrisponde all'*imitatio* distorta e disdicevole evocata dal Castiglione, atta a generare un dialogo incongruo fra imitato e imitazione da cui scaturisce il ridicolo. Di conseguenza, il concetto di imitazione deformante e sconveniente come possibile fonte del riso è da interpretarsi come un principio di parodia.³⁰ Si ride di «cose discrepanti» e «delle comparazioni» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 67 e 79, 215 e 229) e la sconvenienza nasce dal contrasto sviluppatosi fra l'oggetto selezionato e la sua rielaborazione parodica.³¹ I detti contrastanti, l'ambiguità, l'ironia, la dissimulazione e la capacità di tradire le aspettative dell'osservatore si pongono come strategie fondamentali per provocare il riso. In campo artistico tali tecniche possono essere applicate attraverso una consapevole mancanza di decoro, cioè attraverso un'imitazione in cui la dignità e il rango dell'oggetto imitato non vengono adeguatamente rispettati.³² Nella parodia visiva il decoro viene intenzionalmente negato e il parodiato svalutato per dar luogo a una discrepanza spiazzante.

L'Apollo rinsecchito

In quanto rielaborazioni incongrue e deformanti le opere analizzate si nutrono dell'oggetto parodiato, basando su questo rapporto il loro carattere polisemico e sul riconoscimento di questa relazione la loro ricezione, nonché il loro successo. L'ipotesi è che gli artisti del Cinquecento abbiano dovuto confrontarsi con due canoni artistici consolidati: uno iconografico e uno estetico.³³ Il consolidamento dei modelli iconografici nell'arte italiana è stato un lungo percorso che ha portato allo sviluppo di una serie di schemi normativi tematici a cui gli artisti

²⁵ MÜLLER 2021B, 9-11. Cfr. anche PETERLINI 2023, 31.

²⁶ BAROLSKY 1978, 4-9; TAUBER 2009, 59-62; DREILING 2016, 6-7 e nt. 13-14; PETERLINI 2023, 29.

²⁷ PETERLINI 2023, 30.

²⁸ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 46, 189, nt. 8. Cfr. ARISTOTELE 1974, cap. V, 9; CICERONE 2013, II, cap. LIX (238-239), 245.

²⁹ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 46 e 49, 188 e 193; PETERLINI 2023, 30.

³⁰ PETERLINI 2023, 30.

³¹ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 64, 211; BONAFIN 2001, 28 e 41-49; TAUBER 2009, 59-62; MÜLLER 2021B, 13; PETERLINI 2023, 30.

³² IRLE 1997, 11; MÜLLER, KÜSTER 2011, 29-30; MÜLLER 2021B, 24; PETERLINI 2023, 31.

³³ PETERLINI 2023, 60-61.

dovevano orientarsi per concepire le loro opere.³⁴ All'inizio del XVI secolo, tuttavia, grazie all'*electio* di modelli artistici degni di essere imitati per ragioni estetiche, morali e politiche e alla conseguente costituzione di un canone artistico attraverso le collezioni di Giulio II, si è verificò un significativo cambiamento nel campo delle parodie visive con un decisivo aumento del numero di parodie di opere, motivi e stili. Il canone estetico era formato dall'antico, soprattutto dalle sculture del Cortile del Belvedere, e dalle opere moderne di Michelangelo e Raffaello, elevate a norma grazie alla loro qualità in campo artistico.³⁵ L'*auctoritas* di cui godevano queste opere si basava sulla loro continua citazione, riproduzione, diffusione e imitazione. Gli artisti si muovevano tra canone e innovazione: le loro opere dovevano mostrare al contempo novità e legame con la tradizione.³⁶ L'innovazione poteva essere raggiunta attraverso un tentativo di *aemulatio* (superamento) degli *exempla* canonici o attraverso un confronto critico con essi.³⁷ Ed è alla soglia ambivalente tra la conferma delle norme e la loro violazione che la parodia visiva si situa: attraverso l'*electio* di un'opera normativa come modello da parodiare veniva riconosciuta da un lato la sua canonicità in modo affermativo; dall'altro, però, la parodia poteva mettere in discussione questa *auctoritas* attraverso la sua svalutazione e ridicolizzazione.³⁸

Secondo Castiglione “i motti ridicoli” sono congeniali a esprimere aspre critiche, biasimo e opposizione.³⁹ In tale direzione si collocano le interpretazioni delle parodie visive di Boldrini e Boyvin. Mentre il *Laocoonte scimmia* è stato interpretato come una beffarda canzonatura veneziana della teoria artistica e della pratica dell'imitazione nell'arte romana e fiorentina,⁴⁰ l'*Opi emaciata* è stata letta come un'emulazione della raffigurazione mitologica di Rosso, con cui Boyvin poteva mostrare la sua superiorità nei confronti dell'arte del fiorentino.⁴¹ Il *Laocoonte* in quanto opera canonica godeva allora di una sterminata fama, l'*Opi* di Rosso, benché diffusa grazie alla stampa, probabilmente non era così nota. Per questo motivo è da ipotizzare una ricezione internazionale della parodia di Boldrini, mentre la parodia di Boyvin è forse da riferirsi a un contesto più ristretto, alla scena artistica di Fontainebleau, dove Rosso era stato un assoluto protagonista.⁴² La conoscenza dell'arte del rivale traspare non solo dal modello imitato, ma anche dal meccanismo parodico utilizzato dal parodista. L'anziana di Boyvin è estremamente simile alle “notomie” di Rosso Fiorentino ed entrambi utilizzano l'esagerazione nella sua variante del “diminuire”.⁴³ La parodia nasce, quindi, per dirla con le parole di Castiglione, «dal ragionare mordace del compagno», per cui Boyvin «piglia le medesime parole nel medesimo senso e contra di lui le rivolge, pungendolo con le sue proprie arme [...]» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 60, 205).⁴⁴ Lo stesso meccanismo parodico è applicato da Rosso a un modello canonico ben preciso più di trent'anni prima nella sua *Allegoria macabra*.

³⁴ Si veda a riguardo SETTIS 2005.

³⁵ IRLE 1997, 11 e 56-78; MÜLLER, KÜSTER 2011, 29-30; MÜLLER 2015, 138-140 e 162-164; MÜLLER 2021B, 12; PETERLINI 2023, 60-61.

³⁶ PFISTERER 2002, 273-280; MÜLLER 2015, 138-140; PETERLINI 2023, 60-61.

³⁷ PFISTERER 2002, 273-280; PROCHNO 2006, 2; TAUBER 2009, 53 e 60-62; MÜLLER, KÜSTER 2011, 30; PETERLINI 2023, 61.

³⁸ PROCHNO 2006, 2; MÜLLER 2021B, 10-12; PETERLINI 2023, 61.

³⁹ Castiglione 2000, Buch 2, Kap. 47 und 83, S. 189 und 233; CASTIGLIONE 2000, II, cap. 47 e 83, 189 e 233; TAUBER 2009, 59-61; PETERLINI 2023, 54.

⁴⁰ BAROLSKY 1978, 174-175; SCHMIDT 2003, 370-373; MÜLLER 2015, 13; AURENHAMMER 2021, 175-176.

⁴¹ TAUBER 2009, 53-55; PETERLINI 2023, 54-55.

⁴² PETERLINI 2023, 55.

⁴³ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 49, 192; PETERLINI 2023, 44 e 55. Si veda TAUBER 2009, 54-55,

⁴⁴ PETERLINI 2023, 55.

In confronto alle incisioni di Boldrini e Boyvin, in cui l'oggetto parodiato corrisponde a un'unica opera, l'*Allegoria* appare nella sua concezione parodica più complessa: in un'unica immagine coesistono diverse tipologie di parodia visiva cinquecentesca. In primis, come osservato, si ha a che fare con la parodia dello schema iconografico del Compianto, il quale è oggetto di un'inversione: compianto non è più Cristo ai piedi della croce, ma uno scheletro anonimo in un'ambientazione vaga. Quest'ultimo diviene, insieme alle figure intente a discutere, oggetto d'adorazione e di stupore degli astanti, ed è analizzando le loro reazioni e le pose che ci si accorge del secondo modello imitato, l'*Adorazione dei Re Magi* di Leonardo. Ma se sulla tavola i presenti si concentrano sul neonato Gesù, nella sanguigna si rivolgono in modo ironico e inaspettato alla morte su cui Cristo dovrebbe trionfare. Alcune figure del disegno corrispondono alla variazione grottesca di motivi desunti dall'*Adorazione* di Leonardo, ora decontestualizzati, come il vecchio così prostrato verso lo scheletro che sembra baciare il terreno.⁴⁵ Visibile sopra di lui vi è una pianta. Rosso riprende l'albero slanciato e rigoglioso alla sinistra della Madonna nell'opera di Leonardo e lo trasforma nel suo contrario, anch'esso secco e defunto.

L'artista riutilizza in maniera inappropriata sia lo schema iconografico sia i motivi tratti da Leonardo applicando all'immagine un meccanismo verbale tipico della facezia che consiste nel «[...] pigliar [...] le parole in significato diverso da quello che le pigliano tutti gli altri [...]» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 58, 203-204). Così facendo riesce a «[...] ingannar la opinione e rispondere altramente che quello che aspetta [il fruitore – G. P.]» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 83, 233).⁴⁶ Sorprendente è però anche il fatto che Rosso non si sia accontentato di tutta questa bizzarria, ma che abbia aggiunto addirittura una terza parodia visiva nell'emaciato che ci introduce, con un ampio gesto del braccio, verso il fulcro della rappresentazione. La figura corrisponde a una contro-immagine speculare dell'*Apollo del Belvedere* (fig. 9).⁴⁷ Essa appare però "dritta" nel bulino di Agostino Veneziano, il che fa presupporre che Rosso avesse concepito il disegno come base per una stampa.



9. Confronto fra l'*Allegoria macabra* di Rosso Fiorentino, il bulino di Agostino Veneziano e l'*Apollo del Belvedere* (II secolo d.C., marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani)

⁴⁵ FREEDBERG 1961, I, 545.

⁴⁶ *Ivi*, cap. 83, 233.

⁴⁷ PETERLINI 2023, 63-64. Nel 1517, l'anno d'esecuzione dell'*Allegoria macabra*, l'*Apollo del Belvedere* era già ben conosciuto a livello europeo come dimostrano diversi disegni tratti dalla scultura, una stampa di Nicoletto da Modena e le imitazioni di Albrecht Dürer. Si veda KOSHIKAWA, MCCLINTOCK 1994, 60-64.

La parodia di quest'opera canonica non balza subito all'occhio: l'artista dissimula la scultura antica, la deforma e la riduce ironicamente in pelle e ossa, ponendola così in pieno contrasto con le norme artistiche incarnate dal modello parodiato. Il dio viene spogliato della sua perfezione e bellezza anatomica e così della sua superiorità morale. La fragilità fisica della figura cadaverica contrasta con la grazia divina e con la sublime prestantza di Apollo. Per enfatizzare questo beffardo processo di sottrazione e sostituzione, nonché per intensificare l'effetto parodico, Rosso non solo "prosciuga" il corpo armoniosamente proporzionato del dio ma anche il ceppo accanto a lui, che diviene un sottile bastone a cui l'instabile carcassa vivente si appoggia per non cadere a terra. I folti capelli ricci di Apollo sono caduti, una smorfia grottesca ha preso il posto del viso giovane e senza macchia. La parodia del dio non guarda più in avanti, ma sofferente all'indietro, distogliendo lo sguardo dall'orripilante evento rappresentato.⁴⁸



10. Jacopo Caraglio da Rosso Fiorentino, *Furia*, 1524 c., bulino, New York, Metropolitan Museum of Art

Rosso ha arricchito la sua *Allegoria* con una serie di riferimenti visivi a schemi tradizionali, modelli affermati nel campo della rappresentazione delle emozioni e opere canoniche, confrontandosi così sia con il canone iconografico sia con quello estetico e aprendo la sua invenzione a diversi livelli di interpretazione destinati a un pubblico colto, ovvero a coloro che stabilivano le norme in campo artistico.⁴⁹ L'assurda e parodica esagerazione emotiva dell'"adorazione" messa in scena nell'*Allegoria macabra*, la parodia delle norme artistiche vigenti, dell'antico stesso e l'utilizzo del meccanismo parodico della "diminuzione", sono tutti elementi che mettono il disegno degli Uffizi in connessione con la più tarda *Furia* di Rosso Fiorentino (fig. 10), una parodia del *Laocoonte*, da leggersi in relazione alla copia eseguita allora da Baccio Bandinelli.⁵⁰ Il confronto fra le due invenzioni consente di scorgere un'intenzione

⁴⁸ PETERLINI 2023, 63-64.

⁴⁹ *Ivi*, 64 e 57-59.

⁵⁰ *Ivi*, 41-44 e 64; SCHMIDT 2003, 365-370; TAUBER 2009, 54-55; PIERGUIDI 2013, 8. Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, 1520-1524, marmo, Firenze, Uffizi.

programmatica alla base della produzione dell'artista fiorentino: la sua «opinione contraria» (VASARI 1966-1997, V, 12), menzionata dal Vasari nella *Vita* di Rosso, corrisponde probabilmente a una presa di posizione teorica e critica dell'artista verso le norme canoniche prevalenti nel panorama artistico tosco-romano del tempo.⁵¹ Così intrepertate, l'*Allegoria macabra* e la *Furia* si presentano come due caustiche parodie visive funzionali alla comunicazione dei principi artistici del loro autore contro un approccio acritico al canone e alle sue norme.⁵² In rivalità con i rappresentanti delle norme artistiche messe in dubbio, Rosso sembra dimostrarci che il canone non solo può essere trasgredito, ma deve essere superato attraverso nuove soluzioni o tramite la rielaborazione delle vie solcate in precedenza.⁵³ La sua controestetica “macabra”, in tutta la sua accezione parodica, si prefiggeva però sicuramente anche un altro scopo: la promozione dell'artista stesso e della sua arte come alternativa nella scena artistica fiorentina e romana. Come già ipotizzato, è pensabile che, come la *Furia*, anche l'*Allegoria macabra* fosse stata concepita per essere tradotta in stampa, con lo scopo di portare al suo autore benefici economici e d'immagine.⁵⁴

Conclusione

L'*Allegoria macabra* e la *Furia* sono due parodie visive figlie della cultura del riso del loro tempo, dominata in ambito popolare e umanistico da processi alla cui base stava l'imitazione, che corrispondeva a sua volta a una prassi fondamentale del fare artistico dell'epoca.⁵⁵ Il crescente interesse in Italia per i principi e i meccanismi del ridicolo, nonché per la parodia e le procedure parodistiche è confermato dalla seguente nascita di una trattatistica atta a indagare questi fenomeni. E non c'è da stupirsi se dodici anni dopo l'esecuzione dell'*Allegoria macabra* e cinque dopo la *Furia*, in un inventario dei beni del loro autore lasciati ad Arezzo, datato 12 marzo 1532, emerge proprio *Il Cortegiano* di Castiglione:⁵⁶ Rosso si procurò, quindi, un esemplare dell'opera che più di tutte descriveva e teorizzava la cultura del riso e del ridicolo nella società di allora.

Grazie agli scritti di Castiglione e Scaligero e sulla base di una loro comparazione con fonti grafiche cinquecentesche, è possibile formulare una definizione di parodia visiva adeguata al linguaggio e al modo di pensare dell'epoca. Essa si può intendere come un'imitazione deformante e sconveniente, una contro-immagine impropria dell'oggetto imitato che ne lede il decoro e lo inverte, facendo emergere così il comico. La parodia visiva nel Cinquecento si pone non solo come mezzo di rielaborazione e reinterpretazione di modelli per dar vita a invenzioni originali e giocose, ma anche come tecnica di svalutazione, di distanziamento e di negazione, come mezzo di promozione e d'espressione di opinioni contrarie, atte a criticare e persuadere.⁵⁷ Così alla domanda che Barolsky si pose nel 1978 – se è possibile interpretare l'*Allegoria macabra* come una parodia visiva – non si può che rispondere di sì, senza il rischio d'incorrere in una lettura anacronistica.

Bibliografia

ARISTOTELE (1974), *La Poetica*, Firenze, La Nuova Italia editrice.

⁵¹ CAMPBELL 2002, 600; PETERLINI 2023, 64-65.

⁵² CAMPBELL 2002, 603, nt. 57; PETERLINI 2023, 64-65.

⁵³ PETERLINI 2023, 65. Riguardo a questo concetto si veda BONAFIN 2001, 42; MÜLLER 2021b, 24

⁵⁴ Sulla vicenda della traduzione in stampa si veda PIERGUIDI 2018.

⁵⁵ Per approfondire si veda PETERLINI 2023, 14-74.

⁵⁶ NOVA 2014, 242 e nt. 11.

⁵⁷ *Ivi*, 68.

- AURENHAMMER HANS (2021), *Allzu menschliche Götter. Giovanni Bellinis Götterfest als Mythenparodie?* in: MÜLLER JÜRGEN *et al.* (a cura di), 175-200.
- BAROLSKY PAUL (1978), *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia-Londra, University of Missouri Press.
- BONAFIN MASSIMO (2001), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET.
- BRASSAT WOLFGANG (2005), »The Battle of the Pictures«: Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler in: WOLFGANG BRASSAT (a cura di), *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, 24 (“Bild-Rhetorik”), Tübinga, Niemeyer, 43-70.
- BRINK SONJA (a cura di), (1997), *Ruhm der Könige und Künstler. Druckgraphik der Schule von Fontainebleau aus dem Kunstmuseum Düsseldorf*, catalogo della mostra (Kunstmuseum, Düsseldorf), Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof.
- CAMPBELL STEPHEN J. (2002), »Fare una cosa morta parer viva«. Michelangelo, Rosso, and the (un)divinity of art, “The art bulletin”, 84, 596-620.
- CASTIGLIONE BALDASSARRE (2000), *Il libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti.
- CATELLI NICOLA (2011), »Parodiae Libertas«. *Sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli.
- CIARDI ROBERTO PAOLO (1997), »Respice finem«: per l'interpretazione dell'»Allegoria macabra« del Rosso Fiorentino in: CRISTINA ACIDINI LUCHINAT *et al.* (a cura di), *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 269-274.
- CICERONE (2013), *De oratore / Über den Redner*, a cura di Theodor Nüßlein, Berlino-Boston, De Gruyter.
- DREILING SEMJON ARON (2016), *Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit*, Berlino-Boston, De Gruyter.
- FREEDBERG SYDNEY J. (1961), *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 Vol., Cambridge, Harvard University Press.
- GASTON VIVIEN (2009), “Opinione contraria”: the Anatomy of Pathos in an early Drawing by Rosso Fiorentino in: JAYNIE ANDERSON (a cura di), *Crossing cultures*, Carlton, Miegunyah Press, 216-221.
- GEREMICCA ANTONIO (2013), Allegoria macabra. *Agostino dei Musi detto Veneziano (da Rosso Fiorentino o Baccio Bandinelli)*, in: TOMMASO MOZZATI, ANTONIO NATALI (a cura di), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della »maniera moderna«*, catalogo della mostra (Uffizi, Firenze), Firenze, Giunti, cat. IV.11, 286.

- HUTCHEON LINDA (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth- Century Art Forms*, Londra–New York, University of Illinois Press.
- IRLE KLAUS (1997), *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster-New York-Monaco di Baviera-Berlino, Waxmann.
- KEAZOR HENRY (2002), *»Distuggere la maniera«? Die Carracci-Postille*, Friburgo in Brisgovia, Rombach.
- KOSHIKAWA MICHIAKI, MCCLINTOCK MARTHA J. (a cura di), (1994), *High Renaissance in the Vatican: The Age of Julius II and Leo X*, catalogo della mostra (National Museum of Western Art, Tokyo), Tokyo.
- MÜLLER JÜRGEN, KÜSTER KERSTIN (2011), *Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams* in: JÜRGEN MÜLLER, THOMAS SCHAUERTE (a cura di), *Die gottlosen Maler von Nürnberg: Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, catalogo della mostra (Albrecht-Dürer-Haus, Norimberga), Emsdetten, Imorde, 20-32.
- MÜLLER JÜRGEN (2015), *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache*, Leida-Boston, Brill.
- MÜLLER JÜRGEN *et al.* (a cura di), (2021A), *Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit*, Berlino–Monaco di Baviera, Deutscher Kunstverlag
- MÜLLER JÜRGEN (2021B), *Vorbilder und ihre Gegenbilder. Eine Einleitung*, in: MÜLLER JÜRGEN *et al.* (a cura di), (2021) (a cura di), 7-32.
- NOVA ALESSANDRO (2014), *Il Rosso e le stampe* in: CARLO FALCIANI, ANTONIO NATALI (a cura di), *Pontorno e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della »Maniera«*, Firenze, Mandragora, 241-248.
- NYGREN BARNABY (2004), *Immersed in Things of the Body. Humor and Meaning in an Annunciation by Filippo Lippi*, “Studies in iconography”, 25, 173-195.
- PANOFSKY ERWIN (1964), *Mors Vitae Testimonium. The positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography* in: WOLFGANG LOTZ, LISE LOTTE MÖLLER (a cura di), *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, Monaco di Baviera, Prestel, 221-236.
- PETERLINI GIUSEPPE (2023), *Gegen Michelangelo: Die Bildparodie in der nord- und mittelitalienischen Kunst des Cinquecento*, Berlino-Boston, Deutscher Kunstverlag.
- PFISTERER ULRICH (2002), *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, Monaco di Baviera, Hirmer Verlag.
- PIERGUIDI STEFANO (2013), *La Furia di Rosso Fiorentino e il Laocoonte di Bandinelli: l’antitesi fra notomia e antico*, “Grafica d’Arte”, 24, 93, 2-10.

- PIERGUIDI STEFANO (2018), [L'“Allegoria della morte e della fama” di Agostino Veneziano e Rosso Fiorentino](#), “Grafica d’arte”, 29, 115, 2-6.
- PIGMAN GEORGE W. (1980), *Versions of Imitation in the Renaissance*, “Renaissance Quaterly”, 33, 1-32.
- PROCHNO RENATE (2006), *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlino, Akademie-Verlag.
- ROBERT JÖRG (2006), *Nachschrift und Gegengesang. Parodie und ›parodia‹ in der Poetik der Frühen Neuzeit*, in: REINHOLD GLEI, ROBERT SEIDEL (a cura di), *›Parodia‹ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Tübinga, Niemeyer, 47-66.
- ROSE MARGARET A. (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCALIGERO GIULIO CESARE (1561), *Poetics libri septem*, 7 Vol., Ginevra, Antoine Vincent.
- SETTIS SALVATORE (2005), *Iconografia dell’arte italiana 1100–1500: una linea*, Torino, Einaudi.
- SCHMIDT EIKE (2003), *Furor und Imitatio. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians*, in: ULRICH PFISTERER, MAX SEIDEL (a cura di), *Visuelle Topoi. Erfindungen und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Monaco di Baviera-Berlino, Deutscher Kunstverlag, 351–384.
- SIMONS PATRICIA (2017), *Fiction and Friction: Agostino Carracci’s engraved, erotic Parody of the Toilette of Venus*, “Source”, 36, 2, 88-98.
- TAUBER CHRISTINE (2009), *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I*, Berlino, Akademie-Verlag.
- TAUBER CHRISTINE (2016), *Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua*, in: CHRISTINE TAUBER, DIETRICH ERBEN (a cura di): *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, Passau, 93–127, Dietmar Klinger Verlag.
- VASARI GIORGIO (1966-1997), *Le vite de’ piu eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di PAOLA BAROCCHI e ROSANNA BETTARINI, 11 Vol., Firenze, Sansoni.
- WÜNSCH FRANK (1999), *Die Parodie. Zu Definition und Typologie*, Amburgo, Kovač.

Referenze fotografiche

Fig. 1, 3: © Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6499 F. e inv. 1890 n. 1594.

Fig. 2, 6, 7, 10: © New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.97.145, inv. 49.97.223, inv. 22.73.3-125 e inv. 49.97.251.

Fig. 4, 8: © Wikipedia Commons, dominio pubblico.

Fig. 5: da BRINK 1997, 61.

Fig. 9: © Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6499 F / © New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.97.145 / © User: Wknight94, Wikipedia Commons, CC BY-SA 3.0 DEED, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_Belvedere_3.jpg?uselang=de

Domenico Scarpa

Coerenza e potenza, profitti e perdite

Abstract: This essay proposes a reassessment of Calvino's intellectual and biographic balance sheet, in the attempt to reconcile his continually renewed potentialities and the stubborn recurrence of some patterns in his œuvre. With the help of the two most famous balance sheets in English literature, Calvino's peculiar kinds of works – his impossible books, his unfinishable books, his discontinuous books – will be described and put into question. In the end, a comparison with a third anglophone classic will lead to a tentative definition of Calvino as a whole: "a promise who promises on".

Parole chiave: Italo Calvino, potenzialità, coerenza, libri impossibili, libri interminabili, Henry James

Italo Calvino non ha mai scritto parodie nel senso proprio del termine, testi cioè che fanno il verso a quelli di un altro autore con l'intenzione di metterlo in satira o di rendergli omaggio (ma quasi sempre queste due intenzioni finiscono per fondersi nel risultato). Per quasi tutta la vita, a partire come minimo dal Visconte dimezzato, la tecnica di Calvino è stata un'altra: creare con mezzi brevi, essenziali e precisi l'aura di uno spazio letterario ben noto a chi legge, senza che però chi legge arrivi ad associarlo con un autore determinato. È questa la tecnica dei dieci romanzi contenuti nell'iper-romanzo Se una notte d'inverno un viaggiatore, ma era già la tecnica del Visconte, grazie a quella precisa ma inafferrabile atmosfera da racconto di avventure letto chissà quando da ragazzi. D'altra parte è lo stesso Calvino a dirci – nella nota con cui nel 1980 presenta I nostri antenati al pubblico anglofono – che nel mettersi a scriverlo era proprio questo il suo obiettivo: «Anziché sforzarmi di costruire il libro che io dovevo scrivere, il romanzo che ci si aspettava da me, preferii immaginarmi il libro che mi sarebbe piaciuto leggere, un libro trovato in soffitta, d'un autore sconosciuto, d'un'altra epoca e d'un altro paese».

Le pagine che oggi Giovanni Accardo e gli amici di «Fillide» sono così gentili da ospitare riguardano invece un diverso sdoppiamento, una diversa filigrana da cogliere nella trasparenza di un testo – anzi, nella trasparenza di un intero percorso d'autore. Quello che qui presento con il titolo Coerenza e potenza, profitti e perdite è il penultimo capitolo del mio libro Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore, uscito da Hoepli, Milano, nell'aprile del 2023, e posso riproporlo grazie alla cortesia dell'editore. In questo libro, seguendo una tradizione che va da Cervantes a Swift e da Voltaire a Musil, ciascuno dei saggi si apre con un breve «argomento» dove – ma quasi solo qui, per non prendersi troppa confidenza – Calvino è apostrofato come «il nostro eroe». Ecco l'argomento di Coerenza e potenza: «Dove si tirano un po' di somme pur sapendo che, con il nostro eroe, i conti non torneranno mai del tutto». In queste pagine si parlerà infatti dei due, dei tre, dei quattro, dei tanti Calvino che sotto un unico nome d'autore si sarebbero avvicinati, secondo gran parte della critica, durante il suo percorso di scrittore. Si tratta perciò di capire se è vero, e in quali sensi può eventualmente esserlo; si tratta anche, magari, di mostrare uno o più fili di coerenza in quell'itinerario: e, proprio in apertura, vengono in aiuto due testi di Defoe e di Stevenson dove il secondo è concepito come una parodia del primo. A partire da questa coppia di classici la vicenda di Calvino si rende decifrabile in una maniera forse inaspettata, con l'aiuto ulteriore di un altro classico di lingua inglese, Henry James; e si vedrà che la caricatura di James qui impaginata fuori testo si può leggere, in una filigrana che sfugge al tempo, nel segno di Italo Calvino.

A tutte e a tutti auguro una buona lettura di queste pagine.

d.s.

Due bilanci, due conteggi dei profitti e delle perdite, eseguiti a centosessant'anni di distanza. Il secondo bilancio è la parodia del primo, e quel primo, steso dal naufrago Robinson Crusoe, è il più famoso nella letteratura di tutti i tempi: «un bilancio della sua sorte in due colonne, il male e il bene che lo compensa, per cui ringrazia Iddio.» Così nel 1982 scrive Calvino, accogliendo un invito al riassunto lanciato da Umberto Eco e sunteggiando il *Robinson* nello spazio di 15 righe e di 203 parole.

Man mano che stende il suo bilancio, Robinson sente crescere dentro di sé la gioia di avere avuto salva la vita e di trovarsi ormai al riparo dal bisogno. Su questa isola dove i marosi lo hanno sospinto non patisce la fame, perché il cibo basta raccoglierlo o procurarselo cacciando e pescando; non gli occorrono indumenti, perché il clima è caldo; non ha necessità di difendersi, perché non ci sono uomini ostili né bestie feroci. Più di ogni altra cosa, però, Robinson si meraviglia di essere ancora vivo a differenza dei suoi compagni, e di avere a disposizione il relitto della nave naufragata, arenato a poca distanza dalla riva e carico di ogni genere di merci e utensili: di tutto ciò che, nel raccoglierlo poco per volta e con fatica, non manca mai di definire «*very useful to me*» (suona così il ritornello, ragionevole quanto ossessivo, di tutta la sua storia).

Nel bilancio a due colonne, quanto elencato sopra trova collocazione (dal relitto Robinson ha recuperato anche carta e inchiostro) sulla destra del foglio, nella colonna del BENE. Quanto al MALE, esso consiste nella solitudine e nell'essere nudo nello spirito oltre che nel corpo. Ci troviamo su un'isola deserta: la mancanza di vestiti e la relativa penuria di armi destano in ogni caso preoccupazione, e soprattutto non c'è anima viva con cui scambiare parola. Quello di Robinson è un bilancio di benessere materiale e di infelicità morale, ma quest'ultima sta sotto lo sguardo clemente di Dio, che lo ha prescelto affinché lui solo si salvasse.

Questa era, in complesso, un'indubbia dimostrazione che l'infelicità del mio stato non aveva forse l'uguale nel mondo, ma che in essa c'era anche qualcosa di più o qualcosa di meno che meritava la mia gratitudine; e sia questo l'insegnamento che scaturisce dall'esperienza della più infelice condizione nel mondo: che noi possiamo sempre trovare in essa qualcosa che ci conforta e che, nel bilancio del bene e del male, va messo all'attivo del conto.

In *Robinson Crusoe* il bilancio redatto dal naufrago non è completo, perché il saldo definitivo delle entrate e delle uscite corrisponde al complesso di una storia non ancora conclusa, che Robinson narra in prima persona e che equivale a un esercizio commerciale di durata abnorme: passerà ventotto anni nella condizione del *castaway*.

Sotto il profilo dell'incompletezza, ogni scrittore si potrebbe identificare con Robinson Crusoe, perché saranno i posteri a tirare le somme che lo riguardano. Ma, soprattutto, ogni scrittore in attività si trova all'incirca, lo sappia o meno, in una condizione simile a quella di Robinson per qualche aspetto: è come un sopravvissuto che disponga di tutto il necessario perché nulla occorre materialmente alla letteratura, ma è anche (tralasciando eventuali interventi divini) il più sperduto, solo e nudo degli esseri umani.

La versione italiana di *Robinson Crusoe* da cui ho trascritto un brano porta la firma di Lodovico Terzi; risale al 1963, annata di cui conosciamo ormai l'importanza decisiva nella navigazione di Calvino. Trent'anni più tardi, Terzi curerà un romanzo – *The Wrong Box*, in italiano *La cassa sbagliata* – che include il rifacimento in chiave comica del bilancio di Robinson. L'innescò della storia è un genere di lotteria assai peculiare e oggi illegale: la *tontina*, che deve il nome al suo ideatore, il banchiere napoletano Lorenzo Tonti (1630-1695), il quale la suggerì al cardinale Mazzarino come forma atipica di prestito pubblico. Il meccanismo è semplice: viene

radunato un gruppo di sottoscrittori, in linea di principio giovani e coetanei, ciascuno dei quali conferisce una cifra che, depositata e vincolata, frutterà interessi per lunghi anni. Sarà l'ultimo sopravvissuto del gruppo a incamerarla e, nell'improbabile caso che ancora ne abbia le energie, a godersela fino alla propria morte e, naturalmente, a lasciarla in eredità a qualcun altro.

The Wrong Box è una storia familiare di zii decrepiti (i due scommettitori superstiti) e di cugini rivali (i due rispettivi eredi): una storia di trafugamenti di cadaveri, di bancarotte fraudolente, di quiproquo incresciosi, di rabbie impotenti e ripicche impietose, di tranelli legali e figuracce da voler scomparire all'istante. Autore del racconto era Lloyd Osbourne, ma lo riscrisse da cima a fondo il suo patrigno Robert Louis Stevenson, trasformandolo in un cataclisma di fatti e di caratteri governato da una perfida *politeness* di linguaggio.

The Wrong Box esce nel 1889. Nel capitolo sesto («Le tribolazioni di Morris: parte prima») si legge un esercizio di ragioneria dove, in un momento per lui difficile, l'eroe della storia si richiama esplicitamente al precedente illustre:

«Ci sono», esclamò Morris. «Robinson Crusoe e il registro a due colonne!». Ispirandosi a quel classico modello, impostò il foglio e cominciò così:

Morris comincia, anzi, deve ricominciare per tre volte il suo bilancio perché continua a sbagliare impostazione. Anche all'ultimo tentativo, però, la colonna del BENE gli s'interrompe quasi subito rimanendo in bianco, mentre quella del MALE, che sta sulla sinistra proprio come in *Robinson Crusoe*, non smette di allungarsi. Nel «classico modello» del *Robinson* le voci della colonna GOOD sono più lunghe e argomentate rispetto a EVIL, mentre a Morris succede l'inverso: il suo bilancio si arena in un soliloquio sempre più sconfortato e senza vie di uscita. Nella *Cassa sbagliata*, malgrado la presenza del cadavere di un cristiano battezzato cui toccano evoluzioni in lungo e in largo, manca ogni timore o pensiero di Dio. Il destino dei personaggi di Stevenson & Osbourne sarà pure in bilico tra fortuna e disgrazia e sarà magari leggibile in due sensi opposti, ma in questo mondo narrativo a due dimensioni e privo di un aldilà gli unici fatti comprovati sono la difficoltà di pareggiare un male terreno con un bene terreno e l'impossibilità di saldare alla svelta i propri conti. La sveltezza sta tutta dalla parte del linguaggio, dell'intreccio comico, dell'immaginazione narrativa.

Ci si chiederà che cosa c'entri con Calvino una digressione così lunga. C'entra per questo: si direbbe che Calvino avesse presenti ambedue i modelli di bilancio quando guardava a se stesso studiandosi di pianificare la propria solitudine in un mondo affollato e forse ostile. «Non ne sbaglia una», pare dicesse di lui, in tono acido, Pavese (è Franco Fortini a riferirlo, ma non per ascolto diretto). Sì, l'utilitarismo vincente e malinconico di Robinson, e l'utilitarismo comicamente disperato di Morris, sono come le due facce del Calvino figura pubblica. Più di un osservatore ha voluto cogliere in lui una sorta di ottimismo cinico, un pragmatismo anaffettivo che consisterebbe nel ricavare, da ogni occasione anche la più avversa, qualcosa che sia «*very useful to him*»: qualche strumento molto utile per lui (e solo per lui) come quelli che Robinson va recuperando dalla carcassa della nave.

C'è di più. Laddove Robinson è un superstite suo malgrado, Calvino è accusato di profittare dei naufragi altrui: i suoi colleghi si lanciano allo sbaraglio (in letteratura, in politica, magari nel cinema) e spesso finiscono per schiantarsi, laddove lui si guarda intorno e poi, con tutta cautela, si decide a partire; e arriva al traguardo senza farsi notare persino quando lo taglia per primo. Un grigio, un tiepido, un tattico, uno scaltro opportunista, un gretto calcolatore, questa l'immagine che spesso circola di lui come scrittore e come uomo. Basterebbe forse un

po' di attenzione in più per accorgersi che è anche lui un naufrago d'ingegno, e che lavora con i mezzi di fortuna che gli capitano sottomano.

Che il nostro eroe sia prudente è vero, intendiamoci. Abbiamo visto che non aderisce in tutto e per tutto nemmeno alle due istituzioni alle quali si sente legato più strettamente e più a lungo, in letteratura (casa Einaudi) come in politica (il Partito comunista). Sono ben documentati, anche in questo libro, i suoi disaccordi con Pavese e con Vittorini che pure sono i suoi primi maestri, e altrettanto documentate sono le polemiche con i "giovani turchi" editoriali che in Einaudi prendono campo a partire dalla seconda metà degli anni sessanta. Eppure, non assume mai posizioni di rottura aperta o di litigio urlato; basti rileggere la sua lettera di dimissioni dal Pci, partito per il quale ha probabilmente continuato a votare fino all'ultimo. Un bilancio? Eccolo: Calvino è inimitabile senza essere un isolato, è rappresentativo senza essere identificabile, e giunge precocemente a essere un caposaldo senza mai diventare un caposcuola. È condannabile o magari dannabile? Vediamo.

A ben guardare, Calvino si dedica a stendere un bilancio profitti e perdite ogni qualvolta nella sua opera narrativa decide di raccontare un arco di tempo lunghissimo, che sprofonda nel passato e si protende nel futuro. Succede, più che altrove, nel ciclo delle *Cosmicomiche*. Una di esse, *L'origine degli Uccelli*, viene abbozzata già nel 1964 ma esce solo tre anni più tardi in *Ti con zero*.

Erano giorni in cui non ci aspettavamo più sorprese, – raccontò Qfwfq, – come sarebbero andate le cose ormai era chiaro. Chi c'era c'era, dovevamo vedercela tra noi: chi sarebbe arrivato più lontano, chi sarebbe rimasto lì dov'era, chi non ce l'avrebbe fatta a sopravvivere. La scelta era tra un numero di possibilità limitate.

E invece, una mattina Qfwfq vede sopra un ramo un animale sconosciuto, un animale che canta, che sbatte le ali e infine si alza in volo posandosi poco più in là e riprendendo il suo canto.

L'origine degli Uccelli è una riflessione sulle possibilità imprevedibili, quelle che non hanno ancora un nome – come ancora non ce l'ha quella strana creatura volante – ma che pure esistono e che si fanno vedere e sentire. Il racconto è anche una riflessione sulle possibilità che, al contrario, avrebbero potuto essere e non saranno mai, o che resteranno attive solo per poco: «l'esistenza degli uccelli mandava all'aria il modo di ragionare in cui eravamo cresciuti.» In quasi tutti i racconti cosmicomici di Calvino circola un'ansia rivolta alle cose che potevano essere ma che non sono state e non saranno mai. In particolare, però, nel racconto sugli Uccelli torna un interrogativo su cui si arena la mente di Amerigo Ormea, il protagonista della *Giornata d'uno scrutatore*: qual è il discrimine tra mostri e non-mostri? dov'è la frontiera che divide l'umano dall'inumano, la bellezza dall'orrore? A partire dalla stessa domanda, *L'origine degli Uccelli* – racconto dove di "umano" c'è solo la voce antropofonica di Qfwfq – si trasforma in un catalogo delle forme che l'universo è andato cancellando lungo miliardi e miliardi di anni: erano proprio immeritevoli di sopravvivere, erano realmente degli errori da eliminare? Perplesso ma curioso, Qfwfq finisce sbalzato in una terra sconosciuta: nel Paese degli Uccelli? Non proprio.

Intorno a me si dispiegavano tutte le forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni e invece non aveva preso, per un qualche motivo occasionale o per un'incompatibilità di fondo: le forme scartate, irrecuperabili, perdute.

Sempre pronto ad arricchire di dettagli bislacchi le sue descrizioni dell'universo, stavolta Qfwfq non si lascia sfuggire mezza parola su questo paese dei mostri, che gli mette addosso il sudore freddo. Qfwfq si comporta così come ha fatto a suo tempo Amerigo, che osserva il silenzio su ciò che il suo ruolo di pubblico ufficiale comandato all'ospedale Cottolengo gli ha consentito di vedere nelle camerate interdette ai visitatori, quelle dove sono ricoverati esseri così deformi da non possedere connotati propriamente umani.

Paragonati alla moltitudine di creature strambe – «le forme scartate, irrecuperabili, perdute» – nelle quali Qfwfq si imbatte nella sua traversata non si sa bene se reale o mentale, ecco che gli Uccelli si trovano riassorbiti nella normalità del mondo, una normalità poco più larga rispetto a prima, quando ancora non si aveva idea che ci fossero anche loro. Anzi, Qfwfq se ne ritrova circondato, e si vede sospinto verso un luogo dove c'è «una specie di enorme uovo coricato per il lungo, che si schiudeva lentamente, come una conchiglia».

Il nome della creatura che sorge da quell'uovo-conchiglia, Org-Onir-Ornit-Or, è un tocco didascalico talmente sfacciato che illustrarlo è superfluo. Basti dire che Or è femmina, è ovviamente bellissima ed è la Regina degli Uccelli. L'amore tra lei e Qfwfq è ineluttabile e, come sempre in questi casi, impossibile. Qfwfq capisce che, qualsiasi dei due mondi scelga di voler abitare, il suo di prima o questo degli Uccelli, non avrà requie e non si sentirà mai più a casa da nessuna parte. Nel mondo su cui regna Org-Onir-Ornit-Or ha visto ciò che è e ciò che poteva essere ma non è stato, ha contemplato la bellezza in atto ma anche la bellezza perduta, ed è proprio nel momento della suprema visione di quest'ultima che la memoria lo abbandona: qui, nel paradiso dell'imperfezione, la memoria di Qfwfq soccombe proprio come quella del suo affine Dante Alighieri, allorché nell'ultimo canto della *Commedia* sfiora il culmine del Paradiso propriamente detto. Ma neppure durante la celebrazione del suo matrimonio con Or si allenta il suo sforzo per trattenere le immagini che gli attraversano gli occhi della mente.

Per una frazione di secondo tra la perdita di tutto quel che sapevo prima e l'acquisto di tutto quel che avrei saputo dopo, riuscii ad abbracciare in un solo pensiero il mondo delle cose com'erano e quello delle cose come avrebbero potuto essere, e m'accorsi che un solo sistema comprendeva tutto. Il mondo degli uccelli, dei mostri, della bellezza d'Or era lo stesso di quello in cui ero sempre vissuto e che nessuno di noi aveva capito fino in fondo.

In questa riscrittura del canto XXXIII del *Paradiso* in chiave zoocosmica Calvino mette per iscritto la morale della *potenzialità*, ossia di una nozione intorno alla quale si va arrovellando dai tempi del *Sentiero dei nidi di ragno* e da prima ancora, quando scriveva commedie e apologhi. Si può dire che da sempre Calvino costruisce se stesso e il mondo – avvertendo la necessità di costruire se stesso per poter costruire il mondo, e viceversa – senza poter vantare certezze né sulla consistenza del sé né sull'esistenza del mondo.

E qui, dopo *L'origine degli Uccelli*, storia che sembra fuoruscire dalla dimensione del tempo umano, è opportuno fissare un nuovo caposaldo sull'argomento coerenza e potenza. Calvino è uno storicista che cerca a più riprese di sfuggire alla Storia. Non per negarla o vilipenderla, come fanno molti scrittori e pensatori e come lui stesso viene accusato di aver fatto (a partire, si dice, proprio dalle *Cosmicomiche*). Se Calvino scarta dalla Storia è perché sogna di poterci rientrare a suo piacimento come se fosse la prima volta, azzerando ogni cosa a cominciare dal proprio passato: per esserci, per guardare e per scrivere da un nuovo punto zero. Anche o soprattutto con questa contraddizione si spiega il suo continuo ritornare sui libri già pubblicati cambiandone l'assetto e i contenuti, o aggiungendoci autocommenti dettati dal senno

di un *durante* che non smette mai di spostarsi. Una fuga, dunque, ma anche la rincorsa di un se stesso che non è mai esistito prima (così come quegli Uccelli spuntati all'improvviso), e che però potrebbe esistere un giorno, a patto che lui sia capace di coglierne al volo l'essenza e di reinventarsi inventandolo.

Non è finita. Dal 1970 almeno, i libri di Calvino sono tutti contemporanei, come se le scrivane del suo studio non fossero tre (e sarebbero già numerose) ma molte di più. Calvino potrebbe riformulare la sentenza più celebre di Mallarmé affermando che il mondo esiste non per approdare a un libro bensì a una biblioteca intera. Allo stesso modo, l'insieme della sua opera trova compimento in singole opere che fanno sistema tra loro svolgendo funzioni diverse e complementari nel sistema stesso, e tutte sono deputate a conciliare un massimo di potenzialità risorgiva con un massimo di coerenza riconoscibile.

Nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge. E siccome conosco bene questo tipo di spinta, mi sembra di riconoscerla anche nei grandi scrittori le cui voci sembrano giungerci dalla cima d'un'esperienza assoluta. Quello che essi ci trasmettono è il senso dell'approccio all'esperienza, più che il senso dell'esperienza raggiunta; il loro segreto è il saper conservare intatta la forza del desiderio.

Proveniente dalla versione italiana del saggio *Mondo scritto e mondo non scritto*, questa dichiarazione riepilogativa è della primavera 1985.

Torniamo alla coerenza e alla potenza. *Palomar* e *Lezioni americane*, i due libri di Calvino spesso definiti testamentari, sono in realtà «libri aurorali», nuove aperture per il gioco e per il discorso, propezioni e non consuntivi, testi nelle cui fibre si ritrova il massimo di ciò che una persona ha imparato in una vita intera: per continuare a usarlo, non per conservarlo sotto una teca. Sono insomma libri di viva potenzialità e non di coerenza curvata su sé stessa, opere da cui Calvino avrebbe fatto un salto verso regioni che non possiamo immaginare.

Esistono, nel *corpus* di Calvino, «libri dormienti», come lo è stato per lungo tempo *Una pietra sopra*. Ma «dormienti» sono ugualmente alcune raccolte, progettate e non pubblicate causa morte precoce, che dovevano offrirci i reperti di un Calvino non più attuale, ma da ricostruire a posteriori: le opere di un protoCalvino oramai estraneo all'Italo Calvino maturo, che in vista della tarda età aveva in programma di farsi storico o archeologo del suo omonimo giovanile. Penso innanzitutto alla raccolta degli scritti 1945-1957, per la quale era già stato scelto il titolo *L'Età del ferro* e dove Calvino avrebbe raccontato (in primo luogo a se stesso) gli anni della militanza nel Pci; penso a *Passaggi obbligati*, sotto il cui titolo doveva trovare sistemazione una serie di testi autobiografici di impostazione eterogenea, il più antico dei quali, *La strada di San Giovanni*, risaliva al 1961.

Un Calvino che fosse vissuto anche solo cinque o sei anni in più, un Calvino attivo al principio degli anni novanta, è probabile che ci avrebbe riservato alcune sorprese retrospettive di questo genere, oltre ad allungare il suo percorso imprevedibile di narratore saggista.

Occorre invece farsi più sottili per distinguere, tra le opere di Calvino, i «libri dormienti» dai «libri discontinui». Definisco «discontinui» quei libri che si presentano come opere unitarie, ma la cui stesura, o il cui completamento, si trovano frazionati tra due o più epoche, tra due o più impostazioni di stile visibilmente diverse. Di libri così ce n'è più d'uno. C'è *I cinque sensi*, libro incompiuto benché il primo racconto della serie, *Il nome, il naso*, risalga al 1971, quindici anni prima della scomparsa, e discontinue nel loro insieme sono le venti storie di *Marcavaldo*

ovvero *Le stagioni in città* dove gli ultimi testi datati 1963 hanno poco da spartire con i primi, del 1952, così com'è discontinua *La giornata d'uno scrutatore* che porta in calce le date «1953-1963»: un libro dove, lo si è visto più volte, ogni singola pagina si presenta esplosa, sventrata. Eppure, proprio questi «libri discontinui» ci riportano, per antifrasi, alla coerenza di Calvino. La ragione è semplice. Prima ancora di queste opere, è la sua biografia a mostrare spaccature. Già la sua adolescenza e prima giovinezza, fra il 1940 e il 1945, fra l'entrata in guerra dell'Italia fascista, l'armistizio con gli Alleati e la guerriglia partigiana, si sviluppano in un'Italia squassata da terremoti continui. Di lì a poco, dopo lo slancio dei primi racconti e del primo romanzo, ecco la crisi creativa che lo impantana tra il 1948 e il 1951, e persino più cupo (malgrado l'exploit del *Barone rampante*) sarà attraversare un anno grave come il 1956. A un successivo breve intervallo gremito di opere segue una nuova prolungata fase di latenza, risolta dall'idea delle *Cosmicomiche*, esaurite le quali Calvino inalbera un polemico silenzio rivolto alle vicende del Sessantotto e del Settantasette.

Le discontinuità che ho elencato sono telluriche; bradisismiche nel migliore dei casi, ma certo non statiche. Nell'affrontarle, il nostro eroe potrà apparirci magari disperato, ma non rinunciatario: a ciascun mutamento del paesaggio risponde con una sostituzione di sguardo, con uno svecchiamento degli utensili intellettuali, con l'ispezione impietosa di ciò che resta, o si rivela per la prima volta, «*very usefub*», e se qualcosa non fosse più tale sarà lasciato cadere senza rimpianto.

Ho tenuto da parte un'ultima categoria di libri in cui mi sembra di cogliere, più che in altri, la scintilla di una potenzialità ulteriore. Li chiamerei «libri interminabili». Sono quelle opere che non smettono di occupare i pensieri di Calvino: libri che apertamente egli considera non finiti, o suscettibili di aggiunte, di perfezionamenti, di strutture più rigorose (o magari, chi lo sa, più fluide). Sono *Le città invisibili*, sono *Le Cosmicomiche* il cui disegno complessivo, come sappiamo, avrebbe voluto si accostasse il più possibile a quello di un nuovo *De rerum natura*, e sono quei *Destini incrociati* che tante volte lo costrinsero ad alzarsi in piena notte per trovare una struttura che reggesse davvero. Ma d'altra parte, a pensarci bene, nella sua opera ci sono anche libri che, all'inverso, non hanno un vero inizio, come *Il sentiero dei nidi di ragno*, e non ce l'hanno perché prima di quel primo libro c'è un apprendistato (drammaturgico, narrativo, saggistico) che rimane in gran parte ignoto.

Con il suo ustorio buonsenso, ai versi 125-127 della *Ars poetica* Orazio argomenta così: «Siquid inexpertum scaenae committis | et audes personam formare novam, servetur ad imum, | qualis ab incepto processerit, et sibi constet.» Nella traduzione di Carlo Carena: «Se affidi | alla scena qualcosa mai tentato | e osi creare un personaggio nuovo, | rimanga sino in fine quale apparve | all'inizio, concorde con se stesso.» Nel latino di Orazio, «inexpertum» è qualcosa di non ancora sperimentato, qualcosa che mai nessuno aveva fatto prima. Ancora una volta, novità dell'impresa e coesione del risultato: la duplice aspirazione di Calvino, e anche qui con un'avvertenza.

Nel suo percorso di scrittore Calvino mira a scrivere libri impossibili, non a scrivere libri estremi. Un libro impossibile, una volta che tu sia riuscito a scriverlo, crea nuove possibilità, apre nuovi spazi per te e per gli altri, laddove il libro estremo – se veramente è degno del nome – è quello con cui tu arrivi a un punto oltre il quale non c'è più nulla, e lì o ti rassegni a tornare indietro, o ci rimani piantato per sempre, magari senza accorgertene, oppure muori, nello spirito e magari nel corpo. Ecco perché Calvino ha preferito tentare libri impossibili invece che lanciarsi in quelli estremi. Le testimonianze biografiche e le lettere finora pubbli-

cate mostrano che sia con se stesso sia con gli altri scrittori (colleghi celebri o aspiranti all'esordio, non fa differenza), Calvino tira fuori ogni volta una stessa domanda ansiosa: e adesso che cosa potrai fare ancora, che direzione potrai prendere?

Se una notte d'inverno un viaggiatore è stato, agli occhi dello stesso Calvino, il libro più impossibile che abbia mai tentato. In un diagramma ad albero scritto in risposta a una recensione di Angelo Guglielmi, così come in un autocommento redatto per uso personale a stesura conclusa, i dieci romanzi interrotti compaiono come altrettante strade senza uscita: strade narrative che non portano da nessuna parte e, prima ancora, atteggiamenti (esistenziali, intellettuali, politici) infecondi. Rileggendo quei dieci testi si potrà magari obiettare che non è così, che Calvino ha truccato i dati. Sarebbe inutile, perché conta il fatto che così ha deciso di presentarli a se stesso, come percorsi narrativi che portano a un capolinea (sicché, sembra sottintendere, è fatale che s'interrompano). Discutibile, se vogliamo, è anche la sua soluzione, dal momento che se davvero il *Viaggiatore* funzionasse così, allora resterebbe solo la trama metaletteraria della cornice – meglio ancora: resterebbero solo i desideri di lettura espressi capitolo dopo capitolo dalla Lettrice – ad aprire il sentiero di una possibilità ulteriore, fino al lieto fine del matrimonio Lettore-Lettrice e al compimento dell'opera, e fino a un lieto fine valevole anche per i due che stanno fuori dall'opera – lo scrittore e il lettore in carne e ossa –, in un difficilissimo “liberi tutti” sempre a un pelo dall'impasse o dal disastro.

Il bilancio che sono andato stendendo fin qui è molto più disordinato di quelli di Robinson e di Morris, né si lascia distribuire in due colonne. Provo a renderlo più chiaro ricorrendo a una frase di Goffredo Parise: «Uno scrittore non deve insegnare a una ipotetica classe piena di sbadigli parole difficili che sono un groviglio, bensì cose semplici che sono il bandolo.» A salvare Calvino è la mossa che Parise ci sta indicando. Nei momenti difficili Calvino risolve affidandosi alla vena e all'arbitrio del narratore: come quando scrive il *Visconte dimezzato* che lo libera dal castigo del romanzo impegnato e positivo e socialista, o come quando scrive (rieccoli nella giusta luce!) i dieci racconti intarsiati nella struttura ipercomplessa del *Viaggiatore*, racconti che chiedono di evadere dalla prigione teorica che lui stesso si è costruito, o come quando si lascia andare alle *Cosmicomiche* più svagate, che può darsi valgano meno di altre ma che certamente segnalano e rivendicano la sua vocazione all'inafferrabilità.

Calvino andrebbe letto senza mai dimenticarsi che è un narratore tra i più dotati della sua generazione: anche se ha fatto tutto quanto era in suo potere per frustrare questo talento, per maltrattarlo, per revocarlo in dubbio, per dargli i tormenti della sua intelligenza implacabile, scontenta di essere felice e felice di essere scontenta. Calvino si salva dal naufragio (evento infausto alla cui origine viene più volte da sospettare l'autosabotaggio) perché è un narratore in ogni singolo punto della sua opera, anche là dove sembra avvizzire nella teoresi, anche dove s'incaponisce a disegnare grafici e a scrivere equazioni alla lavagna. Narrare è il luogo della possibilità per eccellenza, e Calvino non si è mai mosso da quell'isola. Calvino ricostituisce sempre di nuovo la potenza senza venire meno alla coerenza.

«Il risultato cui devo tendere è qualcosa di preciso, di raccolto, di leggero.» È una frase dal diario di Silas Flannery, nel *Viaggiatore*. Allinea tre delle qualità che si ritroveranno nelle *Lezioni americane*: due di esse, precisione e leggerezza, trovano anzi espressione nei titoli di quelle conferenze, mentre la terza, che corrisponde all'aggettivo «raccolto», non farà in tempo a dispiegarsi nella conferenza sulla *Consistency*. Calvino colloca quel particolare aggettivo – «raccolto» – in mezzo tra la precisione e la leggerezza, quasi fosse un dispositivo di connessione o conversione tra i due termini. Anche questo avrebbe dovuto essere *Consistency*: un luogo

dove le qualità più disparate si incontrano e si trasformano l'una nell'altra.

Nello scegliere la parola «raccolto», Calvino è stato abile. Bisogna considerarne tutti e tre i possibili significati, il primo che rimanda alla facoltà di dominare uno spazio interiore organizzandolo come nucleo di pura attenzione, il secondo che allude alla plasticità di un corpo (viene da pensare a un ginnasta, a un tuffatore), il terzo che riconferma la predilezione per le forme brevi. Il participio sostantivato «raccolto» implica che la *Consistency* sia immateriale e materiale nella stessa misura, il che si addice a una qualità dove gli opposti convergono e si trasmutano: *Consistency* è il senso complessivo e sintetico delle forme. Quanto alla migliore parafrasi per «raccolto», è Giorgio Manganelli a offrircela: «Un arduo incontro di astrazione e tangibilità.» Queste parole si leggono nel risvolto di un libro incompiuto, *Sotto il sole giaguaro*, che a pochi mesi dalla scomparsa di Calvino raduna i tre racconti superstiti del progetto *I cinque sensi*.

Per amore di simmetria, ma non solo per questo, si potrebbe azzardare che la *Consistency* sia l'opposto della *Leggerezza*: un peso equamente distribuito, una forza di gravità che rende compatto il *corpus* dell'opera letteraria, e nella quale si trovano espresse con segno concorde la potenza e la coerenza. Ma è proprio dalla simmetria che bisogna rifuggire, per insistere invece sullo scarto, sul guizzo, sulla quantità e la qualità non prevedibili. È John Barth, collega americano di Calvino, a ricordare che il suo amico condivideva con lui l'ammirazione per la figura di Dioneo nel *Decameron*, per l'invenzione da parte di Boccaccio – invenzione «dionisiaca», la definisce Barth – del «privilegio» che lo esenta, sia pure entro le regole condivise dalla brigata dei dieci narratori, dall'attenersi al tema prescritto per la giornata, lasciandolo libero di narrare ogni volta la storia che più gli piace. Calvino si è sempre riservato questa «*wild card*» (così Barth rende in inglese «privilegio»).

Questo capitolo ha preso ormai il tono di un elogio, ma va bene così, siamo alla fine e non mi sembra più il caso di proibirmelo; anche qui, un breve privilegio per chi scrive. E dunque: nell'opera di Calvino «coerenza» non è staticità ma metamorfosi perpetua. Ammiratore di Ovidio oltre che di Boccaccio, Calvino non teme la metamorfosi, ed è come dire che non arretra dinanzi alla metafisica e non si fa spaventare dal mistero, benché poi dissimuli tanto la sua propensione verso la metafisica quanto la paura che il mistero gli incute. Sono ombre, sono profondità che in lui dovremmo imparare a riconoscere perché costituiscono il suo valore al di là dei discorsi brillanti e svianti che di continuo svolge su se stesso. Per leggerlo davvero, in un certo senso, bisogna arrivare a ignorarlo.

Calvino è uno scrittore unitario che fa sistematicamente eccezione a se stesso. È in questo scarto caratteriale che coerenza e potenza vengono a coincidere. Con grande inventiva nell'infrazione, deroga a quegli stessi metodi che è andato architettando con tanta lentezza e complessità di fatica. Calvino, si sa, coltiva la letteratura come una scienza delle eccezioni. Non dà al pubblico ciò che il pubblico vuole o si aspetta, non smercia scrittura a buon mercato, e se si comporta così non è per sfoggio di bravura, ma per una reale necessità di ricerca, felicemente solitaria e disperatamente allegra come nei due bilanci di *Robinson Crusoe* e della *Cassa sbagliata*. La sua coerenza non è sistematica, è un arbitrio rigoroso; consiste nel diritto-privilegio di sbagliare e correggersi, nella libertà di sbagliare, e anzi di sbagliare per correggersi. È la sua felicità difficile. Proprio come nell'*Origine degli Uccelli*, l'errore è un principio di potenzialità. Uno dei migliori amici di Calvino, Georges Perec, aveva scelto come proprio motto una frase di Paul Klee: «Le génie, disait Klee, c'est l'erreur dans le système.»

Il primo inserto a colori di questo libro si chiude con una caricatura di Max Beerbohm, dove un Henry James giovane e un Henry James anziano stanno l'uno di fronte all'altro con cipiglio. «Come scrivevi male!» dice il vecchio al giovane, «Come scrivi male!» dice il giovane al vecchio. Un'unica nuvoletta si leva dalle loro bocche, con dentro l'apostrofe in tensione «*How badly you*», mentre i tempi verbali diversi – «*wrote!*» e «*write!*» – scoccano dal lato che ciascuno dei duellanti occupa.

La caricatura è rimasta inedita a lungo. Beerbohm l'ha disegnata sul foglio di guardia di un volume prefato da James: *Art and the Actor* del grande attore francese Constant Coquelin, uscito in traduzione inglese nel 1915. James aveva ricavato la sua *Introduction* da un saggio su Coquelin che aveva scritto ventotto anni prima, nel 1887, e del quale non avrebbe permesso la ristampa senza riscriverlo di sana pianta.

Una volta di più, cosa c'entra con Calvino? Qui la risposta è più facile ancora: basterà indirizzarla a Calvino, e la caricatura di Beerbohm varrà doppio; varrà come caricatura di lui, che per la sua vita intera non ha fatto che correggersi (benché non sia giunto agli estremi di una riscrittura radicale dei testi più antichi, né avrebbe approvato un comportamento simile), e varrà come caricatura di una parte dei suoi critici, che contrappongono un primo e un secondo Calvino: la demarcazione è fissata di solito a metà anni sessanta, fra lo *Scrutatore* e *Le Cosmicomiche*, solitamente assegnando la colonna GOOD del bilancio allo scrittore giovane e strapazzando per suo tramite l'anziano: «*How badly you write!*»

Qui vorrei dire che il bilancio reale di Calvino (di Calvino intero, dal principio alla fine) è più complicato e al tempo stesso più semplice. Per tutta la vita, nei modi più diversi, ha ripetuto che si scrive sempre per correggersi e che perciò non esiste nessuna “prima volta” per chi scrive. La differenza è che da giovane continua a dire, a se stesso e in pubblico, di non aver fatto ancora nulla di ciò che avrebbe intenzione di fare, mentre già nel 1958, a trentacinque anni appena compiuti, in una lettera a Geno Pampaloni lo sorprendiamo a esclamare: «Ma si scriveva meglio da giovanil!»

Una coerenza produttrice di potenzialità? Non è altro che la perpetua insoddisfazione rispetto al presente di se stesso: con rare eccezioni, tra le quali *Il cavaliere inesistente*. Quella che segue sarà forse la citazione più lunga di questo libro, ed è giusto che tocchi ancora una volta a Gianni Celati.

A quei tempi, tra il 1968 e il 1970, a Parigi, andavamo a spasso parlando di cose da scrivere, e lui come fantasticatore a ruota libera era eccezionale, gli bastava uno spunto e partiva a raccontarti una storia ...

Calvino è uno dei nostri autori più fantastici, più immaginativi. Anzi, quello è diventato il suo marchio di fabbrica. Rileggendo i suoi racconti giovanili li trovo un po' programmatici. E così la trilogia, con l'eccezione del *Cavaliere inesistente*. Di questo libro lui si vantava, a ragione, dicendo che era «il libro del maggiore *scripturalist* italiano». La parola *scripturalist* non so dove l'avesse scovata, ma cadeva a proposito. Voleva dire che il suo era un lavoro di fantasia che seguiva certi spunti narrativi e usava la scrittura come una specie di disegno a mano libera. Non credo che nessuno abbia studiato l'influsso dei disegnatori sul suo modo di scrivere, cominciando da quello del nostro grande disegnatore Rubino. Calvino mi raccontava che Rubino capitava nella villa dei suoi genitori a Sanremo, quando lui era bambino, e molte volte gli faceva dei disegni per intrattenerlo – quei disegni con le linee *art nouveau*, così eleganti. C'è dunque tutto un percorso di Calvino verso questo uso delle parole. Questa facoltà di usare la scrittura come uno stile disegnativo alla maniera delle vignette, dei fumetti o delle caricature, senza problemi di rappresentazione realistica della realtà, è stato ciò che ha dato a Calvino un'insolita libertà d'azione rispetto agli altri narratori italiani. Ma è anche qualcosa che a un certo punto

lui ha sentito come contraddittorio. Molte volte mi ha detto: «Io devo pormi degli ostacoli, altrimenti sono uno scrittore della domenica.» Voleva dire che gli veniva troppo facile, ossia che si lasciava andare troppo alla facilità immaginativa, cosa che ad esempio in *Marcovaldo* è molto evidente. Nella villa di Castiglione della Pescaia c'era un grande salone; dei giorni arrivavo lì e lui era in un angolo che stava scrivendo, mentre sua moglie e sua figlia chiacchiavano, arrivava la donna di servizio... Poi lui diceva: «Sentite cosa ho scritto», e ci leggeva. La straordinaria facilità della sua vena fantasticante a partire da uno spunto qualsiasi si sente molto nelle *Cosmicomiche*. Nel *Castello dei destini incrociati* e nelle *Città invisibili*, la fantasia disegnativa viene in primo piano, attraverso un confronto diretto con le figurazioni dei tarocchi e con le miniature dei vecchi libri di viaggi o con le immagini nelle mappe medievali. Ed è qui che ha incominciato a usare dei *frames* o incorniciature, che creano un effetto simile a quello postmoderno dell'autoriflessività.

Uno «*scripturalist*», il cui talento «si sente molto nelle *Cosmicomiche*». Vero, e già lì dentro Calvino incomincia «a usare dei *frames* o incorniciature». Lo fa proprio nel racconto che abbiamo letto all'inizio, *L'origine degli Uccelli*, dove si legge una dichiarazione:

Raccontare con i fumetti mi piace molto, però avrei bisogno d'alternare alle vignette d'azione delle vignette ideologiche ...

Con «vignette ideologiche» Calvino allude a un procedimento che già conosciamo: vi racconto una storia, ve la racconto in forma di fumetto, vi racconto che ve la sto raccontando in forma di fumetto. Il procedimento è simile ogni volta, ma ogni volta con angolazioni e variazioni che lo rinnovano. In particolare, *L'origine degli Uccelli* è un racconto dove la voce di Qfwfq (sarebbe sua, a rigore, la dichiarazione sul «Raccontare con i fumetti») si fa immagine. Alla lettera, come nel brano che segue.

È inutile che racconti dettagliatamente l'astuzia con cui riuscii a tornare nel Continente degli Uccelli. Nei fumetti andrebbe raccontato con uno di quei trucchi che vengono bene soltanto a disegnarli. (Il quadretto è vuoto. Arrivo io. Spalmo di colla l'angolo in alto a destra. Mi siedo sull'angolo in basso a sinistra. Entra un uccello, volando, da sinistra in alto. All'uscire dal quadretto resta incollato per la coda. Continua a volare e si tira dietro tutto il quadretto appiccicato alla coda, con me seduto in fondo che mi lascio trasportare. Se questa non vi piace potete immaginarvi un'altra storia: l'importante è farmi arrivare là).

L'origine degli Uccelli è piena di queste trovate da cartone animato di Hanna-Barbera. L'importante, ogni volta, è rappresentare un al di là dell'immaginazione con mezzi poveri che appartengono all'al di qua. Anzi, no. L'importante è quello che ha appena detto lui: «l'importante è farmi arrivare là.» Ma che cosa è *là*, precisamente, e dove si trova?

Chi legge avrà notato che finora si è parlato di *Robinson Crusoe* senza nominare Daniel Defoe. Il suo nome, infatti, non compare nel frontespizio della prima edizione stampata nel 1719, dove il racconto di Robinson risulta «*Written by Himself*». L'illusione, indotta dal testo, che il racconto di Robinson lo abbia scritto Robinson, è perfetta, e anche per questa ragione Calvino lo considera un modello. È un esemplare perfetto di racconto ed è un esempio forse insuperato di sparizione dell'autore.

«L'importante è farmi arrivare là»: ma arrivare dove, e chi è che ci vuole o ci deve arrivare, se già parte con l'intenzione di sparire? Proprio come quella di *Robinson Crusoe*, intesa come libro, anche la costruzione di Calvino è «*Made by Himself*», nello stesso senso della cosmomica *La spirale* che ha dato il titolo a questo libro. Nella *Spirale* Qfwfq ci racconta come si è

fatto la sua conchiglia, e lo racconta facendo finta che un processo naturale e un'attività artificiale coincidano. Sparire nella propria costruzione è l'obiettivo, di Qfwfq e del suo portaparola Italo Calvino. *Là* è il luogo, molto lontano, dove un vero scrittore si trova ed è introvabile. È un'isola deserta, è un naufragio atroce e felice. Non c'è modo di fissarne le coordinate, bisogna contentarsi di stare a sentire ciò che sarà disposto a raccontare dopo. E non deluderà, così come non delude Marco Polo:

Lo giovane ritornò bene, e saviamente ridisse la 'mbasciata ed altre novelle di ciò che gli domandò, perché il giovane avea veduto altri ambasciatori tornare d'altre terre e non sapeano dire d'altre novelle delle contrade fuori che l'ambasciata; egli gli avea il signore per folli, e diceva che piue amava gli diversi costumi delle terre sapere che sapere quello per che gli avea mandato. E Marco, sappiendo questo, apparò bene ogni cosa per sapere ridire al Gran Cane.

La cosiddetta versione toscana dell'«ottimo» è quella in cui Calvino ha più frequentato il *Milione*, quella da cui ha preso ispirazione per un *Marco Polo* cinematografico del 1960, mai realizzato, e poi per *Le città invisibili*. In questa versione il brano riportato fa parte del capitolo X, «Come lo Gran Cane mandò Marco figliuolo di messer Niccolò per suo messaggio», ed è l'unico punto del libro dove Marco si mostra in piena luce e dove comunica la vera missione di cui si sente investito: prestare attenzione a ciò che vede per poi raccontarlo, in maniera vivida, a chi sia interessato ad ascoltare.

Marco lascia Venezia nel 1271 con suo padre Niccolò e suo zio Matteo. Vi farà ritorno nel 1299, dopo le avventure in Asia e dopo un anno passato in carcere a Genova, anno durante il quale narra le sue avventure a Rustichello da Pisa, che glielne mette per iscritto nel francese di allora: la lingua dei commerci, la più diffusa in Europa. La peregrinazione di Marco dura ventotto anni, esattamente come la permanenza di Robinson sull'isola deserta. Gli inventari di Marco, e il bilancio di Robinson (e, vista la propensione all'autoironia in Calvino, aggiungiamoci pure quello di Morris nella *Cassa sbagliata*), non contano, contano le loro avventure. Il titolo che Marco aveva assegnato al suo libro era *Le divisament dou monde*, «La descrizione del mondo», ma in seguito quella versione francese fu stampata anche come *Livre des merveilles*: una raccolta di descrizioni era, in pari tempo, un libro delle meraviglie. L'un titolo e l'altro si adatterebbero anche a *Robinson Crusoe* e, come oramai sarà chiaro, anche all'opera intera di Calvino, senza distinguere tra "primo" e "secondo", così come ancora a Calvino si ataglia la definizione che del *Milione* ha dato Manganelli: «un equilibrio miracoloso di reticenza e di sorpresa.»

Questa di Manganelli è una vignetta che arriva a inquadrare Italo Calvino per intero. Ma qui, per chiudere il nostro bilancio lasciandone aperti i conteggi, è giusto riportare la definizione che l'eroe di questo libro ha dato di Vittorini nel 1967, a un anno dalla scomparsa dell'amico: «promessa che continua a promettere.»



Abbreviazioni e sigle.

- Album* *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero (1995), nuova edizione, Mondadori, Milano 2022.
- CS* *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano 1984.
- F* *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti* (1956), Einaudi, Torino 1991.
- L* *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Mondadori, Milano 2000.
- Lda* *I libri degli altri. Lettere 1947-1981* (1991), a cura di Giovanni Tesio, con una *Nota* di Carlo Fruttero, nuova edizione, Mondadori, Milano 2022.
- RR1* *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengli e Bruno Falchetto, Prefazione di Jean Starobinski, vol. I, Mondadori, Milano 1991.
- RR2* *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengli e Bruno Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano 1992.
- RR3* *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barengli e Bruno Falchetto, vol. III, Mondadori, Milano 1994.
- S* *Saggi 1945-1985*, a cura e con una Introduzione di Mario Barengli, Mondadori, Milano 1995.
- SNA* *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Mario Barengli, Mondadori, Milano 2012.
- UPS* *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980.

Note.

un bilancio della sua sorte [Riassunto di *Robinson Crusoe*], siglato I.C., in appendice a Umberto Eco, *Elogio del riassunto*, in «L'Espresso», XXXVIII, 40-41, 10-17 ottobre 1982, p. 94, poi in Marco Belpoliti (a cura di), «Riga», 9, *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 1995, p. 118. Sull'argomento, Calvino pubblica inoltre il corsivo *Poche chiacchiere!*, in «la Repubblica», 22 ottobre 1982, anch'esso in «Riga» cit., pp. 116-18. All'esercitazione sul riassumere un classico proposta da Eco partecipavano in quel fascicolo dell'«Espresso», accanto allo stesso Eco con *Ulisse*, Alberto Arbasino (*Madame Bovary*), Attilio Bertolucci (*La Certosa di Parma*), Piero Chiara (*I Promessi Sposi*), Cesare Garboli (*I miserabili*), Giovanni Giudici (*David Copperfield*), Ruggero Guarini (*Le affinità elettive*), Luigi Malerba (*Orlando Furioso*), Giovanni Mariotti (*La Divina Commedia*), Alberto Moravia (*Delitto e castigo*) e Giovanni Raboni (*Alla ricerca del tempo perduto*).

- very useful to me* Superfluo indicare i luoghi dove compare l'espressione. Leggo la versione originale in Daniel Defoe, *Robinson Crusoe (The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner, 1719)*, a cura di John Richetti, Penguin Books, London 2001.
- Questo era, in complesso* Daniel Defoe, *La vita e le avventure di Robinson Crusoe*, trad. it. di Lodovico Terzi, Mondadori, Milano 1976 (I ediz. Adelphi, Milano 1963), p. 79.
- Le tribolazioni di Morris* Robert Louis Stevenson e Lloyd Osbourne, *La cassa sbagliata (The Wrong Box)*, Longmans, Green, and Co., London 1889), a cura di Lodovico Terzi, Mondadori, Milano 1993, p. 95.
- Non ne sbaglia una* Franco Fortini riferisce la battuta in *Non ha mai avuto qualità da romanziere*, in «Wimbledon», I, 4, giugno 1990, p. 2, nell'ambito di un *Processo a Calvino* (pp. 1-5) dove prende la parola per l'accusa, rappresentata, oltre a lui, da Cesare Cases, Carlo Laurenzi, Giuseppe Pontiggia e Domenico Rea, mentre per la difesa testimoniano Maria Corti, Giampaolo Dossena, Cesare Garboli, Valerio Magrelli e Gian Carlo Roscioni. Su questo processo si vedano Fruttero & Lucentini, *Se Calvino non piace a...*, in «Tuttolibri»-«La Stampa», XV, 708, 23 giugno 1990, p. 4, poi come *I «ridimensionatori»*, in *Il ritorno del cretino*, Mondadori, Milano 1992, pp. 233-35. Una differente versione (dove la frase di Pavese sarebbe di riporto invece che di ascolto diretto, e non necessariamente detta in tono acido) è in un precedente articolo di Fortini: *Ritorno al Calvino critico e giornalista*, in «Corriere della Sera», 10 aprile 1989.
- Erano giorni in cui* *L'origine degli Uccelli* esce per la prima volta in «Linus», III, 28, luglio 1967, pp. 27-28 e 30-31, accompagnata da tre disegni di Emilio Tadini, prima di confluire qualche mese più tardi in *Ti con zero* e poi in RR2, pp. 236-47, con citazioni dalle pp. 236, 237, 240, 241, 246.
- Nella mia esperienza* *Mondo scritto e mondo non scritto*, in «Lettera internazionale», II, 4-5, primavera-estate 1985, pp. 16-18, poi in *S*, pp. 1865-75, a p. 1874.
- Siquid inexpertum scaenae committis* Orazio, *De arte poetica liber*, in *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Fedeli, trad. it. di Carlo Carena, Mondadori, Milano 2012 (I ediz. Einaudi, Torino 2009), pp. 660-95 (note alle pp. 972-91), alle pp. 668-69.
- In un diagramma ad albero* I due autocommenti sono in RR2, rispettivamente alle pp. 1388-97 e 1397-400, nelle notizie sul testo curate da Bruno Falchetto; la risposta a Guglielmi, *Se una notte d'inverno un narratore*, esce per la prima volta in «Alfabetà», I, 8, dicembre 1979, pp. 4-5.
- Uno scrittore non deve insegnare* Goffredo Parise, *Le cose*, in «Corriere della Sera», 28 gennaio 1973.
- Il risultato cui devo tendere* RR2, p. 780 (nel cap. VIII).
- L'ammirazione per la figura di Dioneo* John Barth, «*The Parallels!*: Italo Calvino and Jorge Luis Borges», conferenza, 4 aprile 1997; rielaborata, in «Context. A Forum for Literary Arts and Cultures», online edition, 1, 2005; versione definitiva in *Final Fridays. Essays, Lectures, Tributes & Other Nonfiction, 1995-*, Counterpoint, Berkeley 2012, pp. 103-19, a p. 118. Il «privilegio» di Dioneo viene richiesto e accordato nella *Conclusione* della Giornata I del *Decameron*, e sarà definito per la prima volta come tale nella *Conclusione* della Giornata II: si veda l'edizione a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1985, pp. 85 e 219.
- Le génie, disait Klee* Georges Perec, *La chose* (1967), in *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, a cura di Mireille Ribière con la collaborazione di Dominique Bertelli, Joseph K., Nantes 2019, pp. 868-77, a p. 871. Sul prestito da Klee si veda, nello stesso volume, la nota 19 al piede delle pp. 304-5.
- una caricatura di Max Beerbohm* Le notizie sul disegno sono in Leon Edel, *Henry James. The Master, 1901-1916*, Rupert Hart-Davis, London 1972, pp. XI-XII, mentre la sua riproduzione è fuori testo, a fronte di p. 224; lo si ritroverà in seguito sulla copertina di Henry James, *The Critical Muse: Selected Literary Criticism*, a cura di Roger Gard, Penguin Books, London 1987. Salvo errore, però, il primo a occuparsene e a offrirne un commento è stato John Felstiner: *Max Beerbohm and the Wings of Henry James*, in «The Kenyon Review», XXIX, 4, settembre 1967, pp. 449-71 (si vedano in particolare le pp. 453 e 457-58). Il saggio di James che, riscritto, ha provocato Beerbohm alla caricatura è *Coquelin*, in «Century Magazine», gennaio 1887, poi, riveduto, come *Introduction* in Constant Coquelin, *Art and the Actor (L'art et le comédien)*, Ollendorff, Paris 1880), trad. inglese di Abby Langdon Alger, Dramatic Museum of Columbia University, New York 1915, pp. 1-36; ma lo si veda anche in Henry James, *The Scenic Art. Notes on Acting & the Drama: 1872-1901*, a cura di Allan Wade, Rutgers University Press, New Brunswick 1948, pp. 198-218, con particolare attenzione alle notizie sul testo, pp. 217-18.
- Ma si scriveva meglio da giovani!* Lettera a Geno Pampaloni, 9 dicembre 1958, in *L*, p. 574.
- A quei tempi, tra il 1968 e il 1970* Gianni Celati, *Sulla fantasia* (maggio 2005, da un dialogo con Massimo Rizzante all'Università di Trento), in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata 2011, pp. 70-80, alle pp. 77-80; in seguito Rizzante ha pubblicato, con il titolo *Sulla Fantasia, il Badalucco e la Contentezza*, il testo di tre cicli di conversazioni con Celati, da lui condotti tra l'estate 2005 e Pautunno 2010: si veda il suo volume *Il geografo e il viaggiatore*, Effigie, Milano 2017, pp. 66-86, alle pp. 75-78; il ciclo è confluito integralmente in Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Marco Belpoliti e Anna Stefi, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 518-43, alle pp. 531-34. In ordine

cronologico, segnalò gli scritti che Calvino ha dedicato ad Antonio Rubino: lettera a Michelangelo Rubino (figlio di Antonio), 10 febbraio 1965, in *L*, pp. 852-53; lettera ad Antonio Faeti, 8 gennaio 1973, in *L*, pp. 1187-90, alle pp. 1187-89; quarta di copertina, firmata, per Antonio Rubino, *Viperetta* (1919), Einaudi, Torino (22 febbraio) 1975.

- Raccontare con i fumetti* RR2, p. 238; la citazione successiva è alle pp. 244-45.
- Lo giovane ritornò bene* *Il libro di Marco Polo detto Milione. Nella versione trecentesca dell'«ottimo»*, a cura di Daniele Ponchioli, introduzione di Sergio Solmi, Einaudi, Torino 1974 (I edizione ivi, 1954), p. 11.
- Le divisament dou monde* Per questo titolo, e per *Livre des merveilles*, si veda Cesare Segre, *Introduzione*, in Marco Polo, *Milione. Le divisament dou monde. Il Milione nelle redazioni toscana e franco-italiana*, a cura di Gabriella Ronchi, Mondadori, Milano 1982, pp. IX-XXIX, alle pp. XIX-XX. Ho inoltre tenuto presente Marco Polo, *Milione*, versione toscana del Trecento, edizione critica a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, indice ragionato di Giorgio R. Cardona, nuova edizione, Adelphi, Milano 1994 (I ediz. ivi, 1975), e la correlativa recensione di Gianfranco Contini: *Una nuova edizione del «Milione»* («la Repubblica», 20 aprile 1976), in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1989, pp. 217-20.
- un equilibrio miracoloso* Giorgio Manganelli, *Marco Polo: Il Milione*, in *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano 1986, pp. 80-83, a p. 82.
- promessa che continua a promettere* *Vittorini: progettazione e letteratura* (gennaio 1967; come *Progettazione e letteratura*, in «il menabò di letteratura», 10, [8 aprile] 1967, pp. 73-95, fascicolo dedicato a Vittorini e curato da Calvino, poi in *UPS*), in *S*, pp. 160-87, a p. 161.

L'illustrazione di Max Beerbohm è intitolata *The revised and unrevised Henry James*, *EC9 B3927 Z915c, Houghton Library, Harvard University, by permission.

Gino Tellini

Peripezie di Ulisse, tra D'Annunzio e Gozzano

Abstract: The essay analyses Gozzano's parody of D'Annunzio's work focusing on the figure of Ulysses. It takes as its starting point D'Annunzio's poem Maia. Laus vitae, the first book of the Laudi, from 1903, which tells about a journey to Greece with an autobiographical reference to a cruise taken by the poet a few years earlier. The figure of Ulysses appears there as a warrior hero and Übermensch under the motto «To sail / is necessary; it is not necessary / to live». Gozzano's small poem, L'ipotesi, written in 1907, proposes, in the last part, the reversal of the Homeric and Dantean Ulysses, read by D'Annunzio as the «Re di Tempeste», reduced to a petit-bourgeois, frivolous and unfaithful, a parody not of Homer or Dante, but precisely of the Vate's rhetoric.

Parole Chiave: parodia, Gabriele d'Annunzio, Guido Gozzano, Ulisse

Ulisse, eroe antico e moderno, coinvolto in vicende epiche come in vicende fiabesche (tra maghe e giganti), è creatura versatile che si presenta, già nell'archetipo omerico, con un profilo disponibile a molteplici funzioni. Per questa sua multiformità, continua a esistere come personaggio perennemente reinterpretato in chiave attualizzante. Nel corso del Novecento, ha conosciuto molte rivisitazioni, sì da dare voce e volto a protagonisti dalla fisionomia sempre mutevole, anche antitetica. Eppure ogni volta porta il segno d'una specifica situazione storica e d'una particolare sensibilità culturale. Mito rivissuto come specchio del presente.

In merito alle sue metamorfosi di primissimo Novecento, una stazione memorabile porta la firma di D'Annunzio, anno 1903. Un Ulisse fastoso, che il Pascoli conviviale, a distanza ravvicinata, nel 1904, letteralmente ribalta con *Il sonno di Odisseo* e con *L'ultimo viaggio*. Qui importa tuttavia l'appuntamento altrettanto ravvicinato con Gozzano, anno 1907.

L'Ulisse di D'Annunzio è il campione del superomismo estetizzante. Si staglia pericolosamente ingombrante, a inizio di secolo, come immagine di scontroso vigore e d'«infaticata» (*Maia*, IV, 41) potenza, come stupefacente conquistatore di consensi. *Maia* o *Laus vitae*, il primo libro delle *Laudi* (a stampa da Treves nel maggio 1903), è un poema, suddiviso in ventuno canti, che narra in 400 lasse di 21 versi ciascuna (per complessivi 8400 versi) l'itinerario d'un viaggio in Grecia, con autobiografico rinvio alla crociera che il poeta ha compiuto nel luglio-agosto 1895 sul panfilo *Fantasia* dell'amico Edoardo Scarfoglio (presente, tra gli altri amici, anche il traduttore francese Georges Hérelle). Progettato come «poema di vita totale», cioè come elogio della pienezza vitalistica, il libro diventa «viaggio dell'anima», con l'occhio al modello dantesco e al classicismo del «Maestro» Carducci.¹

¹ Il canto XX di *Maia* s'intitola *Saluto al Maestro* (che è Enotrio, secondo lo pseudonimo adottato la prima volta nel 1865 da Carducci nell'*Inno a Satana*).

La rotta percorsa va dall'Ellade a Roma, in quanto apoteosi epico-lirica d'un «nuovo Rinascimento», a gloria della tradizione greca, latina, toscana (rinascimentale), sentita come unica e compatta civiltà. L'opera è preceduta da due componimenti (*Alle Pleiadi e ai Fati* e *L'Annunzio*) che valgono da premessa per l'intero ciclo delle *Laudi*. La lirica *Alle Pleiadi e ai Fati*, in terzine dantesche, con il motto «Navigare / è necessario; non è necessario / vivere» (vv. 1-3), introduce subito il tema-mito di Ulisse, eroe sovrumano eletto a guida del poema. L'altro testo, *L'Annunzio*, al grido più volte replicato «Il gran Pan non è morto!» (vv. 117 sgg.), rilancia il motivo d'un trionfante paganesimo, all'insegna, appunto, del dio della fecondità e dell'ebbrezza sessuale:

E dal culmine dei cieli alle radici del Mare
balenò, risonò la parola solare:
«Il gran Pan non è morto!»
Tremarono le mie vene, i miei capelli, e le selve,
le messi, le acque, le rupi, i fuochi, i fiori, le belve.
«Il gran Pan non è morto!»
Tutte le creature tremarono come una sola
foglia, come una sola goccia, come una sola
favilla, sotto il lampo e il tuono della parola.
«Il gran Pan non è morto!»²

La reazione classicistica, inaugurata da Carducci dopo l'anticlassicismo romantico e scapigliato, tocca qui uno dei suoi vertici di celebrazione mitologica (sull'esempio di *Davanti San Guido*, vv. 61-62: «e Pan l'eterno che su l'erme alture / a quell'ora e ne i pian solingo va»), all'insegna d'una ossessiva e tesa grandiosità esclamativa. L'attualizzazione di Ulisse, emblema d'audace volontà di dominio e di conquista in un clima d'esuberanza panica, funziona da motivo conduttore di *Maia* e di tutte le *Laudi*. Il pellegrinaggio nella mitica Grecia (la «cuna dei padri», IV, 2), che comporta la visita ai luoghi sacri dell'antichità (Itaca, Patrasso, Olimpia, Delfi, Atene), registra in apertura l'incontro dei viaggiatori moderni (tra i quali il poeta) con Ulisse, che si presenta (con eco dantesca) altero e sdegnoso, dinanzi ai visitatori che lo salutano e lo onorano come re, «Re del Mediterraneo» (*Alle Pleiadi e ai Fati*, v. 46) e, con epiteto omerico, «Re di tempeste» (IV, 94), sempre pronto alla sfida di nuove imprese. Ecco dunque l'eroe del mito riproposto nelle vesti d'un energico dominatore che, di là dalla mediocrità del vivere comune, si distingue per intraprendente energia, per indomabile e orgogliosa affermazione di sé, intento (nientemeno) che alla conquista dell'«Universo!» (ivi, 226). E il multanime D'Annunzio, «moderno ulisside», apprende da lui la consapevolezza della propria missione, quale campione d'una solitudine impavida pronta a infrangere ogni limite. Il Novecento (ahimè) è il secolo che ha dovuto patire la pena di tanti «io» a collo ritto, fanfaroneschi (dice Gadda nel saggio *Emilio e Narcisso*, in *I viaggi la morte*), sedicenti conquistatori dell'Universo.

Ma un dato occorre notare, perché essenziale. L'Ulisse dannunziano non è il paladino dantesco della passione conoscitiva, bensì è il paladino d'una passione pratica e fattuale: un beligerante pugnace e temerario, più prossimo all'Odisseo dell'*Iliade*, distruttore di Troia, che al paziente pellegrino dell'*Odissea*. L'espressione «Navigare / è necessario; non è necessario / vivere», in apertura alla prima terzina di *Alle Pleiadi e ai Fati* (vv. 1-3), ritorna come esortazione finale in chiusura del poema (XXI, vv. 124-125).³ E così il cerchio si chiude. Il motto è attri-

² *L'Annunzio*, vv. 115-124, in *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, D'ANNUNZIO 1984, II, 9.

³ Ritorna anche in IX, vv. 290-291 e XVII, vv. 944-945. La *princeps* dell'editore Treves, splendidamente ornata da

buito da Plutarco a Pompeo (*Vita di Pompeo*, 50, 2) che, dovendo approvvigionare Roma con il grano raccolto nelle province, esorta i marinai a salpare, nonostante l'infuriare d'una tempesta. L'abnegazione per la patria, propria del contesto plutarco, si converte nel poeta-vate in impulso guerriero e in tensione nazionalistica. Questo Ulisse, che «eccita i forti» (*Alle Pleiadi e ai Fati*, v. 35), proclama nel 1903 a chiare lettere il primato dell'ideologia pagana e nietzscheana del conquistatore, e ne esalta la volontà di dominio, a confronto con il «verbo [...] fioco» e il «debile [...] gesto» (vv. 34-35) della morale evangelica. La tradizione cristiana è relegata dietro le quinte, come espressione di rinuncia e di debolezza, dinanzi alla ribalta in piena luce del superuomo.

Sia come sia, la nostra cultura letteraria, nella sua devota predilezione per il primato classicistico del linguaggio lirico altisonante, a discapito dell'umile e onesto linguaggio della realtà quotidiana (le «trite parole» amate da Saba), ha sempre reso devoto omaggio autore delle *Laudi*. Però, qualcuno si oppone. Come Gozzano, che non è il solo, ma l'opposizione non contrasta il trionfo del Vate che impera senza soste fino al 1945 («quarantacinque! ventotto aprile, quella volta», come dice Gadda nel saggio *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*).

All'urto irridente nei confronti dell'antico eroe mediterraneo clamorosamente rilanciato da D'Annunzio ci pensa la tagliente parodia di Gozzano, del poeta che ha «la civetteria – stando a Renato Serra – degli accordi che paion falsi, delle bravure che sembrano goffaggini di novizio», del poeta «virtuoso» che «si diverte a fare [...] il provinciale».⁴ Ma che per certo intende con risolutezza voltare le spalle a D'Annunzio: «L'Iddio che a tutto provvede / poteva farmi poeta / di fede: l'anima queta / avrebbe cantata la Fede. // Mi è strano l'odore d'incenso, / ma pur ti perdono l'aiuto / che non mi desti se penso | che avresti anche potuto, // invece di farmi gozzano | un po' scimunito, ma greggio, / farmi gabriel dannunziano: / sarebbe stato ben peggio!».⁵ E D'Annunzio, l'autore di *Cocotte*, nonostante giovanili tentazioni estetizzanti, è riuscito faticosamente a «attraversarlo» (giusto il rilievo di Montale),⁶ uscendone indenne.

Lo straordinario poemetto *L'ipotesi*, composto da Gozzano nel 1907 nel ritiro di Agliè Canavese, edito in rivista nel 1910, ma escluso dalle due sillogi canoniche della *Via del rifugio* e dei *Colloqui*, si articola in sei sezioni di differente ampiezza (per complessivi 157 versi)⁷ e soltanto nell'ultima entra in scena Ulisse. Il titolo *L'ipotesi* si riferisce, con dolente autoironia (che è una delle doti più rare nel paesaggio letterario d'ogni tempo), all'ipotetica vita che il poeta avrebbe potuto vivere se la malattia non lo avesse condannato a una morte precoce:

fregi e disegni di Giuseppe Cellini, rilancia emblematicamente, nel *colophon*, il motto latino *Navigare necesse est*.

⁴ *Le lettere* (1914), SERRA 1974, 407-408.

⁵ *L'altro*, vv. 1-12, in *Poesie sparse*, GOZZANO 1980, 309.

⁶ «Colto, intrinsecamente colto se anche di non eccezionali letture, ottimo conoscitore dei suoi limiti, naturalmente dannunziano, ancor più naturalmente disgustato del dannunzianesimo, egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad *attraversare D'Annunzio* per approdare a un territorio suo» (*Gozzano, dopo trent'anni* [1951], MONTALE 1976, 62). Il poeta degli *Ossi di seppia* parla di Gozzano, ma potrebbe parlare di sé.

⁷ I versi sono distici di doppi novenari (esattamente 56 distici), a schema (A)B(A)B oppure /(A)B(B)A, con incuneata, tra il penultimo e l'ultimo distico, una lassa (dove emerge Ulisse) di 44 novenari e ottonari per lo più a rima ABBA oppure ABAB, con qualche rima irrelata (vedi GOZZANO 1993, 264).

Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia,
 se già la Signora vestita di nulla non fosse per via...
 E penso pur quale Signora m'avrei dalla sorte per moglie,
 se quella tutt'altra Signora non già s'affacciasse alle soglie.⁸

Il componimento è del 1907. Tre anni prima, nel 1904, ventunenne, gli è diagnosticata una grave forma di tubercolosi, che lo porta, nonostante le cure assidue, nell'arco di circa un decennio, alla morte. L'ironica colloquialità discorsiva convive con l'attesa della fine («Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia, / se già la Signora vestita di nulla non fosse per via...»). E nell'attesa della fine, si avvia, per suggestione immaginativa, il film della sua vita futura, che «La Signora vestita di nulla» gli impedirà di vivere.

Si sarebbe sposato con una fanciulla semplice, serena, tranquilla (la futura «signorina Felicità»), lontana dalle gemebonde, capricciose, intellettualistiche superdonne dannunziane, e in sua compagnia sarebbe quietamente invecchiato in una ridente e appartata villa di campagna:

Sposare vorremmo non quella che legge romanzi, cresciuta
 tra gli agi, mutevole e bella, raffinata e saputa...
 Ma quella che vive tranquilla, serena col padre borghese
 in un'antichissima villa remota nel Canavese...
 Ma quella che prega e digiuna e canta e ride, più fresca
 dell'acqua, e vive con una semplicità di fantesca,
 ma quella che porta le chiome lisce sul volto rosato
 e cuce e attende al bucato e vive secondo il suo nome:⁹
 un nome che è come uno scrigno di cose semplici e buone,
 che è come un lavacro benigno di canfora spigo sapone...¹⁰

Ecco allora la prospettiva proiettata al futuro, al tempo «di là da venire» (v. 22), propriamente in un giorno d'estate del 1940 (Gozzano – morto trentatreenne nel 1916 – avrebbe avuto cinquantasette anni), quando ormai i figli sono grandi, vivono in città e i due coniugi stanno per diventare nonni: «Vivremmo pacifici in molto agiata semplicità; / riceveremmo talvolta notizie dalla città...».¹¹ Svago prediletto le cene con gli amici, con il Sindaco e il Curato, intorno alla tavola imbandita nella grande sala da pranzo: «non è senza bellezza quest'ultimo bene che avanza / ai vecchi! Ha tanta bellezza la sala dove si pranza!».¹² Quando poi nella bella stagione, le sere sono tiepide e serene, si cenerebbe all'aperto:

Ma a sera, se fosse deserto il cielo e l'aria tranquilla
 si cenerebbe all'aperto, tra i fiori, dinnanzi alla villa.
 Non villa. Ma un vasto edificio modesto dai piccoli e tristi
 balconi settecentisti fra il rustico ed il gentilizio...¹³

⁸ *L'ipotesi*, vv. 1-4, in *Poesie sparse*, GOZZANO 1980, 265. Una diversa redazione, cronologicamente anteriore, cui spetta il titolo d'autore *La Signorina Domestica* (deducibile dal testo), è edita in appendice a GOZZANO- GUGLIELMINETTI 1951, 164-167; per il titolo «La Signorina Domestica», cfr. anche GOZZANO 1991, 114.

⁹ Il nome appunto di Felicità.

¹⁰ *L'ipotesi*, vv. 5-14, GOZZANO 1980, 265.

¹¹ *Ivi*, vv. 29-30, 266.

¹² *Ivi*, vv. 53-54, 267-268.

¹³ *Ivi*, vv. 61-64, 268.

Ecco allora la sequenza portata in primo piano: una cena all'aperto, «tra i fiori», dinanzi alla casa, «nell'ora che trillano i grilli» (v. 66), mentre la dolce consorte, «zelante, le mani sui fianchi» (v. 76), si sposta veloce dalla tavola alla cucina, e intanto tra i commensali si spettegolezza su vari argomenti. Si chiacchiera del tempo che fa, della bella frutta portata dal fattore, degli amici scomparsi, e si chiacchiera anche d'amore:

Parlare d'amore, di belle d'un tempo... Oh! breve la vita!
(la mensa ancora imbandita biancheggerebbe alle stelle).¹⁴

E si chiacchiera amabilmente di letteratura. Si discorre di mode che rapide tramontano e volano via con il passare delle stagioni, si conversa di opere in versi che presto invecchiano e di nuovi gusti letterari. Passata, si dice, è la moda del classicismo manieristico, il culto della sontuosa classicità scenografica, «con tutto l'arredo pagano, col Re-di-Tempeste Odisseo» (v. 104).

Con il senno del poi sappiamo che, nel tempo futuro dell'invenzione narrativa (il 1940), la moda della classicistica vacuità sarebbe tutt'altro che tramontata. Fatto sta comunque che viene evocato il «Re-di-Tempeste Odisseo», l'eroe omerico, rinato quattro anni prima in *Maia* (siamo nel 1907) nei panni del supereroe dannunziano. La modesta consorte, di «deliziosa bruttezza»¹⁵ come poi Felicità, intanto che sparcchia e sbriga le faccende domestiche, ascolta e domanda curiosa: «Che cosa vuol dire, che cosa faceva quel Re-di-Tempeste?» (v. 108). E il consorte letterato risponde alla moglie casalinga che nulla sa di letteratura.

Qui scatta la molla della parodia, con la lassa di 44 versi brevi (ottonari e novenari) incuneati entro la struttura narrativa dei 56 distici di doppi novenari. E si dipana il ritratto di Ulisse, presentato, con «goduta profanazione»,¹⁶ come rovescio parodizzato dell'Ulisse omerico e dantesco, attraverso la voce ironica del marito che desidera soddisfare la curiosità della «consorte ignorante» («ignorante» in rima con «Dante»). Sono in ballo Omero e Dante, ma il veleno ferisce non Omero né Dante, ma è riservato a D'Annunzio e al suo rinnovato «Re di Tempeste»:

Allora, tra un riso confuso (con pace di Omero e di Dante),
diremmo la favola ad uso della consorte ignorante.

Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un bel deplorable esempio
d'infedeltà maritale,
che visse a bordo d'un *yacht*
toccando tra liete brigate
le spiagge più frequentate
dalle famose *cocottes*...
Già vecchio, rivolte le vele

¹⁴ Ivi, vv. 97-98, 270.

¹⁵ Amelia Guglielminetti a Guido Gozzano, Torino, 14 novembre 1907, GOZZANO-GUGLIELMINETTI 1951, 64.

¹⁶ SANGUINETI 1966, 114-115.

al tetto un giorno lasciato,
 fu accolto e fu perdonato
 dalla consorte fedele...
 Poteva trascorrere i suoi
 ultimi giorni sereni,
 contento degli ultimi beni,
 come si vive tra noi...
 Ma né dolcezza di figlio,
 né lagrime, né la pietà
 del padre, né il debito amore
 per la sua dolce metà
 gli spensero dentro l'ardore
 della speranza chimerica
 e volse coi tardi compagni
 cercando fortuna in America...
 – Non si può vivere senza
 danari, molti danari...
 Considerate, miei cari
 compagni, la vostra semenza! –
 Viaggia viaggia viaggia
 viaggia nel folle volo:
 vedevano già scintillare
 le stelle dell'altro polo...
 viaggia viaggia viaggia
 viaggia per l'alto mare:
 si videro innanzi levare
 un'alta montagna selvaggia...
 Non era quel porto illusorio
 la California¹⁷ o il Perù,
 ma il monte del Purgatorio
 che trasse la nave all'in giù.
 E il mare sopra la prora
 si fu richiuso in eterno.
 E Ulisse piombò nell'Inferno
 dove ci resta tuttora...

Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia,
 se già la Signora vestita di nulla non fosse per via...
 Io penso talvolta...¹⁸

In chiusura ritornano, a sigillo finale, i versi dell'inizio, come dire che il gioco dell'immaginazione rivolta all'ipotetico futuro, cessa con la parodia del presente. Ulisse, dunque, è un tizio che fa le corna alla moglie e che, adultero impenitente e spendaccione vizioso e vecchio

¹⁷ Si rammentino le leopardiane «californie selve», in *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, vv. 104-107: «[...] fra le vaste californie selve / nasce beata prole, a cui non sugge / pallida cura il petto, a cui le membra / fera tabe non doma». Si presti attenzione anche alle osservazioni registrate da Leopardi nelle *Annotazioni alle Canzoni* (1824): «Non occorre avvertire che la California sta nell'ultimo termine occidentale del continente. La nazione de' Californii, per ciò che ne riferiscono i viaggiatori, vive con maggior naturalezza» (LEOPARDI 1994, 376-377), nonché al più sintetico appunto che si trova nelle *Note* (1831) ai *Canti*: «È quasi superfluo ricordare che la California è posta nell'ultimo termine occidentale di terra ferma. Si tiene che i Californi sieno, tra le nazioni conosciute, la più lontana dalla civiltà, e la più indocile alla medesima» (ivi, 298-299).

¹⁸ *L'ipotesi*, vv. 109-157, GOZZANO 1980, 270-272.

gaudente libertino, passa a modo suo le colonne d'Ercole, ma per andare a cercare fortuna in America. Altro che vostra semenza! Espliciti, palesi, fitti, puntuali sono i rinvii al testo dantesco. La «pieta» di *Inferno*, XXVI, 94 (*pietas*, “religioso rispetto filiale”) diventa «pietà» (v. 128), “compassione”, e Penelope diventa (secondo la formula borghesemente più convenzionale) «la dolce metà» (v. 130). Senz'altro «con pace, d'Omero e di Dante» (v. 109), ma soprattutto con pace del divino Gabriele e del suo fiammeggiante «Re di Tempeste».

Il protagonista in scena è l'eroe omerico e dantesco, ma la leva che aziona la parodia è la rivisitazione dell'antico eroe operata da D'Annunzio che, in occasione della sua privata crociera sul panfilo di Scarfoglio, lo ha indebitamente attualizzato come superomistico gladiatore, come estetizzante conquistatore dell'Universo. Proprio qui fa breccia la punta di spillo di Gozzano che smonta e sgonfia l'ardimentosa impalcatura retorica innalzata dal Vate. I primi 8 dei 44 versi brevi della parodia trattano di Ulisse, ma possono anche senza fatica intendersi riferiti a D'Annunzio crocierista «tra liete brigate» (v. 116), «a bordo d'un *yacht*» (v. 115), in spiagge frequentate da «famose *cocottes*» (v. 118), con il piccolo regalo anche della «rima bizzarra *yacht: cocottes*»¹⁹:

Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un bel deplorable esempio
d'infedeltà maritale,
che visse a bordo d'un *yacht*
toccando tra liete brigate
le spiagge più frequentate
dalle famose *cocottes*...

Se poi può sembrare irriguardoso trasformare il tanto celebrato «vivere inimitabile» dannunziano in «vivere scempio» (v. 112), c'è pur sempre l'attenuante che «scempio», essendo un dantismo (*Paradiso*, XII, 62), è di matrice nobilmente eletta.

La nuova civiltà del mediocre benessere mercantile non conosce né miti né eroi. Ulisse è degradato in chiave piccolo borghese e le sue avventure sono riproposte come espressione di frivolezza, d'infedeltà coniugale, di mediocre ostentazione di magnificenza. Altro che superuomo conquistatore! L'Ulisse di Gozzano mostra un superuomo di cartone, uno spaccone nullatenente che si pavoneggia come frequentatore di prostitute. Il poeta di *Alle soglie* è troppo culturalmente esperto e raffinato per stare dalla parte della semplicità borghigiana, o della moglie che «vive con una semplicità di fantesca» (v. 10) e «attende al bucato» (v. 12), o delle «buone cose di pessimo gusto» (*La via del rifugio*, *L'amica di nonna Speranza*, vv. 2 e 12). Ma tanto meno sta dalla parte di D'Annunzio.

Per lui, la fastosa mitologia dannunziana allontana dal sentimento vero della vita, «poi ché la Vita / è fatta di semplici cose, e non d'eleganza forbita»²⁰. Dal rifiuto di D'Annunzio alla vergogna della poesia, il passo è breve. Vergogna della poesia, beninteso, ma della poesia praticata al modo del Vate: «Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'essere un poeta!» (*La signorina Felicità*, vv. 306-307). L'Ulisse profanato in parodia discende da un moto di vergogna nei

¹⁹ *L'ipotesi*, GOZZANO 1993, 264.

²⁰ *L'ipotesi*, vv. 35-36, GOZZANO 1980, 267.

confronti dell'Ulisse superuomo dominatore di *Maia*. Poeta d'un doppio rifiuto, del classicismo panico estetizzante e della moderna mediocrità borghese; poeta smaliziato che indossa la veste del «buono / sentimentale giovine romantico», per subito aggiungere, a scanso di equivoci: «Quello che fingo d'essere e non sono!» (*La signorina Felicita*, vv. 432-444), Gozzano, esteta raffinato e parodista autoironico, al fondo del proprio carattere rivela una sostanziale aridità sentimentale, una rinuncia agli affetti, un ritegno a concedersi per paura d'essere tradito, come un'arma che lo difenda dal mondo esterno. E la «Morte», la «Signora vestita di nulla» (*I colloqui, Alle soglie*, v. 29), appare allora l'unico conforto reale, l'unica «cosa bella» (*Il responso*, v. 68; *Convito*, III, v. 16).

Bibliografia

- D'ANNUNZIO GABRIELE (1984), *Versi d'amore e di gloria*, ed. diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 2 voll.
- GOZZANO GUIDO – GUGLIELMINETTI AMALIA (1951), *Lettere d'amore*, a cura di Spartaco Asciamprener, Milano, Garzanti
- GOZZANO GUIDO (1980), *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, introduzione di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori
- GOZZANO GUIDO (1991), *Albo dell'officina*, a cura di Nicoletta Fabio e Patrizia Menichi, Firenze, Le Lettere
- GOZZANO GUIDO (1993), *Tutte le poesie*, a cura di Elena Salibra, Milano, Mursia
- LEOPARDI GIACOMO (1994), *I Canti e le Operette morali*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno
- MONTALE EUGENIO (1976), *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori
- SANGUINETI EDOARDO (1966), *Preistoria di Felicita*, in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi
- SERRA RENATO (1974), *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1910 al 1915*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi

Daniele Trucco

Attorno all'*Ave Maria* di Charles Gounod. Un 'canto simile' che va oltre la parodia

Abstract: From etymology to practical application, the effect aroused by parody in a user is not univocal: the article analyzes an example of the author taken from the parodic transformation of Charles Gounod's Ave Maria in which the detorsio in comicum used, valid for other cases, it does not cause the desired effect; we also reflect on the phenomenon of the exact copy of a work with parodic purposes starting from the hyper-novel Se una notte d'inverno un viaggiatore by Calvino.

Se l'etimologia del termine *παρωδία* è risaputa,¹ l'uso che di *παρά* si volle fare *ab origine* è in verità discusso perché può essere letto come «presso» (e quindi «a imitazione di») o come «contro». Sta di fatto che al centro della questione c'è l'idea di un canto e dunque di qualche cosa che rimanda alla musica.

Il rapporto che intercorre tra un lavoro parodiante e l'originale parodiato non è mai di banale imitazione: il gioco consiste nel modificare un originale attraverso una deformazione (la cosiddetta *detorsio in comicum*), e proprio questa modifica implica un atto di per sé artistico che allontana il risultato dall'idea originaria portandolo in altre direzioni. Si badi bene però che le deformazioni non sono tutte uguali: ad esempio la forma musicale del 'tema con variazioni' nasce per discostarsi sempre più da un originale ma non per questo ha intento necessariamente parodistico ed ecco perché la *detorsio in comicum* è l'importante discriminante per una trasformazione che sia percepita come tale.

Il giudizio che Aristotele diede della parodia, parlando di 'tradimento' con effetto di degradazione dal sublime al volgare, non fu particolarmente lusinghiero (*Rb.* 1412a 30) ma esplicita l'interesse filosofico per il genere, già ampiamente diffuso al tempo dello stagirita.² Alludere a un modello alto porta con sé una volontà di contrasto che, ovviamente, non traspare quando si ricorre a una semplice citazione: ricopiare è plagio, modificare per dire la stessa cosa o è mancanza di originalità (soprattutto se il tono rimane uguale) o parodia (se ci si sposta verso un contrastante ossimorico o un contrario ironico). La ricontestualizzazione di elementi originali spiazza il fruitore che accetta il gioco con sottile compiacimento, oltretutto beandosi dell'averlo compreso attraverso un'operazione culturale che affonda nel suo background, ma contemporaneamente sviluppando un giudizio critico immediato sul valore della parodia in essere. Il bambino che legge *I promessi papi* di Walt Disney segue la storia senza conoscere l'originale e la apprezza senza sapere che si tratti di parodia; l'adulto la accetta con benevolenza perché sa che il fine dell'operazione è il divertimento dei più piccoli. Ben diverso il caso ad esempio del *Pulcinella* di Stravinskij: dopo la prima all'Opera di Parigi del 15 maggio 1920, il pubblico la giudicò un'abile trascrizione della musica di Pergolesi che dimostrava, per molti, una banale cleptomani del compositore russo. Peccato che negli anni *Pulcinella* ottenne un grande successo e diede il via al suo periodo neoclassico. Si tratta di parodia o

¹ Si vedano a tal proposito questi studi specifici: DELEPIERRE 1870; H. GRELLMANN 1928, 630-653; DEGANI 2004.

² Si considerino ad esempio la *Gigantomachia* parodica di Egemone di Taso (V sec. a.C.) e il poemetto gastronomico *Delizia* di Archestrato di Gela (IV sec. a.C.).

della nascita di un nuovo genere totalmente autonomo perché riplasmato?

Analoga situazione ma in ben altro contesto storico culturale fu quello dei travestimenti musicali³ operati dal vescovo fossanese Giovenale Ancina (1545-1604): il progetto che aveva in mente («pretendo smorbar l'Italia o Roma almeno dalla contagiosa peste [...] delle maledette canzoni profane, oscene, lascive et sporche per cui si conducono le centinaia et migliaia di anime peccatrici et miserabili al profondo baratro infernale»⁴), oltre a rientrare in un'ottica controriformistica tipica del periodo, richiese l'intervento di una tecnica molto spesso utilizzata in passato non soltanto in ambito musicale: il *contrafactum* o 'travestimento'. Essa consisteva nell'avvalersi di una melodia famosa composta sovente da autorevoli musicisti alla quale «toltene via le parole vane et profane, sopra l'istessa lor musica di prima poco o niente alterata, stesovi altre parole buone, honeste, devote et pie [...] puotesse ogni uomo, eziandio Religioso, liberamente et sicuramente senza scrupolo [...] goder della suddetta musica et onestamente trastullandosi, ricrearsi in quella».⁵ La sua raccolta il *Tempio Armonico* fu interamente concepita sfruttando le possibilità offerte dal 'travestimento': si può parlare di parodia in questo caso? Se l'operazione fosse stata inversa (dal sacro al profano) non ci sarebbero stati dubbi a connotarla come tale tacciandola probabilmente di blasfemia; viceversa l'aura che i brani (identici) acquistano rivestiti con un semplice testo religioso non concede l'appellativo di parodia. Come avviene con l'antifrasi, si gioca anche qui sul senso del contrario ma la spiegazione dell'effetto ha radici che affondano nei meandri del substrato culturale di un popolo: a un non cristiano l'operazione inversa a quella di Ancina apparirebbe blasfema? La considererebbe una parodia?

Ricapitolando la parodia diventa tale anche in base all'età del pubblico a cui è destinata o al suo grado di religiosità; di certo funziona o non funziona a seconda della capacità di discernimento dovuta alla *forma mentis* culturale di chi la interpreta.

Quelli che seguono sono due esempi tratti da altrettanti miei lavori utili per comprendere quanto complesso sia classificare in modo univoco il concetto che si sviluppa a posteriori dalla creazione di una parodia: quando mi interessai al genere iniziai a svilupparne le potenzialità applicandola prima alla narrativa⁶ e poi al campo musicale.⁷ L'intento voleva essere quello di verificare con i lettori o gli ascoltatori l'effetto – estetico e psicologico – suscitato dopo la sua fruizione: i pareri (soprattutto sui *social network*) sono stati molto discordanti ma il primo bivio significativo lo incontrai tra coloro che hanno considerato le operazioni una inutile perdita di tempo di pessimo gusto e coloro invece che hanno apprezzato il gioco e lo hanno ritenuto intelligente tanto da seguirlo fino al suo termine. Se non si accetta il *ludus* è inutile andare avanti, come è inutile leggere un racconto di fantasmi se non si crede, durante tutta la lettura, che possano esistere. Vediamo la pratica.

Esempio primo: parodia e paradosso

C'è un racconto di Borges contenuto in *Finzioni* (1944) dal titolo *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*. Vi si narra di uno scrittore che ha tentato la folle impresa della riscrittura di alcune parti del capolavoro di Cervantes. Si badi: «Non volle comporre un altro *Chisciotte* – ciò che è facile – ma *il Chisciotte*. Inutile specificare che non pensò mai a una trascrizione meccanica dell'originale; il suo proposito non era di copiarlo. La sua ambizione mirabile era di produrre

³ TRUCCO 2001, 32-36.

⁴ Punti del P. G. Ancina esposti in un memoriale esibito ai RR. PP. Dell'Oratorio intorno al negozio del Salterio e del Tempio Armonico; li 16 di luglio 1598, Roma, Biblioteca Vallicelliana, cod. vall. 0,27 a cc. 111.

⁵ G. ANCINA, *Tempio Armonico della Beatissima Vergine Nostra Signora*, Roma 1599, Basso, c, c 2 v.

⁶ TRUCCO 2019, 40-43. Il racconto intero lo si può leggere qui:

<https://danieletrucco.blogspot.com/2023/11/se-una-notte-dinverno-un-viaggiatore.html>

⁷ Riscrittura in modo minore del primo preludio (BWV 846) del *Clavicembalo Ben Temperato* di Johann Sebastian Bach: <https://www.youtube.com/watch?v=HJzTq4J7YxQ>

alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes».⁸

La cosa certo può sembrare assurda ma mai quanto la fattività della questione: per compiere una simile impresa sarebbe necessario un tempo infinito. L'uguaglianza è infatti un limite irraggiungibile sul piano pratico e giustificabile solo nelle astrazioni matematiche; l'arte necessita di ispirazione, di variazioni e voli in soggettiva che rendono l'impresa della riproduzione impossibile. Al di là del problema estetico, è forse la copia di un quadro meno originale dell'originale? O meno perfetta in se stessa? Se fosse veramente identica sarebbe indiscutibilmente un altro originale, anche se creata da un autore diverso. Va da sé che ciò non sia possibile causa l'irriproducibilità del dettaglio, e poi del dettaglio del dettaglio, e così via, come in un oggetto frattale di Mandelbrot.

Ora, la copia è una parodia? Naturalmente no come si è detto, non aggiungendo né togliendo nulla dell'originale; ma una copia dopo un'introduzione come quella fatta da Borges diverrebbe invece parodia? Penso di sì, ammesso che venga letta immediatamente dopo l'introduzione programmatica: come per il 'tema con variazioni' si scopre così un altro caso che può diventare parodia a seconda del suo tipo di lettura.

Si tenga ora in considerazione quanto detto da Borges ma lo si applichi al Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Lo scrittore ci ha consegnato un iper-romanzo, un'opera aperta già alla base, mutevole e non definitiva: come tutti sanno vi si narra la storia di un Lettore (questo il nome del protagonista) che per un motivo o per un altro deve continuamente interrompere la lettura di un libro intitolato appunto *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Questo fa sì che da ogni interruzione affiori un'altra storia interna alla cornice del romanzo: ciò che ne nasce è una complessa riflessione sulla funzione dello scrivere e del raccontare e il 'se' utilizzato nel titolo non è che un rimando esplicito di Calvino a un'altra possibilità di scrittura rispetto a quella da lui già sfruttata.

Come il Pierre Menard di Borges ho agito con l'intento di comporre non un'opera ma l'opera di Calvino; trattandosi però di un iper-romanzo, dall'operazione ne è nato un paradosso: quello che mi ero adoperato a fare non era una riscrittura ma la scrittura di un originale tra le infinite meno una possibili. L'unico testo autentico, proprio perché cronologicamente più attuale, stava diventando il mio primo capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* a cui, se avessi voluto, avrei potuto far seguire la rimanente parte del romanzo. Improvvisamente Calvino si era trasformato in uno dei tanti autori cimentatisi nella stesura di una variante di un libro ancora da scrivere.

Cosa ne nasce a questo punto? La parodia è quella di Calvino che si prende gioco di un genere (e di se stesso) o la mia, che beffeggia la parodia di Calvino? E può la parodia di una parodia essere ancora tale? Ecco un ulteriore caso di plagio che risveglia nel lettore una attività interpretativa in grado, questa volta, di renderlo protagonista e umorista a sua volta.

Esempio secondo: parodia musicale

Al tempo di Johann Sebastian Bach il preludiare su accordi spezzati era prassi abbastanza diffusa; talora il meccanismo dell'arpeggio veniva addirittura lasciato alla libera volontà dell'interprete e il compositore si limitava a scrivere una sequenza di accordi in successione. Questo è un po' quello che capita nel celeberrimo Preludio n. 1 in do maggiore (BWV 846) tratto dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* (1722), composizione già comparsa in modo meno articolato nel *Klavierbüchlein* scritto per il figlio Wilhelm Friedemann; tanto famoso da essere stato reinterpreto nei modi più disparati: uno fra tutti la versione dei Procol Harum contenuta nel brano *Repent Walpurgis* (1968) e conosciuta in Italia con il titolo un po' meno evocativo di *Fortuna*.⁹

⁸ BORGES 2003, 652-653.

⁹ *A latere* ne nasce una considerazione: anche una interpretazione è parodica? Cos'è che la rende tale? Quella dei Procol Harum non lo è sicuramente per tutti gli amanti del genere ma per un cultore di musica classica

Questo preludio fu reso ancora più celebre dal curioso stravolgimento tardo romantico operato dal compositore Charles Gounod che lo sfruttò per fare da base armonica alla melodia della sua *Ave Maria*. L'operazione, se si guarda alla notorietà del brano, fu un successo che perdura tutt'oggi; se la si analizza dal punto di vista estetico forse qualche perplessità può sopraggiungere, data la sua natura di *pastiche* tendente al *kitsch*. Nessuno mai oserebbe pensare però all'*Ave Maria* come a una parodia: ritorna il discorso già affrontato relativo alla sacralizzazione di una melodia grazie a un testo adeguato ed è proprio questa natura ambivalente del brano che oscilla continuamente tra preghiera e sberleffo bachiano a renderlo interessante per un'operazione parodistica.

Pensai pertanto di riscrivere sia il preludio di Bach¹⁰ sia la melodia di Gounod in tonalità minore: l'operazione, non particolarmente complessa, risultò decisamente astrusa all'ascolto, soprattutto per un orecchio abituato a sentire la versione originale. Non so se si possa parlare di *camp* in musica, ma penso che questa versione dell'*Ave Maria* sia ciò che più si avvicini all'amore per l'artificiale e l'esagerato tipico di alcuni movimenti postmoderni. Con questo esempio ho cercato di concretizzare il senso etimologico di 'canto simile' ma l'effetto che ne nasce dall'ascolto non è in realtà quello sperato, probabilmente perché la *detorsio in comicum* (il passaggio dalla tonalità maggiore a quella minore) su questo brano specifico non funziona.¹¹ Ma come è possibile essendo l'espedito che ho utilizzato un classico del repertorio comico-musicale? Che cosa lo rende differente da altri? Di nuovo, probabilmente, il contesto religioso stravolge il meccanismo e lo trascina verso la sfera del sacro, universo che non ammette operazioni antifrastiche di questo genere a meno di non farcirle anche di gestualità e mimiche esageratamente teatrali durante l'esecuzione.

Lo smascheramento

Come si è visto le dinamiche suscitate dalla parodia non sono mai univoche. Come è ovvio, creare una parodia per se stessi è nulla più che un inutile esercizio di stile; proprio per questo è indispensabile che ci sia qualcuno che la smascheri e che la faccia vivere decretandone il successo o il fallimento. L'enigma e il gioco funzionano solo quando le competenze del giocatore sono tali da consentirgli di vincere la partita: non risolverlo o perdere la sfida significa non capire e una parodia non compresa non ha scopo. Se c'è di mezzo il sacro però la questione si complica: anche una volta interpretata si innesca un freno inibitore di matrice culturale che tende a non farla accettare come tale.

Quando si tratta di copia invece lo smascheramento non è sempre possibile e il 'tradimento' aristotelico funziona a patto che a monte siano già state dichiarate le intenzioni: questo perché non si potrebbe percepire altrimenti l'abbassamento di livello tipico del genere e il processo di decifrazione non avrebbe finalità alcuna per cui essere messo in moto.

Bibliografia

- BORGES JORGE LUIS (2003), *Tutte le opere*, Mondadori, Milano
 DEGANI ENZO (2004), *Filologia e storia: scritti di Enzo Degani*, a cura di Maria Grazia Albani et al., 1, Hildesheim-Zürich-New York
 DELEPIERRE OCTAVE, (1870) *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes*, Trübner, Londres
 GRELLMANN HEINRICH (1928), *Parodie*, in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2, hrsg. von P. Merker - W. Stammler, Berlin

suona di certo come un'offesa o una derisione del modello originale e dunque una parodia.

¹⁰ Qui il Preludio e la Fuga tratti dall'album *Classical Music*.

¹¹ Per curiosità si provi ad ascoltare la trasposizione in minore di *Jingle Bells* che ho realizzato per parodiare non tanto la melodia natalizia quanto il genere musicale conosciuto come *Progressive Rock* e ci si renderà subito conto della sensazione.

TRUCCO DANIELE (2001), *I “travestimenti musicali” del beato Giovenale Ancina*, in “Cuneo Provincia Granda”, Anno I, n. 2

TRUCCO DANIELE (2019), *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, in “Inchiostro”, Anno 25, Numero 83, 40-43

Elettra Vassallo

La *Cantata del caffè* e la *Cantata dei contadini* Due esempi inconsueti nella produzione bachiana



Copertina del testo di didattica:
A. Castellazzi, M. Mainardi, M.P. Molinari,
Una storia... di musica, Pref. di Raffaele Mellace,
Borghetto Lodigiano, Porto Seguro, 2022

È necessario premettere che, in musica, la parodia implica concetti e pluralità di significati spesso in contrasto con l'accezione universalmente assunta in altre discipline letterarie ed artistiche per le quali si intende la trasformazione in chiave umoristica, satirica o grottesca di un'opera seria o legata a certa spiritualità del pensiero.

Fino almeno alla fine del periodo barocco la parodia è stata esclusivamente una tecnica compositiva che presupponeva il riuso, o meglio il rifacimento o *contrafactum* dell'opera d'arte, l'adattamento, la sostituzione o l'elaborazione di brani strumentali o testi preesistenti senza alcun intento comico o caricaturale. Per tutto il periodo medioevale e poi, successivamente, fino al XVII secolo, la parodia continuerà, dopo le grandi opere di Palestrina e di Orlando di Lasso, ad avere il valore di valida tecnica compositiva.

Scrivendo molto efficacemente Elisabetta Fava, nel suo saggio *Parodia-riuso e parodia-riso: tre casi esemplari di contraffazione nel teatro musicale*, citando fra gli altri anche Johann Sebastian Bach e spiegando in che cosa consista la parodia come tecnica compositiva

Nella storia musicale per parodia si intende comunemente il riuso di melodie, parodiate solo in quanto contraffatte, ossia trasportate in contesti diversi o adattate a parole differenti [...]. In tutto ciò, però, manca un elemento determinante del concetto di parodia: manca cioè il riso,

lo scatto umoristico che proprio la trasformazione dovrebbe provocare con il suo *déplacement* dell'originale.¹ (testo citato, p.1)

La tecnica della parodia doveva perdere ogni significato nella successiva epoca classico-romantica, con le nuove idee sull'originalità, l'ispirazione e sul valore eterno e irripetibile dell'opera d'arte. Per l'estetica barocca, invece, è immutabile solo l'"affetto" di un'opera; le parole possono mutare purché il loro "affetto" resti immutato. La parodia acquisterà poi il suo significato più comune e univoco soprattutto nel periodo moderno e nella produzione teatrale nell'incontro con testi che rendono possibile porre in essere il potenziale umoristico o comico della musica.

Bach è certamente famoso per la sua sterminata attività e tutti conoscono la sua produzione di musiche per organo, clavicembalo, orchestra, messe e passioni, ma il grande Bach fu anche uno dei più importanti e prolifici compositori di Cantate della storia della musica; non si limitò infatti a scrivere circa 200 cantate sacre, da eseguirsi in occasione delle funzioni religiose dell'anno liturgico, ma scrisse anche 24 cantate profane, non tutte a noi pervenute integralmente, nelle quali, alla tecnica della parodia compositiva, aggiunse anche la parodia nei termini che anche noi oggi utilizziamo. Alcune di queste cantate affrontano temi di carattere mitologico, come *Der Streit zwischen Phöbus und Pan* (Contesa tra Apollo e Pan) o *Herkules auf dem Scheidewege* (Ercole al bivio) o *Der zufriedengestellte Aeolus* (Eolo soddisfatto), altre sono di carattere celebrativo ed encomiastico.

Al di là delle imposizioni dettate dalle condizioni oggettive del lavoro, inteso specialmente come mestiere e prestazione d'opera, ragion per cui furono la necessità e il costume a moltiplicarne l'uso, è la concezione stessa della vita nel mondo luterano che sembra giustificare una così elastica e morbida arrendevolezza all'uso della parodia. [...] Le categorie del sacro e del profano non si pongono in conflitto fra loro, ma tendono ad integrarsi, ad illuminarsi della stessa luce.²

Da 1723 fino alla morte, come è noto, Bach fu *Thomaskantor*, cioè compositore ufficiale, della chiesa e della città di Lipsia, molto inserito nella vita religiosa della città, profondamente fedele al culto protestante, ma anche sensibile a quella che era la vita sociale di Lipsia, città estremamente ricca di eventi musicali che venivano organizzati per i più svariati avvenimenti: compleanni dei potenti del tempo, inaugurazioni, matrimoni, ricorrenze dell'Università cittadina ecc. In questi contesti il compositore, maestro indiscusso del procedimento compositivo della parodia che sfruttò in innumerevoli composizioni utilizzando temi, melodie e trasferendo interi brani da una composizione all'altra, considerava certamente questo procedimento più che legittimo, autorizzato dalla antica tradizione musicale. Nessuno avrebbe mai potuto applicare a questa tecnica il concetto di plagio o di violazione del copyright che nel Settecento proprio non esistevano.

Alcune composizioni, in particolare la *Cantata del caffè* e anche la *Cantata dei contadini*, si avvicinano al concetto di parodia che è a noi familiare e mi sembra interessante analizzarle soprattutto per l'arguzia e la particolarità dei libretti: l'opera buffa era ormai nello spirito del tempo, anche se in luoghi e contesti diversissimi rispetto alla città di Lipsia e le antenne sensibilissime di Bach non potevano non captarlo.

Scritta in una data compresa fra il 1732 e 1734 *Schweigt stille, plaudert nicht* (BWV 211), la *Cantata del caffè*, deve la sua relativa popolarità all'oggetto del contendere fra un padre, Schlendrian (uomo del tran tran) e sua figlia Liesgen: il caffè. E con il nome di *Cantata del*

¹ FAVA 2016, 1.

² BASSO 1983, II, 239.

caffè essa è normalmente citata (nel testo a stampa di Picander – pseudonimo di Christian Friederich Henrici – è indicata *Über den Caffè. Cantata*).

La moda della bevanda introdotta dai turchi in Europa si era diffusa ampiamente in Germania dal momento in cui l'esercito turco, ritirandosi, aveva lasciato ingenti quantità di caffè nelle mani delle truppe imperiali. La bevanda, da cui era derivato anche il nome del locale nel quale veniva servita, aveva raccolto l'entusiasmo soprattutto del pubblico femminile e suscitato discussioni accese in quanto recava disturbo alla produzione della birra provocando anche un danno economico. L'argomento era di grande interesse e quindi non ci si deve meravigliare se anche Picander, librettista della cantata, colse al volo l'occasione di poter realizzare un'opera in collaborazione con il grande J. S. Bach.

L'argomento della cantata è costituito da un acceso diverbio tra il padre (Schlendrian - basso) e la figlia (Liesgen - soprano) nell'ambito del quale il primo rimprovera alla seconda l'eccesso di uso del caffè, la minaccia di chiuderla in casa e di non farle più regali e vista la testardaggine della ragazza, le promette di darle marito solo con la promessa di non bere più caffè. La fanciulla accetta ma, con astuzia, decide di inserire nel contratto di matrimonio la clausola in base alla quale il marito non potrà impedirle di bere il caffè tutte le volte che vorrà.

Oltre ai due personaggi Schlendrian e Liesgen è presente anche un narratore (tenore) che introduce la vicenda e conclude l'opera insieme ai due protagonisti con un terzetto (coro) nel quale si afferma gioiosamente che le madri non possono biasimare le figlia dal momento che anch'esse bevono il caffè.

Il libretto della cantata contiene espressioni veramente particolari e pare impossibile che Bach si sia ad esse adeguato nel metterle in musica. Qualche esempio: nel recitativo Schlendrian viene definito *ein Ziedelbär* (*un orso mangiamiele*) e Liesgen teme di diventare *wie ein verdorrtes Ziegenbrätchen* (*un arrostitino di capra rinsecchito*) se non può bere tre volte al giorno il suo caffè; per finire, un'immagine quasi erotica *Das ich endlich vor Caffee, eh'ich noch zu Bette geh', Einen wackern Liebsten Kriegte* (*finalmente, invece del caffè, prima ancora di andare a letto, io trovassi un baldo innamorato*). Il libretto termina con questa espressione, molto popolaristica *Die Katze lässt dass Mausen nicht, die Jungfern bleiben Coffeeschwetern* (*il gatto non lascia il topo, le ragazze rimangono attaccate al caffè*). Anche i nomi dei protagonisti sono scelti in ambito dialettale: Schledrian è l'equivalente del nostro "tran-tran quotidiano" e il nome del personaggio ci dice già qualcosa del suo carattere; Lieschen è forma dialettale e sta per Lisetta e Zeidel è forma antico-alto-tedesca per Hönig, cioè miele.

L'opera è composta da recitativi, arie bipartite o tripartite e la parte strumentale consiste in un accompagnamento di archi e di un'aria concertante con il flauto traversiere. I ruoli sono caratterizzati musicalmente da sincopi, ostinati, note ribattute nelle arie di Schlendrian e con momenti di soavità e di ritmi di danza nelle arie di Liesgen. Termina l'opera una delicata *bourée* con l'organico completo.

La seconda opera che prendiamo in considerazione è *Mer bahn an neue Oberkeet* (Abbiamo un nuovo superiore – BWV 212), qualificata come recita il testo a stampa del 1751 di Picander *Cantate en burlesque* e definita successivamente anche come *Comische Cantate* o *Bauernkantate*.

Il pittoresco e spiritoso quadretto paesano è una divertente invenzione di Picander che era stato incaricato nel 1740 dell'esazione delle imposte nel circondario di Lipsia. Henrici, oltre che librettista e poeta, aveva anche un'intensa attività amministrativa e di riscossione dei tributi. L'esile trama del libretto si basa su un idillio tra due giovani contadini che dialogano scambiandosi baci e carezze ma, contemporaneamente, rendono omaggio al nuovo signore, fanno pettegolezzi, parlano di tasse e infine, dopo aver inneggiato alle bevande, decidono di andare all'osteria dove potranno anche ballare al suono di una cornamusa.

L'attenzione di Bach è volta a sottolineare con la sua musica l'aspetto fondamentalmente ingenuo e sempliciotto del testo, una sorta di *carmina rustica*, componendo una serie di brevi segmenti musicali scritti nello stile del Lied-salottiero con un semplice accompagnamento

strumentale. La *Cantata dei contadini*, composta per due voci, soprano e basso, con l'accompagnamento del flauto traversiere, corno, due violini, viola e continuo, è composta su di un libretto, scritto in parte in dialetto sassone, con alcune espressioni popolari da sottolineare.

Come nella *Cantata del caffè* Picander non si fa scrupolo di inserire alcune frasi volgarotte e decisamente popolari. Ecco alcuni esempi come *Ei, da braust es in dem Ranze, als wenn eitel Flöh und Wanzen und ein tolles Wespenbeer Miteinander zänkisch wär* (l'impulso amoroso ribolle nella tua pancia come una guerra in un vespaio tra insetti e vespe); *Versagt't die rechte Hand, so drehet euch unverwand't zur linken* (quando è ora di bere e la tua mano destra fallisce, usa la sinistra). Un ultimo breve momento per accordarsi, poi il duetto finale; la coppia va all'osteria, beve e augura lunga vita al signore di Dieskau e alla sua casa.

Si può concludere che nell'universo musicale di J.S. Bach c'è spazio anche per la mondanità, il divertimento e la satira.

Bibliografia

- DEUMM (1984), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET
 BASSO A. (1983), *Frau Musica La vita e le opera di J.S. Bach*, I e II, Torino EDT/Musica
 FAVA E. (2016), *Parodia-riuso e parodia-riso: tre casi esemplari di contraffazione nel teatro musicale*, "Between", VI.12, <http://www.betweenjournal.it>

testi

Paolo Albani

Le parole incrociate. Un racconto enigmatico

Stasera ho dato buca ai miei amici. Non ho voglia di passare la serata con loro. Tutti maschietti. Un copione già visto: birra e chiacchiere inutili, su calcio, politica, pettegolezzi a ruota libera, e soprattutto sulle donne (il che significa basse disquisizioni su culi a mandolino, tette mignon o su G. che se la tiene stretta e non la dà a nessuno). Che noia! Preferisco starmene al calduccio e ciabattare per casa. Fuori c'è un tempo da lupi, grigio, come sulla punta boscosa di un fiordo svedese, d'inverno. Dalle nuvole sparse piove, piove sulle tamerici salmastre e arse, sui pini scagliosi e irti...

Una nebbiolina triste avvolge la campagna circostante.

Accanto al divano del mio salotto, sul comodino, c'è un numero de «La Settimana Enigmistica», l'ultimo in edicola. Mi armo di una gomma per cancellare, poi arriccio la punta di un lapis, da cui esce una fila di trucioli color marrone, piccoli riccioli, ondine sottili di legno.

Mi appresto a fare le parole incrociate, un passatempo magico che mi rilassa. A volte passo ore e ore a compilare i cruciverba de «La Settimana Enigmistica». Trovo sia (come dicono gli psicologi) un buon esercizio per tenere in allenamento il cervello, il mio è sempre più rattrappito. Come se la mia mente facesse jogging, si mettesse a correre in un campo disseminato di parole, scoprendone di nuove, mai registrate nel mio lessico e le facesse alzare dal loro torpore, come pipistrelli disturbati nel sonno.

Sto per aprire le danze, dispormi al combattimento (linguistico) con le parole incrociate. Alcuni preferiscono usare il termine «crociate», non il mio amico Raffaele Aragona, *Argon* nel mondo dell'Enigmistica classica, a fronte di quella popolare, per la “plebe”, in cui rientra, secondo una tradizione consolidata, «La Settimana Enigmistica». Aragona è un purista, al pari, fatte le debite distanze, di Basile Puoti (1872-1847), grammatico e lessicografico, che in punto di morte sembra abbia detto ai discepoli raccolti intorno al suo capezzale: «Cari amici, io me ne vado, ma si può dire anche io me ne vo».

Le parole incrociate sono «un gioco enigmatico che prevede una griglia di caselle bianche e nere, in parte numerate, a cui si riferisce un elenco di definizioni di variabile livello di ambiguità» (Stefano Bartezzaghi).

Mi siedo sul divano, rifugio prediletto degli oblomovisti, dei perdigiorno di tutto il mondo, luogo d'affezione più accogliente della toeletta per rilassarsi e meditare (si legga al riguardo la *Filosofia da divano* di Stefano Scrima).

Sfoglio «La Settimana Enigmistica». Alle pagine 6 e 7, stiro con una mano la superficie cartacea della pubblicazione, in modo da appiattirne lo spessore, rimuovere eventuali pieghe. Quando faccio le parole incrociate (e solo quelle) tutto dev'essere in ordine, il settimanale dev'essere perfettamente piatto, non ci devono essere gobbe, rialzi sul foglio che raccoglie i quadratini da riempire di lettere.

A questo punto, nella pagina che contiene un cruciverba da me iniziato due giorni fa, accade

un fenomeno assurdo, che mi lascia esterrefatto, a bocca aperta. Una fluttuazione inspiegabile. Uno spostamento rocambolesco. Forse mi sbaglio, ho le trabecole. Un'allucinazione. Alcune lettere del cruciverba si muovono, volano via (così almeno mi pare, se gli occhi non mi giocano un brutto scherzo), come se un soffio di vento le avesse sparpagiate, sospinte in alto. Forse è colpa di uno spiffero entrato da una finestra del salotto, che ha gli infissi sgangherati.

Mai visto uno scompiglio simile su «La Settimana Enigmistica», un parapiglia linguistico di questa natura. Cose da pazzi!

LA SETTIMANA ENIGMISTICA N. 3115 29

3583. CRUCIVERBA CRUCIVOLANT (Paolo Albani)

ORIZZONTALI

1. È l'...
8. Il G...
15. Sono ugual...
17. Un n...
18. Lo è al m...
19. L'arcobaleno dell'...
20. Un Tito...
21. Il g...
23. La bra...
25. Un tessu...
26. Il gene...
27. Un c...
28. Brillavano...
29. Si dove...
32. La d...
33. Un'Ad...
35. È la miglior...
37. Si può la...
38. Ha il d...
39. Rinc...
40. Qu...
42. La quinta nota...
43. Si fanno...
44. Un c...
45. Agenzia di...
46. Opera...
47. Un u...
48. Parecchie...
49. Si occupa...
50. Premuroso e sollecito.
51. La sigla...
52. Lo dice chi non...

VERTICALI

1. ...
2. Il fis...
3. Il capoluogo...
4. Difetto...
5. G...
6. La sigla...
7. È ricco...
8. La conosce...
9. Un Giorgio...
10. Im p...
11. Si festeggia...
12. È il...
13. Il cegato...
14. Il n...
15. Vegetale...
16. Un salv...
18. La scia...
36. M...
37. Due g...
38. Un m...
39. Un Ed...
40. È m...
41. Lo è...
42. Si ten...
43. Il pasticc...
44. L'...
45. Caricano...
47. Il fanto...
48. L'...
50. Così...
51. C...

O forse lo sparpagliamento delle lettere del cruciverba è dovuto all'intervento maldestro della mia mano, passata sul foglio per renderlo liscio (foglio su cui, dopo il mio gesto, il nome del cruciverba non è più quello originale, ora si chiama CRUCIVERBA CRUCIVOLANT). Volto pagina, velocemente. E m'imbatto (o meglio sbatto) in un'altra sorpresa. Di nuovo una stranezza. Sto sognando? Mi appare il disegno di uno strambo cruciverba, tutto quadratini neri, con le domande in orizzontale e in verticale, poste in basso, sotto lo schema, cancellate da un frego nero (non è che ci sarà lo zampino del folle cancellatore seriale siciliano che per amore del mercato cancellerebbe anche sua madre?).

Com'è possibile riempire delle caselle nere? Sarebbe come far cantare un pesce di notte, sotto il chiaro di luna. Che razza di cruciverba è questo, davanti a me, intitolato *CRUCIVERBA DI MAN RAY*? Un nonsense? Un capriccio?



Di certo, prendendo la faccenda sul serio, è stato realizzato in omaggio al pittore e fotografo dadaista Man Ray (1890-1976), autore di *Lautgedicht* (Poema sonoro) (1924), poesia formata solo di cancellature orizzontali, di varia lunghezza, sistemate in modo da simulare la struttura di un componimento poetico (è lui, Man Ray, sia detto per inciso, il vero inventore delle cancellature poetiche, non il folle cancellatore seriale siciliano).

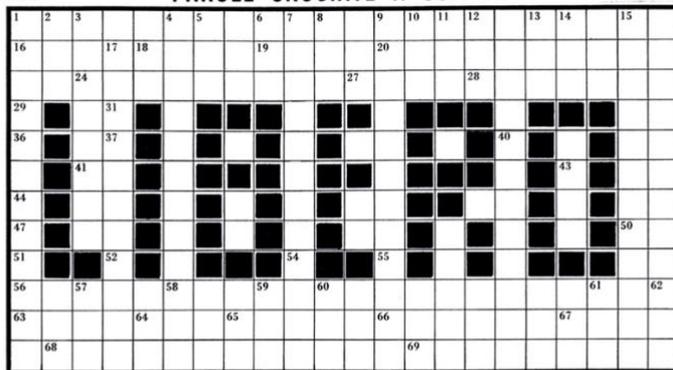
La cosa non finisce qui.

Più avanti, su un'altra pagina de «La Settimana Enigmistica», comprata giorni fa, scopro un nuovo cruciverba, anche questo, nemmeno a dirlo, ha una forma bizzarra, irregolare, come i precedenti, discordante dai modelli canonici dell'enigmistica.

È un *CRUCIVERBA A SCHEMA LIBERO*. Il titolo è corretto, esiste davvero nella letteratura enigmistica un cruciverba con questa intestazione, però anche questa volta, e non credo sia casuale, il cruciverba, sempre che la vista non m'inganni, ha una struttura insolita, i quadratini neri sono disposti in modo da formare al centro la parola «LIBERO»:

LA SETTIMANA ENIGMISTICA N. 3115 33

3595. PAROLE CROCIATE A SCHEMA (Paolo Albani)



- | | | | |
|--|--|---|--|
| <p>ORIZZONTALI</p> <p>1. Il Pérignon della champagne.
4. Comprende Svezia e Norvegia.
13. Si ripetono nell'altante.
16. Il nome di Newton.
19. La parte laterale d'un edificio.
20. Un'opera corale di Bach.
24. Erano sudditi di Ulisse.
27. Scrisse <i>Lo scarabeo d'oro</i>.
28. Dar... bracciate in acqua.
29. Si gridano con l'urlo.
31. Vivono in eremitaggio.
A Milano c'è la Granda.
Un lucido tessuto di cotone.
36. Lc... estrema degli arti.
37. Pratico elettrodomestico che si passa sui pavimenti.
40. Uno degli aeroporti di Milano.</p> | <p>43. Un'imposta sui redditi (sigla).
44. Registra tutte le chiamate.
47. Un leggero drappo di seta. Facilmente irritabile.
Si tramandano per secoli.
51. Telefono Pubblico.
52. Una moviola statunitense.
Il... preluogo alfabetico.
55. Una delle isole Ponziane.
56. Lo causano le salmonelle.
58. Le vocali in pare.
59. L'importante biblioteca fondata dal futuro Clemente XII.
61. Il fiume di Saint-Moritz.
63. Gusta l'acustica della sala.
65. C'è la Maggiore e la Minore.
66. La sigla di Viterbo.
67. Un'irritazione della pelle.
68. L'ultimo re dei Lancaster.
69. I meccanismi più... delicati.</p> | <p>VERTICALI</p> <p>1. Un numero poco... gradito.
2. Nel bel mezzo di agosto.
3. Un rifiuto senza speranza.
5. Così obbediscono i fedelissimi!
6. La capitale del Kenya.
7. Cinquecentocinquanta romani.
8. Il dittongo in piazza.
9. Si tiene sospeso in acqua.
10. Il «Gaul» gridato da Brenno.
11. Iniziali di Garrani.
12. La moglie di san Gioacchino.
13. Soffocanti per la calura.
14. Colò a picco durante il viaggio inaugurale.
15. Un uomo non più... libero.
17. Il re degli Ostrogoti nipote di Teodorico.
18. Un americano di Toronto.</p> | <p>40. Il Berry di Thackeray.
41. Una nota Casa cinematografica statunitense (sigla).
42. Situato a notevole distanza.
45. Gressio rastrello agricolo.
46. Gustoso minestrone triestino.
50. Divide in due Parigi.
53. Così è il... fumo in gola.
54. Il capo dei gangster.
57. Unità d'intensità sonora.
60. E' noto quello <i>mauxpû</i>.
62. Difetti di poco conto.
64. Ci... precedono in ufficio!
65. In fondo al termos.
67. La Girardot del cinema (iniz.).</p> |
|--|--|---|--|

Che cavolo sta succedendo? Eppure, stasera non ho fumato nemmeno uno spinello. Devo chiedere a Cataldo, il mio giornalista. Non riesco a capire che obbrobrio di copia de «La Settimana Enigmistica» mi abbia rifilato. Chi mai avrà avuto questa bella pensata? Non certo Cataldo, che è un edicolante serio, una personcina a modo.

Sarei curioso di sapere se tutte le copie del numero de «La Settimana Enigmistica» distribuite in edicola la settimana scorsa contengono, come la mia, cruciverba di questo genere, paradossali.

Saranno tutte fallate?

Nessun'altro, oltre me, se n'è accorto?

Una nuvola di domande mi martellano in testa. Mi sbattezzerei per scoprire come ci sono finiti dentro le pagine de «La Settimana Enigmistica» questi benedetti cruciverba, mai visti prima d'ora, che non hanno niente da spartire con i cruciverba tradizionali. Chi mai li avrà messi lì? con quale scopo? Una provocazione? Uno sberleffo?

Il fatto è increscioso, conoscendo la proverbiale scrupolosità e pignoleria dei redattori del settimanale. Scommetto che prima o poi ci scappa una denuncia, un esposto in tribunale.

Non ho la più pallida idea di cosa siano questi cruciverba: scherzi verbo-visivi? illusioni ottiche? un gioco dentro un altro gioco, tipo matrioska russa?

Esiste un santo protettore degli enigmisti capace di un simile prodigio? Se esiste, dev'essere un tipetto beato, con tanto di aureola sulla testa, a cui piace prendere in giro la gente, compresi quelli che protegge, perché c'è più gusto – forse si giustifica così il nostro santo protettore degli enigmisti – a sfottere quelli che si affidano a te.

O più semplicemente, la butto lì, azzardo un'ipotesi, non riuscendo a vedere in modo nitido le immagini (sono miope, non le metto bene a fuoco), è solo il «lasciatemi divertire» di un burlone, di un mattacchione in vena d'inventarsi parodie di cruciverba?

LA SETTIMANA ENIGMISTICA N. 3116 32
 3758. **CRUCIVERBA PER MIOPI** (Paolo Albani)



ORIZZONTALE VERTICALE

1. È il principio della monade. 1. L'èmmme l'èmmme!

Se tutta questa storia è vera, e non ho motivo di pensare che non lo sia, se non è una bufala o una *fake news*, allora i cruciverba stampati sulla mia copia de «La Settimana Enigmistica», comprata giorni fa, dovrebbero cambiare nome, avere un altro titolo, bisognerebbe chiamarli non più cruciverba, ma *CRUCCIVERBA*.

LA SETTIMANA ENIGMISTICA N. 3116 33
 3746. **CRUCCIVERBA** (Paolo Albani)



ORIZZONTALI

- 1. Paf^(*). 2. Paffete. 4. Pif e paf.
- 6. Piffete e paffete. 7. Paffete. 8. Pif.
- 10. Paf. 13. Piffete e paffete. 15. Paf.
- 16. Pif e paf. 17. Paffete.

VERTICALI

- 3. Paffete. 5. Pif e paf.
- 9. Piffete e paffete. 11. Pif.
- 12. Paffete. 14. Paf.

^(*) interiezione che riproduce il rumore di uno schiaffo; "piffete e paffete" e "pif e paf" riproducono il rumore di due schiaffi dati sonoramente specie sulle gote (Zingarelli).

Fabrizio Bella

Un naso

Qualche tempo fa viveva un uomo che era il suo naso; abitava di fronte casa mia, in una palazzina che aveva la sinistra fama di ospitare prostitute, tagliagole e impiegati delle poste. In mezzo a questa bieca fauna umana, il signor Naso – così lo chiamavamo noi bambini – spiccava per i suoi modi sempre cordiali; pure, egli era tra noi noto per l’immensa generosità: ogni volta che io e mio fratello lo vedevamo uscire di casa, gli correavamo incontro felici, perché sapevamo che portava sempre dei dolci o dei giocattoli con sé. Urlavamo: «Signore, signore! Oggi ha fatto neve, e in casa non ci sono che patate e cibo per gatti». Allora quella bizzarra appendice d’uomo sfilava rapido da sotto il cappotto un sacchetto di coriandoli, una confezione di cioccolatini, stelle filanti, fragole con la panna; nessuno poteva indovinare quale regalo egli avesse in serbo per noi quel giorno, né ci chiedevamo da dove provenisse tutto quel ben di Dio. Ciò che sapevamo è che, di certo, al signor Naso non molto doveva essere gradita la compagnia dei bambini: elargiti i doni scivolava subito via lungo il marciapiede, con goffa rapidità. Di lui si sapeva poco. Si diceva che, quando era un uomo tutto d’un pezzo – e non solo il suo naso – egli fosse molto ricco, e che fosse felicemente sposato con una donna bellissima e dal cognome impronunciabile. Si diceva pure che lei lo avesse lasciato così, da un giorno all’altro, per convolare a nozze con un ufficiale di marina. Secondo alcuni, di certo, doveva essere stato quell’episodio umiliante a ridurre un uomo siffatto in un tale bizzarro stato d’esistenza, e lo evitavano, perché temevano che la sua sventura potesse essere contagiosa. Secondo altri, invece, quelle erano storielle inventate per scherzo da qualche misogino; eppure, lo evitavano anch’essi, perché la superstizione alberga nelle bettole quanto nei palazzi, nei quali assume il più aristocratico nome di “buonsenso”. Ma il signor Naso pareva non fare caso alle maldicenze sussurrate al suo passaggio. Le madri e gli anziani lo guardavano con ostilità. Di domenica, quando la gente dabbene si riversava nelle piazze, un gruppo di commercianti aveva preso l’abitudine di rimbrottarlo per qualsiasi motivo: se parlava con qualcuno, gli rimproveravano di essere chiassoso o impertinente; se restava in disparte, lo si ammoniva per la sua natura schiva. Dicevano: «Ma chi si crede di essere, costui, che è solo il suo naso?»

Come spesso accade in tali circostanze, l’avversione personale di alcuni finì col tramutarsi in senso comune, e quasi come una moda, in molti iniziarono a nutrire una gratuita antipatia nei confronti del naso. Un salumiere e un giornalaio arrivarono persino ad affermare che avrebbero preferito morire di fame piuttosto che “servire un naso.” Lo fecero ovviamente di domenica, e ovviamente in una piazza affollata, affinché tutti potessero sentirli. Qualcuno, nei giorni successivi, disse che quei due avevano triplicato le loro vendite quella settimana. Nessuno voleva restare indietro, così la gente prese a fare a gara a chi odiasse di più il Naso. Pure mio padre, un omone biondo dagli occhi da santo, ci proibì di accettare i suoi doni. Non osammo disobbedire. Ormai, anche noi bambini cambiavamo strada quando vedevamo il Naso arrancare nella nostra direzione; vi era anche chi, addestrato dal padre, sputava rumorosamente a terra al suo passaggio. Un nuovo sentimento ci incupiva gli occhi, e chi non si mostrava ostile al Naso veniva escluso dai giochi. Ancora, io e mio fratello dovemmo adattarci. Probabilmente insabbiavo troppo superficialmente i miei pensieri, perché un giorno il figlio della maestra mi chiamò “figlio di puttana”; poi, dopo una breve riflessione, ringhiò in

aggiunta: “amico del Naso!”. Dopo un po’ pure mio fratello cedette: sognava di fare l’avvocato da grande, e in una notte ricca di profumi prese parte a una scorribanda al termine della quale il povero signor Naso conobbe il suono delle pietre contro la finestra del salotto. Da allora, tutto lasciava presagire una fulgida carriera forense per mio fratello – tutti i giuristi amici di mio padre ne erano convinti.

Fu in un crepuscolo d’autunno che un gruppo di insegnanti in cassa integrazione - riuniti per l’occasione in casa del vicesindaco - ebbe la squisita idea di fondare il *Corpo Docenti per il Buoncostume*. Il primo punto del loro manifesto recitava così: «Il CDB, organo garante del buoncostume cittadino, non tollera e mai tollererà chi manchi d’integrità a causa di fatti pregressi che lo abbiano mutilato nella persona fisica, morale o giuridica. Come Docenti, Cristiani, Padri e Madri di famiglia, ci impegniamo a proteggere la nostra comunità e la sua cultura, e a perseguire coloro i quali possano in qualunque modo pervertirla mancando di integrità».

Il nostro era un paese piccolo, e la fondazione di tale organo venne accolto come un fatto di straordinaria importanza. Alcuni tra i più autorevoli carpentieri del paese ne furono assai contenti: all’uscita dalla messa domenicale brindarono alla nascita del nuovo comitato. Ci furono festeggiamenti e bottiglie vuotate e risa ottuse e melasmi sul volto di gente ubriaca. Eppure i salumieri erano di diverso avviso; iniziarono a nutrirsi di bizzarre fantasie, e cioè che si volesse rubare loro i clienti e – era sottinteso – il potere che detenevano in paese. Fondarono il Consorzio dei Salumieri per la Morale. Nessuno festeggiava più, e chi si ubriacava lo faceva per meglio tollerare la tensione. I banchieri iniziarono a fumare bionde senza filtro. La risposta degli elettricisti non tardò, così come quella dei camerieri e dei notai.

Non ci volle molto che il paese divenne un ricettacolo di movimenti e consorzi, tutti aventi come oggetto comune l’odiatissimo Naso. Gli sguardi si facevano ogni giorno più torvi, e le botteghe dei fruttivendoli presero a puzzare di polvere da sparo. Nostro padre ci vietò di uscire se non per andare in chiesa o a scuola. Pure stavolta, non disobbedimmo. Poi venne l’inverno, e i tamburi di guerra deflagrarono in spari. Venne un giorno a spandersi la voce che un noto salumiere si era rifiutato di servire l’amante di un altrettanto noto e rispettabilissimo vigile urbano. Fu rappresaglia: le macchine dei salumieri sfilavano imbiancate come di neve, cariche di multe sui parabrezza e sui lunotti. Le famiglie dei vigili, invece, pativano la fame, perché i salumieri erano fedelissimi alleati dei pescivendoli, dei pasticceri e di tutta la gente che, per sbarcare il lunario, rimpinguava annualmente i sederi cascanti delle signore dell’alto proletariato cittadino durante i mesi invernali. Mio padre, che faceva il marmista, un giorno ci venne a inquietare con dei grossi goccioni che gli calavano dagli occhi: «quelli dell’Enel ci staccano la luce!», diceva. E piangeva e roteava i grossi pugni da operaio in aria, come per colpire quel nemico tremendo e invisibile che è la consapevolezza di aver sbagliato mestiere e fazione. Dopo un po’ si ricompose, e ci rammentò che uscire non ci era più concesso – era troppo pericoloso. Quella notte disobbedii. Aveva fatto neve, e mio padre già dormiva. C’era un cielo abbacinante che pareva di latte; le luci mi facevano male agli occhi. Mi compiaccevo del mio coraggio e m’inquietavo: mi sentivo un amante in fuga, un soldato alle prime armi, un galeotto appena evaso di prigione. E seguitai a vagare così, per ore, mentre tutto languiva nel silenzio. Giunsi alla dimora del Naso senza avvedermi di dove mi trovassi, che ora fosse; tutto rassomigliava a un sogno, come il sonno rassomiglia alla morte. Le luci del suo appartamento erano spente. Dalla finestra, ancora spaccata, non giungeva alcun segno di vita. Venni colto come da un terrore profondo, di quelli che si sperimentano solo quando si è bambini. Corsi a casa, stando attento a non svegliare mio padre. Il giorno dopo mi alzai, gonfio d’inquietudine. In casa nostra mancava la luce: mio padre e mio fratello giuravano vendetta. Dal balconcino della mia stanza, la finestra del Naso pareva l’occhio stupito d’un colpevole, e mi testimoniava l’abisso ad ogni sguardo – da lì, la vedevo bene. Gli amministratori di condominio gareggiavano su chi producesse la migliore intimidazione di sfratto per il Naso, ma quell’uomo non abitava più di fronte casa mia.

Chiara D'Agostino

L'inevitabile fine dell'U.I.P.¹

Dopo tante battaglie per l'autonomia e l'identità del movimento, per la presa di distanza da movimenti politici «anacronistici e dallo scarso senso dell'umorismo»,² la storia dell'Unione per l'Ironia Popolare era giunta alla fine.

La nascita dell'U.I.P. era stata l'improvviso balenare di una proposta autenticamente nuova, un'ipotesi politica ardità, quasi sconsiderata. All'epoca, i movimenti erano numerosi, ma a essere realmente determinante per il loro riconoscimento era il lessico utilizzato nei manifesti programmatici. La credibilità di un movimento era direttamente proporzionale al virtuosismo retorico, motivo per cui la competizione linguistica era accesissima. Il parossismo lessicale fu raggiunto dall'U.R.C.A.,³ che riuscì ad utilizzare quindici aggettivi e cinque avverbi per il solo sostantivo “azione”. Alcuni detrattori si appigliarono a quest'ossessione per la parola per svalutare i movimenti, tacciandoli di «verboso distacco dalla realtà e ritiro nel vocabolario ipertrofico». ⁴ Nonostante il piano privilegiato di impegno politico fosse quello linguistico, le performance di protesta non venivano affatto trascurate; tuttavia, tra i movimenti era presto nata la tendenza alla sopraffazione reciproca, alle battaglie combattute a colpi di azioni dimostrative il più rivoluzionarie possibile, dove “rivoluzionarie” stava ad indicare originalità, imprevedibilità, causticità - tutte caratteristiche che aumentavano la capacità dell'azione di «incidere sulla realtà e segnare le coscienze fuori da copioni di protesta vetusti». ⁵ Rimane indimenticata la performance del M.U.I.R. (Movimento Umano per l'Integrazione Reciproca): volendo criticare le politiche discriminatorie adottate dal governo, i membri del collettivo si riunirono nella principale stazione ferroviaria all'ora di punta, ciascuno con un uomo di chiara provenienza non occidentale aggrappato alla schiena, a simboleggiare il fardello dell'uomo bianco. La bizzarra scena catturò l'attenzione dei passanti, per poi chiamare le coscienze al risveglio della responsabilità con un memorabile *coup de théâtre*, nel momento in cui gli uomini di provenienza non occidentale scesero dalla schiena degli uomini bianchi, invertendo i ruoli - a significare come fosse in realtà l'uomo bianco, con la sua politica violentemente etnocentrica, a costituire un ingiusto fardello per le popolazioni storicamente colonizzate dall'Occidente.

[...]

¹ Estratti dal volume di Riccardo Meli, *Rivoluzione/Rivoluzioni: Paradigmi di Lotta nel Decennio Rovente*, Milano, ed. Insurrezioni, 1997.

² *Manifesto dell'U.I.P.*, § 1 La Rivoluzione Ride.

³ Unione Radicali Criticamente Autonomi, nato dalla scissione interna all'U.C.R.A. (Unione Critica Radicale per l'Autonomia), causata da insanabili divergenze sul valore della declinazione avverbiale della critica.

⁴ Cit. da *Silenziol!*, primo e unico comunicato del collettivo Taciturni, sostenitori di una rivoluzione silenziosa contro l'ipertrofia linguistica della politica; per conformarsi nella pratica alla loro linea di pensiero, da quel momento non si espressero più pubblicamente. Erano soliti frequentare le assemblee senza intervenire, limitandosi a fissare provocatoriamente gli avventori.

⁵ Cit. da *Sipario Alzato (sul Presente)*, comunicato d'esordio del gruppo di teatropolitica Attivat(t)ori.

Poi, venne l'U.I.P. La proposta politica del collettivo era in apparenza semplice: ridere, di sé prima che degli altri. Il teorico dell'U.I.P., Gianni Fagotto, durante la prima assemblea del collettivo, ne espresse così lo spirito: «La scena politica è ridondante, paralizzata. Ma è anche incredibilmente ridicola! E quindi, noi diciamo: ridetevela! – anzi, ridiamocela, *insieme*». Fu l'inizio di una vera e propria rivoluzione.

L'idea di fondo del movimento era che la risata fosse una pratica panantropologica, quindi universale, perché «tutti ne sono capaci, tutti la comprendono, e di tutto si può potenzialmente ridere; al tempo stesso, la risata esprime il carattere critico dell'ironia rispetto alla realtà. Ridere di qualcosa significa dar luogo ad alterità. La risata è, come precipitato di questa facoltà critica tutta umana, strumento immediatamente comunicativo di una differenza. La risata differenziale può divenire strumento politico, accessibile a tutti».⁶ Questo spirito antidiscriminatorio non poteva che attirare molte persone, di estrazione, cultura e ideologie differenti, unendole nella capacità di protesta della risata.

Nonostante i tentativi volti a discreditarlo il movimento⁷ l'U.I.P. ebbe subito un grande successo, diventando rapidamente un vero e proprio fenomeno culturale.

[...]

Guardando agli eventi in maniera lucida, è possibile riconoscere i primi segni di decadenza, al tempo passati inosservati, forse per ingenuità o entusiasmo. Le avvisaglie della crisi interna all'U.I.P. si mostrarono durante le sempre più frequenti discussioni tra Gianni Fagotto e il suo braccio destro, Pinuccio Pagnani. Le divergenze tra i due non erano mai state poche, e in più occasioni avevano dato luogo a diverbi, anche accesi, che però terminavano sempre in un'onestà e liberatoria risata, a ricordare quale fosse il vero spirito dell'U.I.P. Tuttavia, a un certo punto le risate di Pagnani cambiarono di intenzionalità: da bonarie divennero stizzite, di incredulità o, nel peggiore dei casi, sarcastiche. Il cambiamento nell'attitudine di Pagnani non poteva che preoccupare Fagotto, il quale, per paura di veder tradito lo spirito dell'U.I.P.,⁸ cominciò ad allontanare l'amico, rendendolo una figura sempre più marginale all'interno del movimento, al punto che presto Pagnani lo abbandonò, entrando a far parte dell'U.R.L.O.⁹ Alle difficoltà interne si sommarono poi quelle con gli altri gruppi, che minarono grandemente la credibilità dell'U.I.P. L'evento determinante, che rese evidente lo stato di *impasse* del movimento, fu la performance satirica del G.R.UN.T.,¹⁰ che volle rappresentare la supposta inefficacia e incoerenza dell'U.I.P. inscenando il corteo funebre per la morte della risata, proprio davanti alla sede del collettivo. Dapprima, la circostanza creò forte imbarazzo tra i membri dell'U.I.P., piuttosto confusi su come reagire: alcuni sostenevano di dover ridere della trovata del G.R.UN.T. per dimostrarne l'inconsistenza; altri repressero a stento le risate, aspettando di capire dal comportamento di Fagotto quale fosse il miglior atteggiamento da adottare.

⁶ *Manifesto dell'U.I.P.*, §2 La Risata come critica performativa.

⁷ Ad esempio, l'attacco da parte dello scrittore Ennio Follonica, che in un suo articolo accusò l'U.I.P. di «far leva sull'universalità della risata, senza però integrare la linea politica con proposte concrete. Se il punto è l'universalità della risata come atto performativo, allora perché non una rivoluzione del pernacchio?» (E. Follonica, *La Rivoluzione? Ride...*, Lo scontento, anno X, n. 2).

⁸ Fagotto, sempre attento alle declinazioni interne all'U.I.P., temeva che diventasse «una congrega di boriosi dalla risata insofferente» (G. Fagotto, *La lotta e le risa. Diari*, Roma, ed. La Bagarre, 1976).

⁹ Unione Riottosa per la Lotta Onnipervasiva, il cui spirito è sintetizzato efficacemente dallo slogan «Sempre e Ovunque», unanimemente riconosciuto come il movimento più molesto e polemico del periodo.

¹⁰ Gruppo Rivoluzionario UltraNichilismo Tattico; la loro strategia politica si basava sull'idea che il nichilismo non dovesse essere solamente una predisposizione dello spirito alla negazione, né realizzarsi in un'attività politica distruttrice, ma diventare una pratica di sabotaggio permanente della realtà.

Il rapporto tra l'U.I.P. e il G.R.UN.T. era segnato da profonde divergenze ideologiche. L'U.I.P. aveva sempre denunciato la sterilità e sgradevolezza del sarcasmo programmatico del G.R.UN.T.: secondo Fagotto, mentre la risata era capace di negare il determinato, nascendo da una precisa situazione, senza però rimanere ferma su se stessa, ma fungendo anzi da squarcio sul reale – un attimo di apertura, al quale far seguire i diversi contenuti concreti di critica - il sarcasmo era «un mero, presuntuoso “dir di no” a qualcosa, negando determinatamente il determinato senza aggiungervi nulla, rimanendovi piuttosto attaccati».¹¹ Ciò che del sarcasmo l'U.I.P. aveva sempre rifiutato era la riduzione della carica ironica a un'amarezza aggressiva dell'intonazione. Di contro, il G.R.UN.T. aveva sempre sostenuto che l'ironia, intesa come puro movimento dialettico di presa di distanza, fosse uno strumento troppo vago, quasi un semplice rimbalzo dal reale, e il presunto carattere critico tradisse invece del banale qualunquismo, nonché pigrizia ideologica e inettitudine critica.

Lo scontro tra i due collettivi giunse al culmine quando, in reazione alla messinscena del G.R.UN.T., Fagotto perse inaspettatamente la sua calma sorniona, esplodendo in insulti disarticolati, invece di esibirsi in una critica risata. La già scarsa compattezza dell'U.I.P. era andata perduta: una parte del collettivo si schierò con Fagotto, sostenendo che la trovata del G.R.UN.T. non fosse né ironica, né sarcastica, di certo performante, ma per nulla dialettica né tantomeno critica, semplicemente un'offesa – al che gli esponenti del G.R.UN.T. risposero prontamente di essere ammirati per il fulgido esempio di autoironia. Quindi un'altra parte dell'U.I.P., con un colpo di mano inaspettato, diede ragione al G.R.UN.T., accusando Fagotto di non essere più effettivamente capace di tener fede ai principi fondamentali del movimento, ossia di farsi una risata. Fagotto si difese sottolineando come non si trattasse di riuscire a essere più o meno autoironici, ma di distinguere l'ironia dalla provocazione fine a se stessa, e Piero Ponti, presente in veste di impresario di pompe funebri, colse l'occasione per accusarlo di promuovere un'ironia a intermittenza. Fu allora che Fagotto, con voce rosa dall'esasperazione, urlò «Ma non fa ridere!». Tutti ammutolirono, increduli: il leader dell'U.I.P. aveva fatto apostasia, negando il principio secondo cui da ogni cosa può scaturire una risata.¹²

Ponti sorrise, compiaciuto. Quella del G.R.UN.T. era stata una trovata tanto divertente quanto provocatoria, e per coerenza Fagotto avrebbe dovuto ridere, proprio per dimostrarne l'inconsistenza e al tempo stesso confermare la capacità di autoironia dell'U.I.P., mettendo così in pratica i principi del «ridere di se stessi prima che degli altri» e dell'ironia critica in una risata sola. D'altro canto, però, una risata così polivalente si sarebbe esposta a fraintendimenti – Fagotto avrebbe riso per autoironia, per criticare il gesto del G.R.UN.T.? O forse per imbarazzo? E se avesse riso per sincero divertimento? Fu proprio lo smarrimento di Fagotto, la sua reazione inconsulta e scomposta, a palesare lo stato di crisi dell'U.I.P. e sancirne la fine. L'esclamazione di Fagotto aveva negato la possibilità di ridere di qualunque cosa, disilludendo crudamente i membri del collettivo. Molti abbandonarono immediatamente l'U.I.P.

Fagotto si rese introvabile. L'U.I.P. si rivelò presto incapace di proseguire il lavoro iniziato dal suo leader, disperdendosi in poco tempo. Anche gli irriducibili si arresero, quando lessero il biglietto che Fagotto aveva lasciato a uno di loro, prima di sparire: «La risata è morta: l'abbiamo uccisa». Di lì a breve, la sede del collettivo fu sgomberata; i rimasti si salutarono per l'ultima volta, serissimi.

¹¹ G. Fagotto, L. Barlumi, *La Risata come Impegno*, Milano, ed. Sedizione, 1976.

¹² «Di tutto si può ridere: niente può considerarsi salvo dall'ironia. La risata è, anche in questo senso, atto universale», Manifesto dell'U.I.P., §3 La Triplice universalità della Risata.

Lino Di Lallo

I fidi custodi dei fiori

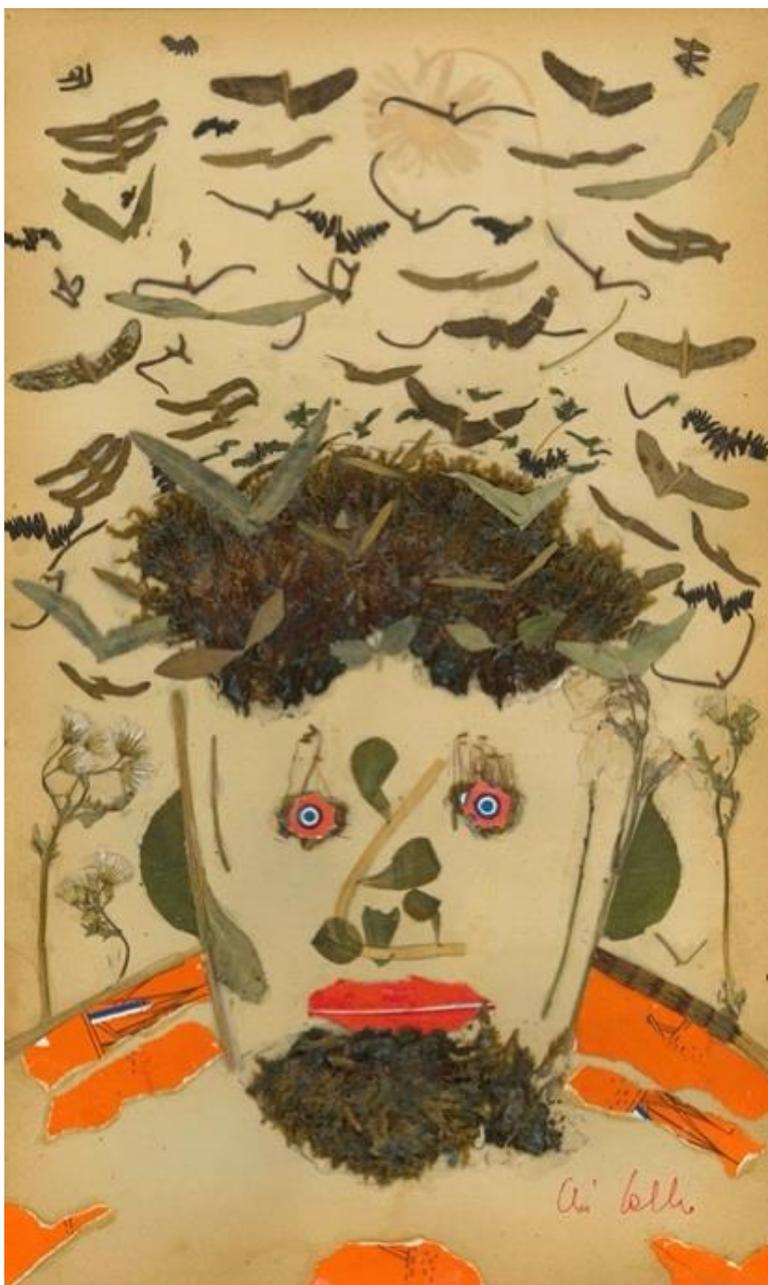


Flosculo introduttivo

Le radici dell'humus creativo partono dai fogli di due erbari secchi, chiamati *horti sicci*, ma vivi e fertili. Da qui un'arte che genera sorprese, particolarmente intense, che genera riflessioni immaginative, espressive e parodiche.

La forza della sintassi botanica accoglie nomi febbrili, inventivi, come *cacatreppola*, *bulbocodio*, *pittadonne* e *scatapuzza*. Sembra una pazzia lessicale, ma è invece una fantasmagoria verbale che crepita e scalpita per le diverse combinazioni linguistiche.

Nell'economia della fioritura linguistica, ci sono biografie esatte, altre metamorfizzate e altre ancora del tutto fantasiate. In esse sono presenti delle infiorescenze fantastiche e delle asseverative invenzioni figurali.



Biografia semisognante scritta nzuonno

Giovan Francesco Loredano sbocciò a Venezia il 27 febbraio del 1606, non da N. N., ma da L. L., ovvero sia dal poco dandy Lorenzo Loredan, e da L. B., ovvero sia la baldanzosa Leonora Boldù.

Nel 1660, pur non essendo un appassionato di pesca, diventava Provveditore a Peschiera. Nella sua vita dichiarò sempre l'apprezzamento delle opere di Giovan Battista Marino.

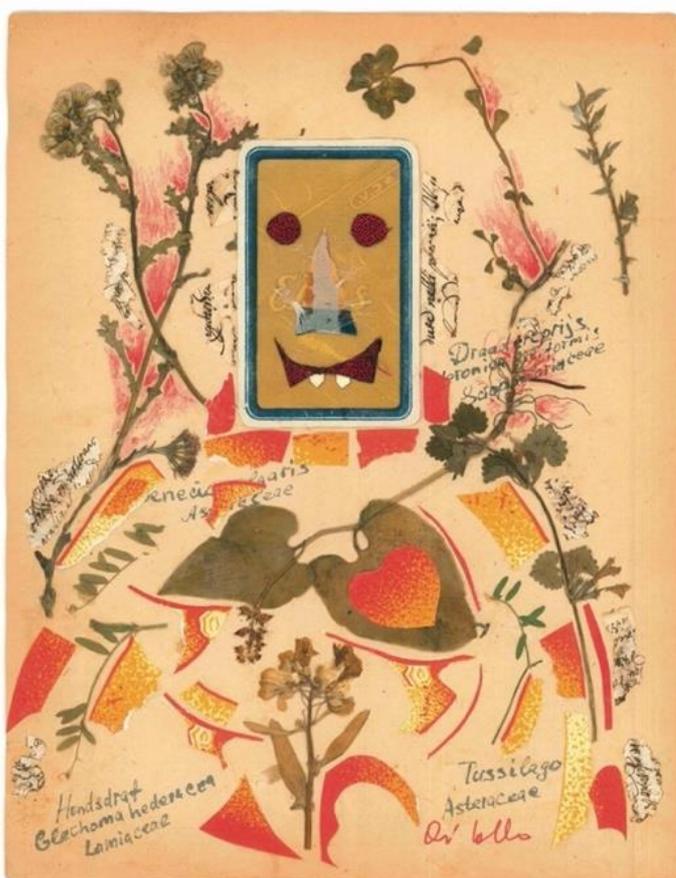
Come autore di scritti bizzarri, si ricordano le *Bizzarrie accademiche*; e altri scritti festevoli e fioriti, quali *Iliade giocosa* e *Gli schizzi geniali*, pubblicati a 15 anni.

Come autore di opere oscene e ascetiche, in considerazione della «stadera della sua coscienza», non avrebbe potuto fondare, e in maniera incognita, altri che l'*Accademia degli Incogniti*.

Per far apprezzare al Loredano il vero bisogno del sogno, gli veniva rivolto l'invito a entrare nell'*Accademia degli Addormentati*. Difatti egli così scriveva al Sig. Benedetto da Mula: «... la disposizione del mio cuore, che nel sogno non sogna». Si ricorda che l'invito fu sottoscritto anche dal bolognese Cornelio Cataneo, soprannominato il Dormi.

Giovan Francesco Loredano fu appassionato di fiori, infatti nelle *Bizzarrie* si rivela linguisticamente molto fiorifero. Ricordiamo: «... ò corrotti i fiori delle guance» e anche: «I fiori d'un bel volto presto si seccano. Sono herbe solari, che nascono, e tramontano con la gioventù».

Nel 1661, a Peschiera, sul Lago di Garda, con la fronte appassita s'aggrinchia e la sua vita si chiude.



Biografia acciucchita

Cristoforo Ciocca, pittore del tardo Rinascimento, si dischiuse come una violacciocca, forse a Milano nel 1462, e ivi vi avvizzì nel 1542. Per certo si può affermare che fu attivo a Milano, mentre risultò passivo in tutte le altre città d'Italia.

Fu allievo poco dotato del Lomazzo. Infatti nell'esecuzione delle dipinture di S. Cristoforo al Corpo, condotte a olio, mediocreggiava da una mano all'altra. Ci risulta che quando attendeva alle suddette opere, andava spesso di corpo, cadendo così nel confuso.

Inoltre in queste pitture, come qualvolta succedeva al suo Maestro, «l'intelligenza del nudo gareggiava con la bizzarria del vestito», per usare un'espressione del Lanzi.

Si può ancora dire che dell'acciucchito Ciocca le sole cose che non cadono in dubbio, e si presentano «piene di fuoco pittoresco», sono soltanto le ciocche dei capelli, e più esattamente quelle dei capelli arruffati come crisantemi giapponesi, ovvero i cerfugliani.



I bassi

Bassi Giovanni Battista fiori a Massa Lombarda addì 2 febbraio 1874. Appena fuor di fanciullo, il Bassi fiori nell'amicizia di molti ragazzi bassi dell'età sua e credevano in molti che fossero nati tutti nei Paesi Bassi.

Quando tutti questi Bassi incontrarono Basso Bassi Giovan Battista, di rimarcata bassa statura, suonarono in suo onore diversi componimenti in basso continuo o basso cifrato. Basso Bartolomeo, pittore prospettico, li ritrasse sovente durante queste esecuzioni.

Dall'incontro con Basso Bassi, dei vari Bassi ci fu chi ebbe un abbassamento, chi una abbassazione, qualcun altro una bassanza e chi, ancora, riportò un bassamento.

Rudolf von Alt, autore di *Vetro con fiori alpini*, «di una soverchia irritabilità di fibre, che lo portava a risentirsi facilmente», incontrandoli casualmente nei pressi di Altopascio, dall'alto della sua fama pose la domanda: «Chi sono i vostri pittori preferiti?» Secca scoccò la risposta in basso rilievo verbale: «Margarito o Margaritone d'Arezzo, Margherita Zolla, Margherita Terzi, Margherita Confalonieri, Margherita del Treves, Margherita Bertoli, Margherita Dammetti, Margherita Lazzati, Margherita Turola, Margherita Caffi, Margherita Calli, Margherita Pillini e altre ancora, caro margolfo».

Tommaso Bassini, che in disparte era in ascolto, pensò: si suppone che tutti i Bassi fossero aspiranti giardinieri, nonché fidi custodi dei fiori.



Biroli & Birolli

Giovanni Biroli fiorì in Novara il 29 dicembre 1772. Renato Birolli volle effigiarlo, moderatamente, nelle vesti con le quali rivestì, nel 1795, «le dottorali insegne nell'Università di Torino».

Il Governo del Regno d'Italia, nel 1808, stabilì che ogni Liceo Dipartimentale dovesse avere una cattedra di Botanica e Agraria. Il Biroli fu destinato a Novara. Frequentò illustri botanici, quali il Balbis, Towin, Arduino e il sommo dei sommi, il Decandolle, ovvero Augustin Pyrame de Candolle.

Prima dell'anno 1806 aveva già pubblicato «i felici risultamenti» da lui ottenuti nella coltivazione della robbia, «lunghe gli argini perenni delle risaie». Il fiore delle sue pubblicazioni è l'opera *Del riso. Trattato economico-rustico*. Nel Novecento un anonimo ha voluto riprendere questo titolo, parafrasandolo in un fiorito *Del riso umoristico. Trattato economico-rustico*.

Dopo essere stato trasferito all'Università di Pavia, Giovanni Biroli fu chiamato successivamente nella sede universitaria di Torino, per occupare la cattedra di Botanica e Materia medica, col titolo e grado di primo professore.

In tale ruolo, il suo lavoro fu indefesso. Fu fermato, dopo tre anni, soltanto da un colpo di apoplezia. Appassì del tutto nell'anno 1827.

Un botanofilo ammiratore del Biroli volle, in età moderna, trascrivere il suo intero *Trattato di Agricoltura* del 1812, in quattro volumi, con l'ausilio dell'innovativa penna *biro*.



Testo infiorato

Pietro Nelli da Siena va sotto nome finto d'Andrea da Bergamo. Facchino e poeta satirico, fiorì come estroso hortolano tra il 1511 e il 1512, in una famiglia contadina della campagna senese. Innamoratosi di una certa ragazza Carla, ma non corrisposto, ideò le *Satire alla Carlona*. È accertato che durante la scrittura di questi componimenti, il Nelli utilizzasse l'officinale tonica e febbrifuga, chiamata *Carlina acaulis*.

Si suppone che Elio Pagliarani traesse ispirazione proprio da queste satire, per il suo poemetto *La ragazza Carla*.

Il Nelli scrisse anche *Sonetti et epigrammi infiorati*. Lo stile è disincantato e dialogico. Sfiò nel 1572.

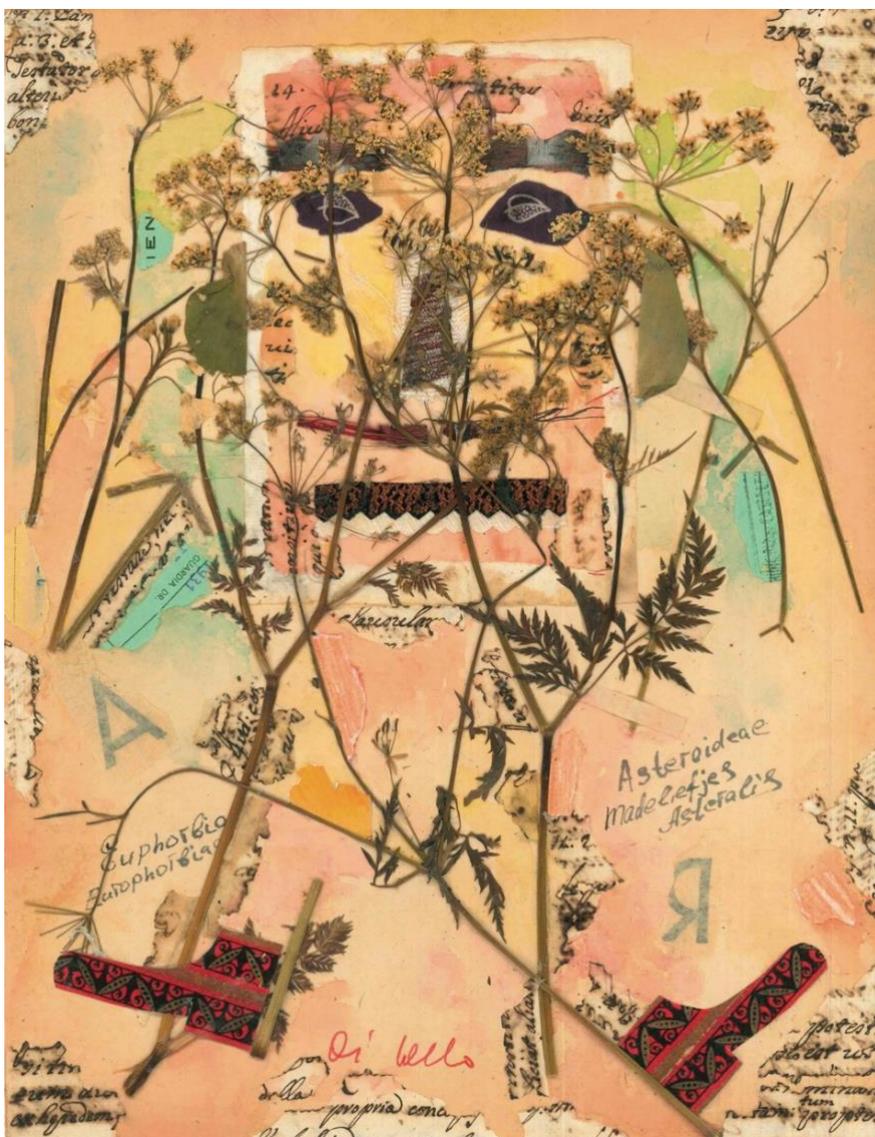


Testo sciolto

Mino di Federigo, detto il Cacca o Caccia da Siena, da altri stimato l'istesso che Mico da Siena, si applicò subito alla narcisa fioritura di se stesso, nella sicura hilarità di un fiorito inizio del 1300. A causa del suo aspetto, nell'incontrarlo, molti provavano un grande cacatreppola. Il Cacca, pur indossando vesti di piccola taglia, largheggiava un po' troppo nelle frasi metaforiche. Egli intrecciò, a luoghi opportuni, alcuni fiori di riflessioni morali e politiche, e altri fiori di spinosi e ardimentosi traslati. Inoltre pennelleggiava accuratamente sillaba dopo sillaba, ma a causa dei troppi bicchieri, la sua sintassi era tutta stravolta a botte, cosicché intischiva.

Inoltre quando aveva la sciolta, era avvantaggiato nella sceltrezza delle parole, delle piante e delle erbe, quali l'erba cacona o l'erba cacàlia.

Nel corso del Trecento, Mino sfiorì e avvizzì. Il secolo non subì una grande perdita.



Cacatreppola: timore, spavento, spauracchio.

Un grumo di notizie su Nicolò Cirillo da Grumo

In Grumo Nevano, villaggio non pigro e non dispregevole, posto a tre miglia da Napoli, il 10 Settembre del 1671 fiorì Nicolò Cirillo, da Santolo e Zenobia Pagana.

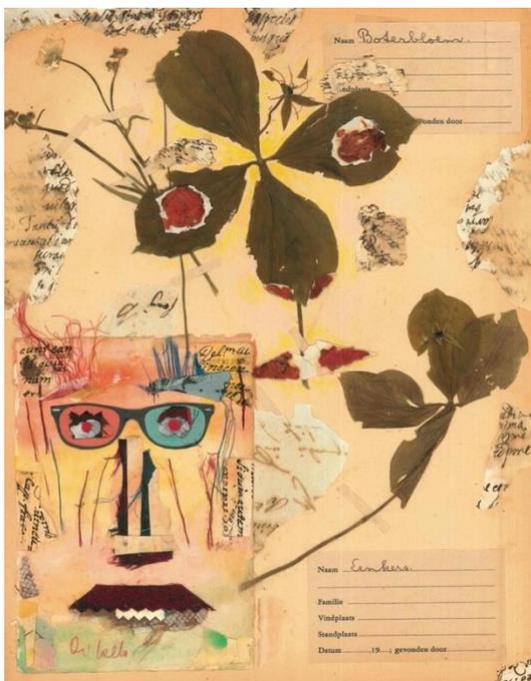
Fece i primi studi di belle lettere e delle filosofiche discipline. Seguì puranche il dottissimo Nicolò Partenio Giannettasio, il quale insegnava a quei tempi le Mattematiche sublimi, così ché qualcuno travisava, prendendolo per *matto a bono*. Questo lo attestava anche Francesco Mattacodi di Scandiano. A sedici anni cominciò a delinarsi la fisionomia culturale del Cirillo, allorché imprese lo studio della Medicina sotto il rinomatissimo Luca Tozzi, il quale la insegnava con luminoso apparato di dottrina, di erudizione e di eloquenza, sì da lasciare in ogni discepolo un *tozzo* di sapere.

L'anno della laurea, dovuta alla sua fecondità d'ingegno, è probabilmente il 1692.

Negli anni successivi, tali erano le abilità del Cirillo, che venne promosso all'incarico di Medico Primario dello Spedale degli Incurabili. In quel periodo, sceso dal grembo delle Muse, si invaghì grandemente della Botanica, essendogli capitati nelle mani gli *Elementi di botanica* di Pitton Tournefort. Quest'ultimo aveva abbandonato Dioscoride e fondato l'Epoca quarta della Botanica. Nicolò Cirillo formò così nella propria sua casa un orto botanico. Non possedendo però qualità artistiche, non dipingerà nemmeno una natura morta, ma tramite il pronipote Domenico, formerà i quadri del cosiddetto naturalismo meridionale.

Sin dal 1718, era stato il Nostro Autore arrolato alla Regal Società di Londra, presieduta dallo stesso Newton. E questa ragguardevole Accademia gli addossò l'incarico di stendere le *Effemeridi Meteorologiche annue*, a partire dal 1718, del clamato Re di Napoli e di Sicilia. Lo sforzo nell'estendere le *Effemeridi*, gli causò la formazione di emorroidi. A nulla servì l'uso del *Ranunculus ficaria*, ovvero l'erba da emorroidi.

La salute del Cirillo cominciò a declinare nell'autunno del 1734, e andò peggiorando per diversi mesi. La sfioritura, netta e definitiva, sopravvenne a Napoli il 3 luglio 1755.



matto a bono: completamente pazzo.

Biografia ghirigoreggiante



Francesco Saverio Quadrio ebbe i natali fioriti a Ponte in Valtellina, il 1° Dicembre 1695, in una famiglia assai in fiore di numero. Noto poligrafo poco ghiribizzoso, rannicchiandosi sotto lo pseudonimo di Giuseppe Andreucci, nel 1734 diede alla stampa *Della poesia italiana*, su consiglio di Seghezzi e Zeno, appresso Cristoforo Zane a Venezia. Quest'opera, nonostante alcune inesattezze, è un «fondaco dovizioso di buonissima merce». Nel 1739 pubblica *Della storia e della ragione di ogni poesia*, per il bizzarro Ferdinando Pisarri di Bologna, dopo aver rifiutato la precedente edizione fumigosa, appresso Domenico Tabacco a Venezia.

Francesco Saverio Quadrio, nonostante i suoi luminosi desideri febbricosi, non è riuscito mai a dipingere un solo quadro, né a vergare un balbuziente ghirigoro.

Questa la ragione per cui decise di pubblicare, ancora in maniera anonima, e con la oziosa e servizievole pazienza dello pseudonimo Ser Ghirigoro di Val Mugello, i *Versi in lingua runica di Skogon Hnufa, ritrovati nella Biblioteca del Magliabecchi*, e con le *Annotazioni* dell'academico strabiliato di Cogoreto, detto lo Stracotto.

Dopo il 1754, essendo in gravi ristrettezze per debiti di stampa, si ritirò presso il convento milanese dei Barnabiti di S. Alessandro. E qui, il 21 novembre 1756, si restrinse anche tutta la sua vita.



De Pisis, fido dipintore dei fiori

Pisis. *Pezzza. Piastra. Francescone. Moneta per antonomasia*. La nostra denominazione è tratta dalla voce *Pisis* che si legge in questa moneta, per indicarla coniaata nella zecca di Pisa.

El n’ha portaa-via quatter bej pisis. *Ci ha buscato quattro monetine*.

Pis. *Languido. Sonnacchioso*.¹

Luigi Filippo Tibertelli De Pisis, il dipingitore dei fiori, sbocciò a Ferrara l’11 maggio_1896. Inizia il suo lavoro di pittore col maestro Odoardo Domenichini, realizzando copie delle opere dei due pittori di fine settimana: Sabatini e Domenichino.

Filippo De Pisis conosce, nel corso della sua vita, un bel coro di artisti: Savinio, De Chirico, Carrà, Morandi, Manet, Corot, Matisse, Campigli, Tozzi, Renato Paresce, Severo Pozzati, Italo Mus e altri, ma soprattutto parecchi *pisiss*.

Il severo Severo Pozzati, conosciuto nel 1926, dice di De Pisis: «Per ogni quadro ci deve ricavare più di una *pezzza*». Duncant Grant nota come l’amico Filippo s’incanta ripetutamente a occhieggiare la *grana*.

Renato Paresce se ne esce con questa frase fulminante: «El n’ha portaa-via quatter bej pisis, con l’opera *Il gladiolo fulminato*».

Numerosi furono i quadri dipinti rappresentanti fiori. Il nostro ferrarese riuscì siffattamente in questo fiorito orizzonte artistico. Ecco alcune opere realizzate: *Dalie, gladioli, ireos*, 1930; *I grandi fiori di casa Massimo*, 1931; *Vaso di fiori*, 1933; *Fiori*, 1936; *Vaso con fiori*, 1940; *Fiori nella brocca e quadro*, 1940; *Vaso di fiori in un interno*, 1945; *Fiori*, 1947; *Fiori nella brocca*, 1951; fiori, fiori e fiori! Con queste infiorate opere, a cui De Pisis travagliò per tutta la vita, riscosse gli applausi dei più severi giardinieri e botanici, i quali grandemente lo careggiarono.

Da alcune testimonianze riportate, si può dedurre che il Tibertelli De Pisis, per accumulare pisiss su pisiss, non si sarebbe fatto chiamare Francesco d’Assisi, ma sicuramente *Francescone dei pisiss*.

Dopo questo testo pis, ovvero *languido* e *sonnacchioso*, su De Pisis, per risollevarvi dovrete schiacciare un pisolino, sperando di non schiacciare anche nessuna “pittura a zampe di mosca” di De Pisis, secondo la nota definizione di Montale.

A Milano il 2 aprile del 1956, non aprì, ma chiuse del tutto *sfiurzà* e *sflà*, come si dice in dialetto ferrarese, la parentesi della sua vita.



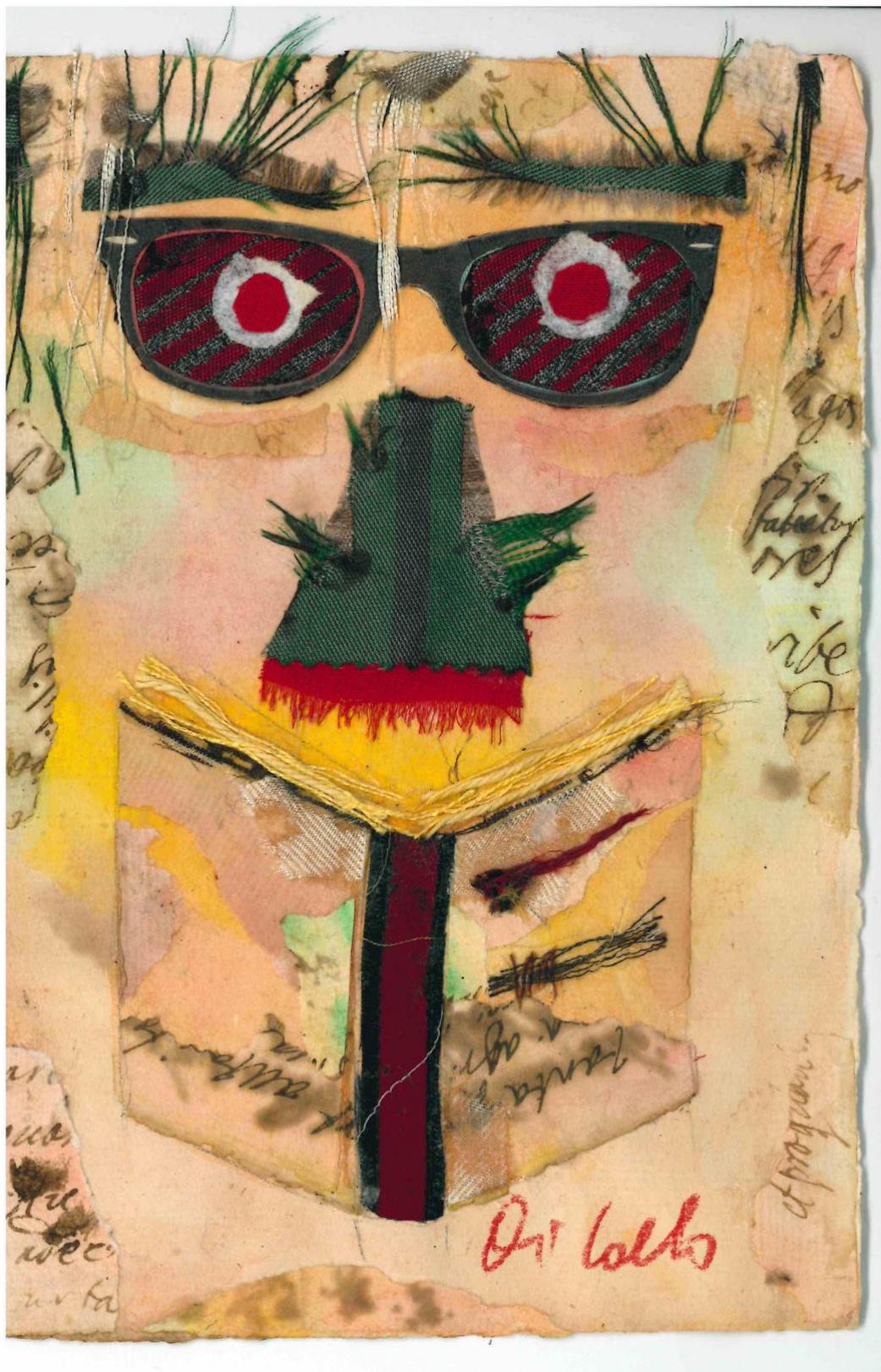
sfiurzà e *sflà*: sfiorito e fiaccato.

¹ Francesco Cherubini, *Vocabolario milanese italiano*, III, Dall’Imp. Regia Stamperia, Milano 1841, 358.

Il fumo-foglie fumeggia, favoleggia, grandeggia, burchielleggia, inneggia, gorgheggia, giganteggia, pettegoleggia, verdeggia, petrarcheggia, spazieggia, poeteggia, signoreggia, volteggia sulla ciminiera in uggia e parodieggia.



Spero che l'assennato lettore abbia percorso, «con passi custoditi dalla fatica», viuzza dopo viuzza erbosa, stimando che sia diventato un fior di saviezza.



Enrico M. Dotti

Queneau e la Bomba: lipogramma in A, E, I, O, U

Tema

Anche Raymond Queneau ebbe la sua Bomba Atomica. Gliela portarono addirittura a Parigi. Altri dovettero andarla a prendere a Los Alamos, Nuovo Messico. Mise in mezzo un alto funzionario di Quai d'Orsay, la portarono con un grosso DC3 e poi con un autotreno con il vano rinforzato e ammortizzato. Non so dove la mise e credo che non la utilizzò mai. Queneau era un tipo pacifico, tranne che nelle discussioni filosofiche. Una volta ruppe un quadro in una sala riservata della Coupole per virulenza dialettica. Stava discutendo con Kojève di Hegel. In verità si trattava di una stampa di poco valore e quelli della Coupole non vollero essere risarciti. Pare che l'idea dell'atomica gli venne da un film, ma i suoi biografi non dicono quale. La tradizione orale, invece, sostiene che ci pensò per la prima volta in treno tornando a Parigi da Mulhouse. Altri ritengono che tutta la faccenda sia un'invenzione.

Sally Mara ha scritto un volumetto di memorie. A pagina 131 dell'edizione coreana sostiene che Queneau si dotò di bomba con l'intenzione di usarla contro Breton. Come tutti sanno, Breton è morto per un'indigestione di ostriche, non per la bomba. Questo non vuol dire che Queneau non glie l'abbia lanciata.

A

Pure chi scrisse *Odile* ebbe il possesso dell'ordigno di Fermi. Gli fu rimesso, incredibile, nel luogo detto Ville Lumière. Chi l'ebbe, oltre il nostro, dovette giungere fin dentro il Nuovo Messico, dove fu costruito. Si servì dei buoni uffici di un dirigente di livello del Ministero degli Esteri, misero l'ordigno su un grosso DC3 e poi su di un furgone enorme con un rinforzo sul retro. Non so dove lo conservò né se lo utilizzò. R.Q. non fu certo un violento, eccetto che nelle dispute teoretiche. Un giorno ruppe un oggetto pendente sul muro di un vestibolo sul retro del bistrò Coupole per troppo vigore discorsivo. Fu nel corso di un confronto con Kojève su Hegel. Volendo essere sinceri, ruppe soltanto un poster di poco conto e quelli del bistrò non vollero nessun rimborso. Si dice che il desiderio dell'ordigno gli venne dopo un film, però chi scrisse di lui ne omette il titolo. Fonti non scritte sostengono che ci pensò in origine sul treno di Mulhouse che lo riportò sotto il ferro di Eiffel. C'è chi dice che è tutto un imbroglio.

L'eteronimo del nostro pubblicò un libretto di memorie. Nel foglio numero 131 di un'edizione d'oriente, disse che prese l'ordigno per utilizzarlo contro Breton. È noto in tutto il mondo, che Breton è morto per un'indigestione di ostriche, non per quell'oggetto distruttore. Ciò non toglie che lui glielo tirò.

E

Raymond Q., tra gli altri, si dotò di Bomba Atomica. Gli fu inviata addirittura a Parigi. Gli altri riuscirono a pigliarla solo andando a Los Alamos (NM). Con i buoni uffici di un alto funzionario di Quai d'Orsay, la Bomba viaggiò su un panciuto DC3, poi su un pick-up con il vano rinforzato. La alloggiò in casa sua? La utilizzò mai? Non lo sappiamo. Il nostro filosofo non amava la battaglia, ma quando ragionava sul logos si agitava. Un giorno, nel corso di una disputa, sfasciò un quadro in una sala privata di un famoso bistrot parigino. Stava

ragionando sul filosofo di Stoccarda con un suo pari moscovita. Ma si trattava solo di una stampa incorniciata, così il patròn rifiutò il rimborso. La voglia di Bomba Atomica fu indotta da un film, dicono, ma i biografi tacciono il suo titolo. Voci di corridoio riportano la storia di Raymond intrigato dalla bomba in viaggio da una città alsaziana a Parigi. Alcuni la liquidano con “una falsa pista”.

A pagina 131 di un libro di Sally Mara volto in lingua di Pyongyang, si trova scritto (traduco): “Raymond ha la bomba, la sta approntando contro l’amico di Nadja”. Tutti lo sanno, costui morì a causa di un’abbuffata di molluschi, non bombardato dall’atomica. Ma Raymond la utilizzò contro di lui? Chissà!

I

Anche Raymond Queneau volle avere la sua Bomba Nucleare. Fu consegnata al poeta nella sede della NRF. Altre persone dovettero andare a Los Alamos per averla. Lo ottenne attraverso un alto papavero che lavorava come agente del Governo all’estero. La Bomba fu trasportata da un DC3 enorme, e dall’aeroporto su un autotreno con ruote quaduple. Non è dato sapere dove la collocò né se qualche volta la usò. Queneau era una persona che non amava la guerra, tranne quella concettuale. Una volta ruppe un quadro appeso nella saletta sul retro della Coupole perorando la sua causa con forza. L’oggetto era Hegel, dall’altra parte c’era Kojève. Veramente non era un quadro ma una stampa che valeva poco, tanto che alla Coupole non vollero nulla per essa. Pare che Queneau pensò alla Bomba una sera alla Gaumont, ma le cronache del suo tempo omettono cosa stesse guardando. Una leggenda vuole che la cosa maturò sul treno da Mulhouse, mentre tornava a casa. Ma per qualcuno è tutta una balla.

Sally Mara, nel suo quadernetto segreto sostenne che Queneau volle la Bomba per usarla contro Breton (potete averne conferma a p. 131 del volume tradotto nella lingua coreana dell’opera). Ora, è noto che Breton è morto perché andava matto per la succulenta Ostrea, non perché bombardato. Questo non esclude che Queneau lo bombardò.

O

Anche Queneau pretese di avere l’Arma Nucleare. L’ebbe direttamente a Parigi. C’è gente che per averla si è addirittura trascinata negli Stati Uniti. Invece lui si servì degli uffici di un dirigente degli Esteri. L’arma fu caricata su un grande DC3 speciale e successivamente, in Francia, su di una vettura fatta su misura. Chissà in quale stanza della casa la tenne, chissà se l’ha mai usata? Queneau era del genere dei pacifisti, ma si agitava nelle dispute ideali. Infatti, ruppe una di quelle artistiche effigi appese nella saletta riservata di una celebre brasserie parigina durante una disputa idealistica. La causa della lite era Hegel, dall’altra parte c’era la mente più brillante dell’EPHE (rende l’idea?). Ma si trattava di una stampa da due franchi e la vicenda finì lì. Fu il cinema a mettere in testa a Queneau l’intera faccenda, ma quale cinema? E che film? C’è anche chi dice che ne ebbe l’idea sulla linea tra l’Alsazia e Parigi. Ma chi ne sa di più nega questa tesi.

Tra le righe delle sue pagine segrete, Sally Mara fa credere che Queneau pensava di usare il nucleare sul surrealista di Tichebray, anche se magari si tratta di un’aggiunta, a p. 131, della traduttrice di Seul. In realtà il dadaista, è vicenda acclarata, defunse perché si applicava esageratamente ai pregiati bivalvi. Ma magari Queneau glie l’ha tirata.

U

Anche Kenò volle avere la Bomba. Gliela consegnarono direttamente a Parigi. Altri dovettero scarpinare fino a Los Alamos per prendersela. Ebbe questo privilegio grazie a certe amicizie al Ministero degli Esteri; la Bomba viaggiò prima in aereo (DC 3) poi nel TIR rinforzato per l’occasione. Non saprei dire dove la teneva, né se mai la provò. Caratterialmente, Raymond era pacifico, tranne nelle tenzoni filosofiche. Accadde, ad esempio, che fece a pezzi

il dipinto della saletta riservata del bistrot parigino di Montparnasse (no, non il Select...). Stava parlando con Kojève di Hegel. A onor del vero, l'opera era di poco valore, e il patron non volle essere rimborsato. Si dice anche che l'idea della Bomba gli venne al cinema, ma che cinema – e che film stesse vedendo – non viene tramandato. Amici intervistati sostengono che invece cominciò a pensarci in treno, mentre tornava a Parigi dall'Alto Reno (ma c'è chi considera questa versione completamente inventata).

Nel *Diario Intimo di Sally Mara* (almeno nella versione coreana, p. 131) si legge che Kenò prese l'Arma Atomica per bombardare Breton. Ora, è cosa nota che Breton abbandonò l'esistenza terrena perché fece indigestione di ostriche, non perché bombardato. Ciò non implica che il Nostro non glie l'abbia tirata.

Francesco Garbelli

Transizioni. Nei simboli rovino [...]

Transizioni. Nei simboli rovino
 che si spiegano solo, per capriccio,
 con altri simboli; tutto, perfino
 la sagoma del detto, il metro spiccio
 o distesissimo, l'accento, il verso
 è sema senz'alcun tratto meticcio.
 C'è un'unità in cui nulla va perso –
 riproduce le membra, già sconfina,
 all'infinto un doppio, dopo, emerso
 per meiosi e mitosi, ricombina –
 ma si trasvaluta in base alla scala
 che sequenzi per rima o per terzina.
 Non picchierà mai il fondo la pala:
induit ignotas figuras e poi
 un'incessante genesi ne esala.
 Se i nostri mondi parlano di noi
 come la luce ne è distribuita
 cesello in filigrana i miei eroi
 da cui la percezione è istruita:
 ecco salienze, aspetti, confini
 prendere posto in scena e farsi vita.
 Chi mi strutturi, se vuoi che indovini,
 questo endecasillabico reale
 direi: Dante, Leopardi, Pasolini.
 Sono ridicolo? Retrò? Banale?
 Eppure io così penso e mi esprimo
 in senso vero, estetico e morale.
 Parodio e amo; s'io bene estimo,
 mentre cammino, un inciampo, un lampo
 bastano a far scaturire per primo
 uno stico che non mi dà più scampo
 se entra nella serie di un'essenza
 o se diventa, di altre copie, stampo.
 Spesso mi scandalizza ogni esperienza.
 Dal caso al necessario e viceversa,
 qualcosa si coagula e influenza
 con le sue leggi ciò che l'attraversa
 come una bella poesia, che esclama:
 “ribalta in versi questa vita inversa!”
 Il mondo ha la sua pelle. Io la lama
 (riecco quest'immagine) con cui

recido, rubo e m'innesto una squama;
 sì, guida la mia mano quella altrui
 dove residua un'unica lacuna
 oscura da dintorni meno bui
 che non si assolutizza, non è una,
 non si distacca da quanto l'eccede,
 le sovrapposizioni in cui s'incuna -
 per questo nei concetti non ho fede.
 Come, con un paesaggio Marc Bloch
 dialoga non appena lo vede
 e d'idee, non di date, fa un'*époque*,
 cristallizzate in eletti segmenti -
 così il barocco sta dentro una *toque* -
 per coordinate i miei riferimenti
 fungono al mezzo della mia visione,
 se questo in quanto contenuto accenti
 (si è sempre parte di una narrazione),
 e dirigendo i temi con un'aria
 di famiglia ne parano il blasone.
 Sta sullo stemma terzo, statuaria,
 tagliata contro il Tagliamento, santa
 per *death by water* - tutta refrattaria
 il rapporto tra il testo che canta
 e la terra a interrompere, al gesto
 con cui caletta in *Vangelo* '70
 i fotogrammi si votò per questo
 e fu travolta dal ritmo dei flutti,
 la vita insieme dattilo e anapesto -
 la *silhouette* dai precordi distrutti
 col *kinoglatz* steso dallato e rotto,
 volte le terga all'etra e agl'astri tutti;
 sul contorno si estende questo motto:
 "Contro il fascismo degli antifascisti,
 la colpa di chi si crede incorrotto,
 il conformismo dei non-conformisti,
 il dogmatismo sotto i non credenti,
 la stazionarietà dei progressisti,
 il fanatismo dei bravi studenti,
 l'illibertà dei liberi costumi,
 l'anarchia esercitata dai potenti,
 la barbarie del secolo dei lumi,
 storia e scuola e televisione
 in mano alla società dei consumi".
 Se visualizzi il secondo blasone
 scorgi seduto un solitario passero
 che sa, ma sogna, con rassegnazione.
 Se solo le illusioni ci salvassero...
 Poco più su una siepe lo separa,
 quasi i cespugli glielo sussurrassero,
 dal secolo che espero rischiara
 e con lo sguardo sollevato intesse

un serto di ginestre sulla sciara.
 Sui dossi il saliscendi d'un calesse,
 schiamazzi sordi e la celeste schiera
 che fischia nel sereno e sulla messe,
 un selvaggio paese nella sera,
 le risa sul sagrato, su, la squilla,
 in cui si sveglia o s'assopisce, e spera.
 Sui sempiterni pensieri che assilla
 Selene mostra sé, come un rosone
 che gli scalda la mente, essa sfavilla:
 "Non so... Forse... Chissà... Che delusione...
 Che senso ha questa presente e viva
 se morta è la passata stagione?
 Ma c'è di più, la lingua non c'arriva...
 Non è davvero ciò che avevo in seno...
 Come una barca che non tocca riva
 e il tempo dell'approdo viene meno.
 Siamo ogni volta il sipario abbassato
 che il nostro io e l'altro ci fa alieno.
 La musica talvolta vince il fato.
 E allora si rialza il cuore, e grida,
 e afferma la grandezza del suo fiato,
 nòmile lo diresti, perché sfida
 con la fatica per il vero il mondo
 di cui non so se pietà provi o rida".
 Ecco, spirito inquieto e vagabondo,
 vengo al tuo emblema, che di ogni altro è primo
 e sovrappone in un limite tondo
 i dieci cieli e i quattro modi a imo,
 perché tu hai detto fino all'ineffabile,
 e tolgo a te la grazia onde qui rimo:
 la tastiera si fa, di colpo, instabile
 percorsa dalle dita che tu ispiri,
 lo iato tra la vita e l'arte labile.
 Da quando tu sorreggi i miei deliri,
 da quando in bocca articolo dei suoni,
 la Terra ha corso i medesimi giri.
 Giri, nel cosmo, nelle ossessioni,
 nella carta diventano nell'arme
 nell'io, nella tua opera, gironi.
 Nel campo, come in capo ad un gendarme,
 laidocelste come il firmamento
 che altrove dicevo in questo carme,
 spicca, salda a dispetto di ogni vento,
 una superba lisca tutta d'oro
 con auree penne in numero di cento.
 E si ridesta innanzi a quel tesoro
 un mio obl-io che vagola negli occhi:
 "Come rimandi a dar l'amato alloro!"
 Di ruota in ruota pare che s'arrocchi
 sull'effigiato *carillon* del tutto,

il terribile intrigo di rintocchi
 complessi – è un così semplice frutto,
 un suono che dice una cosa sola
 dal (–) finale a quello di debutto,
 qualcosa per cui manca la parola,
 come un amore che è tanto fedele
 che già sei pietra e hai un groppo in gola;
 epitome di un’imbiancata stele,
 scritta e riscritta con il sonno e il pianto,
 al vertice che mai toccò Babele
 perché non c’era prima dello schianto
 (il sogno di una lingua essendo niente,
 quello di due, realtà) e perché tanto
 in basso è l’alto e in occaso l’oriente
 e la stella che credi più lontana
 è elettricità nella tua mente;
 sì ecco, forse un verbo si dipana...
 Come tradurre *wonder*? Quel qualcosa
 è effetto, sostanza, orpello, mana
 dell’autentico... Mi perdo... Che cosa
 dire, che volevo dire, cioè –
 sto scrivendo dei versi oppure prosa? –
 non è solo meraviglia, non è
 solo, come si dice, interrogarsi
 o fantasticare, non so, vabbé...
 È sognare a occhi aperti e farsi
 un fuoco, contro l’inerzia del gelo,
 e crepitando ancora liberarsi
 quale il lieve pulviscolo nel cielo.
 Forse non sai – musa, tu sì – lettore
 che quando ascolti un canto, in parallelo
 si sintonizza sul suo ritmo il cuore:
 così questo segnale quella voce
 lo dice con la forma e col rumore,
 come la luce diffusa e veloce.
 Quando sostenni che ogni cosa invade
 il tempo, né l’entropia che si scuoce
 né il flusso eterno di quello che accade
 erano i soli referenti; pure
 la spinta che si libra resta cade
 anima e plasma le nostre strutture –
 noi esistiamo in battere e levare,
 le nostre storie sono partiture –
 e dunque la poesia può controllare
 come teniamo questo tempo: siamo
 come lupi cui lei mette un collare.
 E mentre alla sua danza procediamo
 ogni sillaba è colpo di scalpello
 che figura richiamo su richiamo
 un contenuto vero come bello;
 conoscere è sublimemente erotico,

sia compreso o ecceda il cervello,
 Dante, lo affermi, e il tuo piglio ipnotico
 ora scolpisce, oramai scolpiace
 tramite il primo organo semiotico
 che è il nostro corpo. Oh, tenace
 sensualità del senso, a te devoto
 sarò fino a sparire nella brace.
 Ma la vita m'imbocca del suo loto;
 oblitero le tre marche e ne giova
 l'egida sotto cui procedo e noto...
 Ne giova? Sì, perché che ciò mi muova
 soprattutto se di loro mi scordo
 ora provo sentore, il che mi prova
 che mi sbagliavo, non in disaccordo
 l'oblio sta con l'amore, il quale deve
 visceralmente oltre il suo stesso bordo
 affondare nel primo. Non riceve
 un segno la maggiore signoria
 più uno inconsciamente se ne imbeve?
 La signoria! O iconolatria...
 Un elisir d'amore e lunga vita!
 Un'elisione... Che compare via.
 [...]

Gilda PolICASTRO

Ingiustissimo Amor feat. Ariosto LGBTQ+

Intro

Questa dinamica
 questa dinamica per cui
 lei, A., è inafferrabile, intrattenibile
 ma chiusa, prigioniera, forclusa
 il narratore (je), la disamusa

Tu mi richiami
 è una dinamica che non
 è lei che l'ha
 (sopporto)
 (creata)

Lei chi è
 Lui chi è

T'increscea
 come può essere bella
 A., sembra un panino,
 D/S on dating app,
 genere: mascolino
 (o mio presente stato)/voltarsi

Lecca, lecca A., sputa e stinge, così
 Contra naturam
 Contra naturam

I cavalieri

D. poi è diventato pazzo,
 non so se d'amore:
 è tutto gonfio e mi ha dato uno schiaffo
 Uno schiaffo, a te, e perché?
 Te l'ho detto, è diventato pazzo
 Ho capito, però non ti dà uno schiaffo se
 T'ho detto di sì, è così
 D. era quello che ai tempi di scuola

“sei brava a incassare, vedrai che ti serve”
 (a lavorare nei supermercati, a cosa),
 friendzonandomi per la procace N.,
 frutto di polpa, rosa (bagascia),
 rotonda e sicura - che dura oltre
 il duello di bocche conquista
 di zone: qui dopo, qui forse, qui no, e più
 nondim-andare, andare

Le donne

“Come ci siamo conosciute?
 (premono il pulsante, se non torna,
 su TikTok,
 la versione della bionda
 femminile, l'altra che subito schiaccia
 “rosso, rosso!” acciò che l'error suo
 da sé contra lei/lui
 scaccia)

Sole eravamo e senza alcun paniere
 quand'ecco che dal collo spunta
 di Kasanova fresco acquisto e fello
 champagne con taralli e misto frutta...”
 Da lì carezze di sotto alla gonna maschile,
 mentre va in cerca di bottoni l'altra:
 entrambe accese della stessa sete,
 quale più quale meno fatta a donna

Ingiustissimo amor, che dai piacere
 tra gli umani a colli e fianchi e braccia e petti
 senz'argine distinguo né paletti mentre,
 che noi si sappia,
 non bella a cervice cerva
 né ad agnelle agnella qui tollis
 monda di quest'ardore le pulzelle
 sciugliate sul pratone a cosce strette

ignare – “rosso rosso! in quel momento, ma
 con l'incedere del giorno e il far del buio...”-
 di quanto copy&paste già fe' natura e come
 poco o niente le comporti
 calare il sole e poi scambiati i panni
 di maschile in femminile mutarti:
 via i fastidiosi abiti, via gli ingombri (Leosini in un “per te”, dei due balordi)
 e il sex-toy – “rosso, rosso! era più un frutto...” -

di tasca fuoriesce e pianta dritto:
 non con più nodi i flessuosi acanti
 le colonne circondano e le travi
 di quelli che legaron stretti-stretti
 e colli e fianchi e braccia e gambe e petti
 nel digiunar (al netto di champagne)
 sull'erba o bosco e casa e mare:
 oh immenso stare

una sull'altra, infine amare amarsi ancora dolcemente
 pur nella noia, in quel che viene, oggi,
 p-reciso a ieri
 e ieri prima ancora, ingiustissimo Amor
 non hai inventato per bestie ovvero umani un diversivo:
 se l'un* o l'alt*r* si sf*va a un certo punto
 finisce per swippare come s'usa
 su Tinder bisessuale, mal che vada

Gli amori

O tu che leggi nel raggio di un miglio
 mi guardi e non favelli e sei su Grindr
 prendiamo quel che viene dalla notte
 (posso essere diretto?
 S*ia forte)
 T'amo torello ma saremmo in tre:
 ti spiace
 se mi ch*vo pure lei?

Solo se è cavallina presa bene,
 (puoi sharare contatto o premi add)
 Ti bacio sul p*llo
 (oh)
 quasi vengo
 (mh)
 esclusi scarsa igiene e perditempo
 (e senza HIVtest, manco ci penso)

Ingiustissimo amor, perché si raro
 corrispondenti fai nostri disiri:
 dove uno s'ammolla l'altro intigna
 e quanto più mi nego quell* scrive:
 sia femmine che maschi e signurin* (quando non c'erano asterischi o schwa,
 ricett' Sasy 338.9k)
 fugge e vince chi ghosta e chi rattiene

duettami nel  col...cervello (ah ah)

(netflix and chill?)
 -andare
 di-man
 mhmm aah AAH -nd
 ingiustissimo
 Amor
 sei la mia crush

L'arme

Fanno giri lunghissimi e ritornano,
 disposti a riamicar (un fatto estetico)
 chi si bannò
 “Non ha niente in più di te,
 è soltanto carina
 Vi offro da bere, siete in tre?”
 (sparita, misgenderata di brutto)
 L' avverbio-katrina (sol/tanto) che convoglia

complessi, scoramento e was war
 (stitchami, segnalami: chest'è)
 Gli amori fanno giri lunghissimi,
 di notte (“sul camion? solo due volte”),
 al mattino si svegliano presto:
 Grindr l'ha spento, vattene a letto
 Ingiustissimo amor, sei per i ricchi,
 i megaresort

le Church
 eau de parfum di Penhaligon
 château d'Yquem
 mi dica dottore,
 oracoli, al limite
 cosa vuole (was will)
 veramente
 A.?

(meno per più fa meno
 più per meno
 pure: in treatment
 sei tu che segui, protagonist*)

Contra naturam
 Contra naturam

È tipo transfert questo amor Ingiust-issimo:

tra-valicare (la porta si chiude)
 de-durre (l'oracolo sbaglia)
 ri-visitare (chiunque, tradisce)
 ob-in-per-sistere (entrelacement),
 a-m are, and
 end, finale
 (m'ha tolto pure dall'sms, ingiustissimo cess')

Giacomo Sartori

Ricordando Giacomo Sartori

È sempre un compito penoso ricordare chi se ne è appena andato. Diciamo la verità, quando muore qualcuno ci si dice che sarebbe potuto benissimo capitare a noi, o insomma che i prossimi della lista forse siamo noi, senza che lo subodoriamo. Si ha quel brivido lungo la schiena di quando un grosso vaso salpato da un decimo piano ci sfiora la tempia, soffiandoci sulla pelle un'arietta di gelida fatalità. Tanto più quando il defunto ci era prossima per età e abitudini, più che prossima, quasi una controfigura, e quindi lo scambio dei destini non appare poi così improbabile. E a ben vedere anche le considerazioni che si tirano fuori nei necrologi risentono di questa inconfortevole sensazione di prossimità della morte. Si arbora la mestizia, ma grattando bene sotto la tristezza affiora la strizza. Questa è la tipica frase sentenziosa che avrebbe potuto mettere lì lui, detto per inciso. Si parla di un'altra persona, uno che adesso è deceduto, ma si pensa a sé stessi, al panico di non lasciare nulla dietro, di non valere nemmeno un onesto necrologio su un quotidiano di provincia. La morte naturalmente spaventa, ma terrorizza ben di più la contabilità conclusiva che essa implica. Un po' come l'uscita da un ristorante costoso dove ci siamo abbuffati, avrebbe commentato lui, con la sua dizione sempre un po' impastata.

Nel caso di Giacomo Sartori le acque sono ancora più melmose, chiunque abbia avuto modo di conoscerlo da vicino può confermarlo. Non è semplice scrivere il necrologio di una persona che tutti sanno essere stata molto spiacevole (avevo quasi la tentazione di usare il presente, quasi i suoi difetti si perpetuassero anche dopo il decesso). La realtà è che sotto il suo fare mellifluido e gentile, quasi sottomesso, era un gran rompicoglioni, un arrogante sputasentenze, nemmeno i salti mortali retorici più arrischiati potrebbe nascondere. Un inguaribile megalomane, direbbe qualcuno. Con questo non voglio censurare le sue qualità letterarie, intendiamoci. Ma in tutte le cose, anche nel cercare il buono, c'è una misura, vanno messi dei limiti.

Un necrologio vale qualcosa se dice la verità, anche se forse non tutta la verità, lui sarebbe il primo a darmi ragione. Confesso allora che farei molto volentieri a meno di confezionare il suo. Devo essere franco, avrei preferito che fosse qualcun altro a decantare quell'incostante personaggio del quale volente o nolente ero un intimo (amico forse è dire troppo, visto il suo carattere). O meglio, se davvero voglio essere totalmente sincero, costi quel che costi, e come lui avrebbe appunto voluto (stavo per dire "vorrebbe") che fossi, se insomma cerco di essere per una volta all'altezza delle sue smodate aspettative letterarie (una recensione è pur sempre letteratura, su questo lui stesso avrebbe insistito), devo confessare che ho cercato in tutti i modi di sottrarmi. Il direttore del giornale locale però ha insistito, mi ha convocato nel suo spazioso ufficio per dirmi che nessuno può parlare di lui come posso farlo io, che lo frequentavo da sempre.

Ma dobbiamo per forza parlarne?, gli ho chiesto io, guardando nel fondo dei suoi occhi mai sazi della pedissequa ripetitività della provincia. Lui mi ha fissato senza sapere se scherzavo o meno, perché effettivamente ogni tanto sparo fuori delle battutacce di dubbio gusto, anche un po' macabre. Scandendo le parole come si fa con i portatori di deficienza mi ha detto che era pur sempre uno dei pochi scrittori di origini locali che ha sempre pubblicato con editori nazionali, diversi suoi romanzi sono stati tradotti in altre lingue, alcuni hanno ricevuto dei premi internazionali. Certo ha vissuto quasi tutta la sua vita in una capitale straniera, e non è mai stato tenero con la nostra regione, facendosi beffe di tutto e di tutti, ma questo non vuol dire, è un po' l'influenza austriaca, mi ha detto, strizzando le sopracciglia. La frase non era certo farina del suo sacco, perché lui la letteratura austriaca la conosce come io conosco le lingue uto-atzeche ma a questo ero abituato.

Io queste cose sono il primo a saperle, ma so anche che aveva qualche difettuccio, ho ribattuto, mimando con le mani a pagoda un'alta montagna. Lui ha alzato gli occhi al cielo, perché con me alza spesso gli occhi al cielo, ormai è un riflesso condizionato. Pensa che abbia delle doti, ma che sia anch'io un grande "rompicoglioni".

"Tutti gli uomini hanno difetti", ma quando si fa un necrologio li si dimentica, o insomma li si mette in sordina, magari citandone qualcuno sotto una veste comica, mi ha istruito.

Sono quindi uscito dal suo ufficio con vista sul parcheggio multipiano risultato della speculazione edilizia della quale non si può parlare, perché c'è di mezzo la curia, e la curia è la curia, anche nel duemilaventiquattro. Mi dicevo che tutte le frasi che mi venivano in mente non sono frasi che si dicono in un necrologio, che sarebbe stata dura. *Cercherò di fare il mio meglio*, ho finito per dirmi.

A casa però sono cominciati i problemi seri. Non mi veniva niente. Nemmeno una parola. Per la prima volta in vita mia avevo la sindrome della pagina bianca. Guardavo l'albero sotto il mio studio, e avrei voluto essere anch'io un tronco occupato solo a fare il tronco. Come mettere in avanti le sue qualità senza almeno dare un'idea degli imperituri difettacci che costituivano il suo marchio di fabbrica, come scindere le une dagli altri, inestricabilmente appiccicati? Come dire che scriveva delle belle cose senza specificare che a ben guardare era l'unica cosa che faceva bene, che era il solo e unico punto a suo favore? Come tacere che era un disastro in tutti i tipi di rapporti, che aveva sabotato via via tutte le sue relazioni familiari e di amicizia e professionali e amorose, spesso e volentieri usando l'arma impudica della scrittura, ridicolizzando chi gli era più attaccato, rivelando indicibili dettagli intimi, sacrificando quello che è più prezioso, certo nella velleità di acchiappare lettori e sfornare un bestseller, cosa che non gli è mai riuscita, era il primo a saperlo? Come nascondere che l'unica cosa che gli premeva, l'unica per la quale aveva una morale, seppure svergognata, e una dignità, era scrivere, vale a dire saccheggiare le vite altrui? Come tacere il dubbio che fosse semplicemente un misantropo, un nuovo Pavese? Avevo accettato di buttare giù un pezzo che mai avrei potuto scrivere, un pezzo impossibile. Quando il mio vanto è quello di scrivere con brio e acume di qualsiasi cosa vogliono che scriva.

Il tempo passava, e la pagina del programma di scrittura rimaneva grigiognola. Grigiognolissima. Tanti pensieri, pensieri che non si potevano confessare, e nemmeno una riga scritta. L'albero cominciava a imbrunire, sembrava averne abbastanza di fare l'albero a mio uso e

consumo. A un certo punto mi ha chiamato il caporedattore, con il suo solito tono un po' seccato. Mi chiedeva se per cortesia potevo mandargli seduta stante il mio pezzo. *Certo*, ho risposto io.

Solo che questa volta non mi ero solo dimenticato di inviarglielo, o anche avevo rimandato fino all'ultimo di scriverlo. Questa volta non potevo buttare giù una pagina in quattro e quattr'otto. Non perché non sapessi cosa dire, adesso, ma perché avevo troppe cose da dire. Troppe cose brutte. Tremende. Questa volta proprio non me la sentivo di scrivere quello che si aspettavano scrivessi. Poi quando l'albero ha acceso la lampada giallognola sul suo comodino mi sono lanciato, non potevo rimanere lì fino a mezzanotte. Farò quello che posso, mi sono detto. Ho scritto insomma quello che state leggendo.

Ecco, i caratteri che avevo a disposizione sono quasi finiti, e non ho detto poi molto del compianto (l'espressione che si usa in questi casi è questa) Giacomo Sartori. Un necrologio non può essere troppo lungo, anche la vita più avventurosa e rocambolesca - e non è il suo caso - viene a noia, se si tirano le cose troppo per le lunghe. La tensione cala, il pathos si annacqua, guastando perfino la commemorazione più struggente. Me li ha insegnati lui questi trucchi, o insomma mi ha insegnato a vederli più chiaramente di quanto non facessi prima. Per quanto riguarda la scrittura, e solo per questo, era implacabile anche con sé stesso. Questo non gli impediva peraltro di zigzagare nel balneario della letteratura nazionale come si rigirano gli elefanti nei negozi di bicchieri di cristallo, provocando crolli e cascate di rotture. E quindi a questo punto quello che è detto è detto, si avvicina l'istante del punto finale. La morte è anche proprio il cruento confronto con i limiti delle esistenze umane, con l'inettitudine delle parole nei confronti del mistero della vita.

Diciamo le cose come stanno, Giacomo Sartori non ci mancherà. Probabilmente quasi nessuno si accorgerà che non c'è più, nessuno si curerà della sua sofferenza di non avere avuto il riconoscimento che nel suo delirio altezzoso pensava di meritarsi. Un po' mi dispiace, perché in fondo qualche qualità l'aveva, anche se forse dentro di lui - per quanto mi era dato vedere - tendeva a enfatizzarla un po' troppo, e a nascondersi le pecche che tutti vedevano. Certo lui sarebbe molto contrariato, che non abbia tessuto i suoi elogi senza l'ombra di ombre o mezzitoni, come prevede il codice retorico dei necrologi. Così come certamente lo avrebbe indisposto essere presentato come un autore grandemente sottovalutato, un genio incompreso (avrebbe sparato a zero contro l'assenza del senso del ridicolo dei quotidiani di provincia), perché lui aveva sempre da ridire su tutto, ma questo aprirebbe un altro discorso ancora. Quel che è certo è che mi è impossibile non immaginarmi le sue reazioni, per assurdo che possa apparire. Qualche volta ho l'impressione di essere un suo clone, o anche un personaggio di sua invenzione, da tanto mi sento vicino. Ma forse il mio è solo timore di indispettarlo, visto che lo conoscevo bene, lui e la sua capacità di ferire. Non ho mai conosciuto nessuno che potesse essere così offensivo, così crudele, così violento, senza minimamente rendersi conto di esserlo. Pensando solo di dire la verità, un'utile verità. Forse ho solo paura dei suoi letali commenti. Certi riflessi sedimentati nel tempo, magari sarebbe meglio chiamarli traumi, sono duri a morire, sfidano anche la morte.

Ora è morto, almeno smetterà di criticare e di lamentarsi, dico a me stesso. I morti non possono prendersela, qualche vantaggio lo hanno anche loro, mi dico, senza riuscire a convincermi. Ma insomma anche i necrologi a un certo punto devono finire, come tutte le cose, e quindi rassegniamoci al fatto che anche questo finisca.

Gabriele Tanda

Evidenze taumaturgiche dell'interazione tra alimentazione e lingue minoritarie: un caso studio

The present study analyzes the original case of a middle-aged individual who, thanks to preventive therapy, managed to overcome a major existential crisis. The method used for the analysis is innovative, because it avoids the usual rational thinking, but tries to explore human dimensions that are usually little explored by traditional science.

Nella contemporaneità c'è un eccesso di teorie pseudo-scientifiche. È innegabile. La maggior parte di esse riguarda l'alimentazione. Spesso hanno il dolce volto dell'anziano che unisce medicina popolare e tradizione familiare e, difatti, è notorio che proprio loro siano i peggiori untori di detto morbo. I razionalisti denunciano queste conoscenze come scaramanzia o pensiero magico. Noi no. Noi confutiamo l'idea che l'uomo sia un numero da percentuale, noi vogliamo considerare sia l'effetto placebo, sia l'individuo che gode gli ottimi esiti dell'auto-suggestione. Così, seguendo le più recenti intuizioni delle neuroscienze¹ noi accettiamo e studiamo questi eventi come possibilità di guarigione inesprese, anche se statisticamente irrilevanti. Noi vogliamo assolutizzare il relativo.

Ma andiamo al centro del nostro saggio: al tema dell'alimentazione è intrecciato il campo di ricerca che concerne la longevità.

Risulta che arrivare alla vecchiaia senza troppi acciacchi trovi forte incentivo, oltre che nel non morire prima, nel mangiare pecorino sardo stagionato. A tal proposito vorremmo presentare lo strano caso di una famosa star cinematografica americana che ha provato il potere taumaturgico del summenzionato formaggio assunto in concomitanza con la pronuncia di alcune parole nell'idioma isolano.

La mattina del 10 luglio 2018 Giorgio (nome d'invenzione, perché il soggetto non ha compilato né firmato la liberatoria per essere citato nella presente ricerca) esce con la sua moto dalla villa in cui pernotta per andare sul set della serie televisiva, con ambientazione Seconda guerra mondiale, che sta realizzando in una piana assolata sotto al castello di Pedres, nel comune di Olbia. Come in numerose, precedenti occorrenze, ha la lungimiranza di fermarsi da Peppino, barbuto venditore ambulante di enogastonomia locale che staziona con il proprio furgone bianco (Fiat Fiorino, anno 1998) appena fuori dall'abitazione e lì acquista una forma di fiore sardo (stagionatura 11 mesi, peso 800 grammi) che mette dentro il bauletto dello scooter. Prima di partire, però, come da consuetudine Giorgio accetta l'assaggio-regalo da parte di Peppino: entrambi conoscono il piacere di avere la bocca sapida e piccantina durante il tragitto.

Si voglia per le essenze della macchia mediterranea, si voglia per il gusto persistente del fiore sardo, quel percorso è per lui un momento in cui non ragionare sugli innumerevoli impegni che gli procurano stress, ciò diminuisce di conseguenza il livello di cortisolo e interagisce positivamente con la digestione e la regolarità intestinale.

¹ Damasio afferma che la nostra psiche non è scindibile in una parte razionale e una emotiva, e che la guida sia più nel campo dell'inconscio che del pensiero. Indi per cui si deduce che gli effetti sulla persona, dal punto di vista psico-somatico, possono essere attivati anche da eventi non medici. Vedi Antonio Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano, 1995.

Mentre divaga rilassato, gli sovviene lo sguardo del giovanissimo figlio di un elettricista della troupe, che il giorno precedente ha assistito alle scene di esplosioni nell'aeroporto ricostruito. Ha la testa traboccante di fitti capelli neri, gli occhi grandi e i lineamenti dolci: una certa somiglianza con Giorgio, che in quell'istante si scopre in connessione con il piccolo. Ha avuto il medesimo viso sognante, le stesse espressioni di una rivelazione esistenziale: la magia del dietro le quinte, la pellicola che crea nuovi mondi e riesce a proiettare lo spettatore indietro nel tempo. Se solo fosse più grande gli spiegherebbe alcuni segreti sulla recitazione e la regia, a ogni occasione lo accompagnerebbe tra gli operatori per fargli capire che, anche se lo separano da Hollywood oceani e continenti, il cinema attende anche la sua fantasia.

Non faticiamo a credere che tale apertura verso la gioventù del posto e questa attitudine positiva e anche un po', ammettiamolo, stucchevole, sia determinata dall'esemplare DOP che si dimena curva dopo curva nel suo bagagliaio. L'acquolina di Giorgio interpreta quel rumore come la volontà del prodotto caseario di farsi mangiare, un segno d'innegabile affetto che egli sente di dover corrispondere.

Da interviste dirette alle persone coinvolte, però, abbiamo la certezza che i ragionamenti di quella mattina siano stati acuiti dalla memoria uditiva che ha riproposto al Premio Oscar un'esclamazione: *it'ispantu*.² Il bambino che ha preso a cuore l'ha proferita in maniera insistita durante quella giornata, e il padre gli ha fatto da cassa di risonanza aggiungendo altre parole in sardo, il cui significato Giorgio ignora totalmente.

Quella lingua, che gli sembra una via di mezzo tra latino e spagnolo con un lungo affinamento in secoli di sole e vento, lo ha da subito affascinato. Chissà come sarà la resa sullo schermo. Una location scout gli ha detto che non manca della buona filmografia in lingua sarda e gli ha passato alcuni dvd da godersi con la moglie, che qui chiameremo (sempre per la *privacy*) Amalia. Non si è ancora lanciato nella visione di questi titoli, ma la curiosità in merito è simile alla golosità su descritta: sente di essere in debito con quella terra così affettuosa e schietta.

It'ispantu, what does it mean?: è quanto si chiede mentre rigira nella lingua un frammento di pecorino rimastogli in bocca. Mentre, preceduto dal suo amico Grant (che ha firmato il modulo sulla GDPR³ e per questo lo ringraziamo), transita per un paesino balneare, constata come ogni volta che la magia si è frantumata: il mare è infastidito dalle abitazioni e la sagoma di Tavolara⁴, grigia e protettiva, perde la sua predominanza e diventa sfondo.

Il cambio di prospettiva lo distrae e gli fa perdere il filo delle elucubrazioni, anche il residuo di formaggio viene ingurgitato e gli aromi di elicriso e altri arbusti si smorzano: si può affermare che l'organismo sia indebolito dai fumi dell'urbanizzazione turistica e che lo sbalzo di umori interni mandi in confusione le sinapsi dell'attore-regista.

In questo stato di squilibrio, Giorgio deve affrontare una strettoia inaspettata. In linea con il dettato del primo assioma delle leggi di Murphy⁵ possiamo asserire che spesso le difficoltà della vita ci trovano impreparati. Una proposta di lavoro dopo che veniamo lasciati dalla nostra fidanzata, o il corriere con il pacco più volte sollecitato che suona proprio quando siamo insaponati sotto la doccia. Ma i dettagli ci possono salvare.

Dopo una curva, Giorgio si trova davanti un camion azzurro che sbuca sulla destra e alla sua sinistra una macchina blu che vuole svoltare. Grant riesce a entrare nell'imbuto, ma lui no: prende in pieno il cofano dell'auto ed è catapultato sul parabrezza. Il cranio, protetto dal casco, sfonda il vetro e la capriola finisce sull'asfalto.⁶

² Esclamazione in sardo, traducibile con "che meraviglia", ma anche "che sorpresa". Cfr. Massimo Pittau, *Nuovo Vocabolario della Lingua Sarda*, Domus de janas editore, Sestu, 2014.

³ *General Data Protection Regulation*, ovvero Regolamento generale sulla protezione dei dati. È il regolamento istituito dall'Unione Europea che disciplina il modo in cui le aziende e le organizzazioni devono gestire i dati personali.

⁴ Isola sulla costa orientale della Sardegna, leggendario regno quasi indipendente nell'Ottocento.

⁵ Arthur Bloch, *La legge di Murphy e altri motivi per cui le cose vanno a rovescio!*, Longanesi, Milano, 1988.

⁶ Per la cronaca dei fatti si rimanda a: Dario Budroni, "G***** ***** all'ospedale: con la sua moto è finito contro un'auto che stava svoltando", *La Nuova Sardegna*, 10 luglio 2018; Alberto Pinna, "G***** *****",

Steso, fissa in direzione della rosa dell'Empireo, e pensa di essere sulla soglia della morte. La sua testa non processa stimolo alcuno, incantata da quel celeste silenzioso. Forse sta per sondare il mistero che tutti attende, e farlo in quell'angolo di mondo, in fondo, non gli spiace. Percepisce attorno a sé un fremito di preoccupazione, qualcuno gli rompe la visuale, qualcun altro prova a rivolgergli la parola, ma le sue meningi sono delle barriere stagne che non permettono l'ingresso, né l'uscita.

Nel vuoto luminoso di quei secondi lunghissimi si fa spazio solo un olezzo, un lieve odore lontano che si avvicina sempre di più. Ma non è quello floreale della santità. Dal suo bauletto, rotti, la forma di formaggio è ruzzolata fuori e gli si è accostata supplichevole al volto, magari per soccorrerlo. Il bitume caldo la fa sudare facendola urlare aromaticamente. Il peso e la stagionatura sono perfetti sia per il rotolamento che per la diffusione di fragranze.

La trance si spezza.

Giorgio capisce che appartiene ancora a quella minoranza residente nell'aldiquà, ma solo grazie alla lingua sarda riprende le sue facoltà mentali. Il muratore che guidava il camion, infatti, è sceso a soccorrerlo e, tra le tante parole, dice le uniche che lui riesce a sentire in mezzo a quel brusio: *it'ispantu*. Con l'unione di profumo e formula verbale, la mente dell'attore brizzolato si può riconnettere alla fusione mistica e rilassante con quel cielo, per poi tornare al mare e infine a quella terra. Il cuore fa sentire la sua voce nelle orecchie e le palpebre si possono chiudere e riaprire, il dolore gli fa rincontrare il suo corpo. Solo allora sente Grant, si tocca il collo, indolenzito ma integro, e il casco, spaccatosi nel punto dell'impatto. Poi si volta e vede il pecorino gocciolante, chiaro segno di commozione, e le parole in *limba* che escono ancora dalle labbra del muratore. È salvo: in quel momento prende una decisione.

Un anno esatto dopo quell'incidente arriverà nella villa californiana di Giorgio un carico di trentacinque chili di fiore sardo stagionato 11 mesi in forme da 800 grammi l'una. Trentacinque come i secondi in cui lui è stato disconnesso dalla sua coscienza.

Avrà già preparato tutto: la sala proiezione di casa avrà un tavolo con un tagliere e una lista di cose da vedere. Ogni sera per tre mesi cenerà a pane e formaggio guardando un film, un corto, uno spot, qualsiasi cosa che abbia del sardo tra le sue battute. È riuscito a procurarsi all'uopo anche un nutrito numero di registrazioni di poesia improvvisata, canto a tenore, rap e musica d'autore. Accompagnerà il tutto con una grammatica e un manuale di lingua isolana. Amalia e i gemelli lo sosterranno in questa scelta e a volte lo seguiranno nel rito. A oggi non è difficile sentire i cinque componenti della famiglia dilettarsi in *battorinas*⁷ e ottave durante la giornata.

Conclusioni.

Visti gli eventi presentati, si consiglia l'assunzione di una congrua dose di pecorino DOP prima di qualsiasi viaggio su un ciclomotore (non ha lattosio, quindi è adatto anche agli intolleranti); nonché l'attivazione di corsi di lingua sarda nei reparti di riabilitazione, ma anche la filodiffusione di canzoni nell'idioma isolano in quelli di rianimazione. Misure che potrebbero sembrare eccessive e, soprattutto per chi usa le moto quotidianamente, in qualche misura nocive (ipercolesterolemia e osteoporosi i rischi maggiori), ma ognuno dovrebbe valutare la scala di costi/benefici tenendo ben presente l'intuizione di Pascal: «[...] se aveste da guadagnare solamente due vite contro una, vi converrebbe già scommettere.»⁸

incidente in moto in Sardegna: ricoverato in ospedale", Corriere della Sera, 10 luglio 2018.

⁷ Tipologia di canto sardo con una strofa di quattro versi, spesso usato per argomento satirico o di protesta. Cfr. Giacomo Murrighili, *Poesia e poesie*, Soter editrice, Villanova Monteleone (SS), 1995.

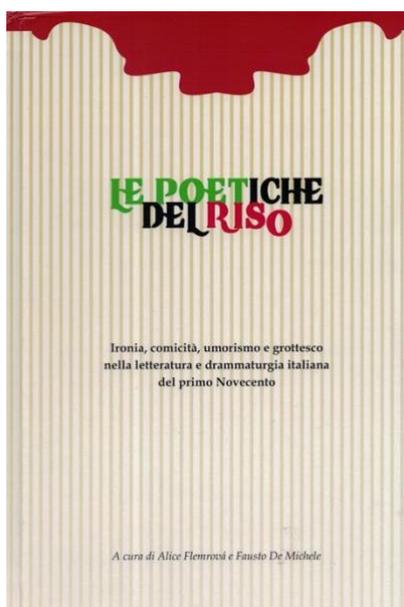
⁸ Blaise Pascal, *Pensieri*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino, 1967, pp. 66.

segnalazioni

[Luisa Bertolini]

Le poetiche del riso

Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura e drammaturgia italiana del primo Novecento, a cura di Alice Flemrová e Fausto De Michele
Oxford - Bern - Berlin - Bruxelles - New York - Wien, Peter Lang 2023



Gli atti del convegno organizzato a Praga dall'Università Carlo IV in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura nel 2014 (cfr. nel n. 10 [intervista-ad-alice-flemrova](#)) sono stati pubblicati dopo lunghissima gestazione dall'editore Peter Lang con una copertina che, come ci fa notare Fausto De Michele, richiama la confezione del riso alimentare. Nonostante la dedica autoironica *A quel riso scotto* di nove anni prima, forse il libro è davvero venuto al mondo nel momento giusto, in un mondo che richiede il riso come «risorsa esclusivamente umana con cui si possa affrontare il male di vivere», come scrive Alice Flemrová in una delle due introduzioni (13).

Nell'analisi delle poetiche del riso, Flemrová motiva la scelta di partire dal periodo a cavallo tra Otto e Novecento, perché questo rappresenta il momento della 'svolta comica', annunciata da Friedrich Nietzsche e Charles Baudelaire ed elaborata sul piano teorico, all'inizio del nuovo secolo, da Henri Bergson, Luigi Pirandello e (possiamo aggiungere per il frequente riferimento degli autori dei diversi saggi) Sigmund Freud. L'attenzione è rivolta soprattutto a Italo Svevo, Luigi Pirandello e Aldo Palazzeschi, ma anche ad autori meno conosciuti senza pretesa di completezza, anzi indicando e suggerendo i nomi mancanti, da Alberto Cantoni, Federico De Roberto, Antonio Ghislanzoni, Angelo Fortunato Formiggini a Vitaliano Brancati e Cesare Zavattini.

Non prendo qui in esame tutti i cinquanta saggi di cui Flemrová rende brevemente conto nella sua presentazione e a cui rimando, preferendo mettere in luce, oltre ai punti di contatto e agli argomenti trasversali, alcuni temi, problemi e figure che hanno costituito in questi anni argomento di dibattito nella nostra rivista e che qui vengono trattati da prospettive diverse, talora contrastanti: l'attenzione sarà rivolta quindi al tema della pluralità del comico, del rapporto tra comico e tragico, della centralità o meno dell'io, della parodia della parodia, dell'invenzione comica di nuove parole.

Come materia comune va sottolineata l'articolazione dell'argomento centrale nelle varie forme del riso: l'ironia, il comico, l'umorismo e il grottesco che danno vita al sarcasmo, alla satira, alla smorfia, alla burla, alla parodia, al paradosso, al *nonsense*, alla caricatura, al *Witz*, nell'ambito infinito di quella che Fausto De Michele definisce la «galassia del comico» (16). Il comico può allora divenire lieve sorriso o, al contrario, derisione crudele oppure ancora apparentarsi al tragico, innestando le sue radici nella cognizione del dolore.

Numerosi interventi sono dedicati all'umorismo di Pirandello che viene esaminato soprattutto nelle novelle e nei romanzi con analisi dettagliate della tecnica narrativa e degli elementi stilistici. Centrale risulta l'origine del comico dal sentimento tragico della vita che produce in Pirandello straniamento e spostamento del punto di vista che Roberta Colombi analizza attraverso la figura del cannocchiale rovesciato. Su tragico e comico come due facce della stessa medaglia possiamo leggere con interesse l'articolo della curatrice Flemrová *'Egli ha creato perché ciò lo divertiva'*. *Tragedie ridicole di personaggi fuori chiave* che mette in luce alcuni tratti comuni alla riflessione di Pirandello e alla poetica di Palazzeschi. Nonostante i due scrittori siano stati considerati dalla critica distanti e persino opposti, capostipiti di due linee differenti del comico novecentesco, Flemrová ne cerca i punti di incontro. Si limita ad accennare ai due 'manifesti' – il saggio *L'umorismo* di Pirandello e *Il controdolore* di Palazzeschi – che espongono le due personali poetiche del riso, e preferisce esaminare i personaggi «fuori chiave», disarmonici e dissonanti (275). La disamina delle opere rivela così in tutte e due gli autori un «sentimento tragico e doloroso della vita» che muove dal profondo delle opere «fallite» (secondo l'espressione di Brancati) di Pirandello ed emerge alla superficie nella risata della commedia e, con movimento inverso, scava dalla superficie del ghiribizzo di Palazzeschi verso la profondità del dolore (282-283).

«Se tutto gira, anche il comico e il tragico non stanno fermi»: conferma Cristina Terrile raccontando di Palazzeschi che legge ad alta voce l'Alfieri suscitando un'inaspettata esplosione di riso (286). Terrile mette al centro del suo saggio proprio il rapporto dell'io poetico con il pubblico, con gli altri, sottolineando il carattere di autodifesa della risata che «preserva l'io dagli attacchi del mondo» (288), come prefigurato dal titolo dello scritto *Aldo Palazzeschi: l'umorismo come arte di giocare d'anticipo*. Questo elemento di teatralizzazione dell'io, questa «messa in scena dell'io per tenere in scacco il giudizio altrui» (292) viene parzialmente ripreso e poi rovesciato da Gino Tellini nel saggio seguente, *Il riso dolente del 'saltimbanco dell'anima'*. Tellini pone l'accento sulla leggerezza di Palazzeschi, sulla «rinuncia all'involucro protettivo che ci copre e ci nasconde, come liberazione e coraggio di mettersi a nudo» (301), sull'«azzeramento dell'io narcisista» (303), molto simile all'io messo alla berlina da Leopardi e da Gadda che lo definì il più lurido di tutti i pronomi. Ne consegue una nuova concezione della vita e dell'arte, la caricatura del primato della vita, il rovesciamento antisublime dell'estetismo, la sperimentazione dell'arte come gioco, come autoparodia, come piroetta. Lo conferma anche il saggio di Antonio Saccone, *Morte ai morti' ovvero 'Accidenti alla serietà'* che mette a confronto la poetica di Palazzeschi con gli scritti degli altri futuristi che lo leggono e lo commentano. In questi testi Saccone rileva incomprensioni e differenze tra Palazzeschi e le provocazioni

ribellistiche di Giovanni Papini e le affermazioni strumentali e bellicose di Filippo Tommaso Marinetti che svuotano la complessità della poesia comica di Palazzeschi, mescolazione consapevole di *nonsense*, parodia e satira alla luce di un'ironia metatestuale.

Jiří Pelán ricorda però che anche Marinetti nel *Manifesto tecnico* aveva proposto di distruggere l'io in letteratura e legge questa posizione come scelta razionale, come «anestesia momentanea del cuore», alla Bergson. La risata iconoclasta e aggressiva di Marinetti finisce, secondo il critico, col dare allo *humour* una funzione secondaria e marginale: «ciò che potrebbe essere comico viene trasposto nell'eroico» (190). Di contro Pelán descrive le scelte di Palazzeschi e di Luciano Folgore come più vicine alla tradizione sterniana, romantica e lirica che darebbe spazio alla soggettività e al «massiccio ritorno» dell'io (405). Nonostante questa tesi appaia in contrasto con le precedenti interpretazioni ricordo che la centralità dell'io nell'umorismo ha spesso l'esito di metterlo alla berlina attraverso l'autoironia.

Nella disamina di Gian Luca Picconi *Esiste una poesia comica primonovecentesca? Materiali per uno studio del comico in poesia nel primo Novecento* torna la valutazione positiva del «lirismo ironico» di Palazzeschi che si esprime nel *nonsense*, nella satira e nella parodia. A proposito di quest'ultima, alla quale è dedicato questo numero di Fillide, vorrei citare il riferimento di Picconi agli scritti *Poeti in controluce* del 1922 e *Poeti allo specchio* del 1926 di Luciano Folgore, testi, scrive, «basati su figure, tipiche della poesia comica, di riduzione: abbassamento tematico, riduzione all'assurdo, imitazione e deviazione stilistica» (367). Quasi un paradosso risulta la parodia di Folgore di alcune poesie di Palazzeschi; l'autore si chiede infatti se si possa fare una parodia di una parodia: ebbene nella poesia *Ritratto dal di dentro (Parodia di Aldo Palazzeschi già futurista)* questo sembra davvero possibile. Eccone una breve citazione:

Quel che mi sento talvolta
 è una cosa terribile,
 quasi impossibile.
 Se mi sentissi male,
 bè! Andrei all'ospedale,
 ch'è una serra a cristalli
 piena di pappagalli.
 [...]
 Ecco perché mi sono ritirato
 dietro le rovine di me stesso.
 Lo confesso:
 sono nauseato
 d'essere imitato.
 Sarò strano, malato, cattivuzzo
 ma io mi sento un merlo
 che non sopporta il merluzzo.

Di parodia tratta anche l'intervento di Michela Rusi *Ridere e deridere. Forme del riso nella scrittura di Svevo*: in questo saggio l'autrice analizza la parodia dell'ideale femminile in Svevo, mentre nell'articolo di Chiara Marasco *Il teatro di Svevo tra 'comico e sublime rovesciato'* compare, tra altri aspetti, la figura straniante e perturbante dello specchio nel quale il personaggio sveviano riconosce un altro in se stesso.

Non mancano gli interventi sulla politica e sulla storia; anche questi trattano, almeno in parte, della parodia, come il saggio di Carla Gubert, *Il riso di Demetra: ironia parodia e umorismo in alcune scrittrici italiane durante la Grande Guerra*, dedicato ad Amalia Guglielminetti e Paola Drigo. Di parodia, questa volta dello sguardo coloniale, tratta in modo originale anche Chiara Mengozzi in *La guerra di Flaiano, o l'etica della forza*.

Un'altra caratteristica del comico che attrae l'attenzione di più autori è la creatività linguistica in particolare dei futuristi e di Palazzeschi che creano parole in libertà, animate da vitalità e spontaneità, vere sinfonie di parole senza preciso referente, come scrive Miruna Bulumete nel suo articolo *Il riso e la derisione nel romanzo La Piramide*, saggio che elenca anche l'intera gamma di risi e sorrisi che compaiono nel libro (cfr. 335-336). Rosina Martucci in *Carlo Dossi, le Note azzurre e la poetica dell'umorismo* esamina questa capacità inventiva nel precursore della svolta comica.

Consapevole di aver toccato in modo arbitrario solo alcuni dei temi trattati in questo volume, riporto di seguito l'elenco dei contributi secondo la partizione dei curatori:

ALICE FLEMROVÁ
(Quasi) tutte le sfumature del riso

FAUSTO DE MICHELE
A mo' di prefazione...

I. Le radici

I.I Riso filosofico

LUISA BERTOLINI
Ritagli di pensieri e d'immagini. La filosofia dell'umorismo di Carlo Dossi

ROSINA MARTUCCI
Carlo Dossi, le *Note Azzurre* e la poetica dell'umorismo

MARIA LUISA PANI
L'antico e il moderno, il comico e l'umorismo. Leopardi e Pirandello a confronto

FAUSTO DE MICHELE
Il *risus interruptus* e le dinamiche dell'umorismo. Jean Paul e Pirandello

SILVIA ACOCELLA
Alterazioni di una bocca che ride: dall'umorismo *inconciliato* di Theodor Lipps alla *risata dia-
noetica* pirandelliana

II Protagonisti

II.I Riso dell'umorista

ALESSANDRA SORRENTINO
L'umorismo pirandelliano come vera e propria pratica della decostruzione

FELICE RAPPAZZO

Umorismo e frammentazione narrativa: su *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Luigi Pirandello

ROBERTA COLOMBI

I segni del trauma e le strategie umoristiche nelle novelle di Pirandello

GIUSEPPINA AMALIA SPAMPANATO

Risate pirandelliane come meccanismo di disvelamento

JOANNA SZYMANOWSKA

Il fantastico, il riso, l'umorismo, la follia: riflessioni a margine della novella 'Chi fu?' di Luigi Pirandello

DUSIĆ ICA TODORVIĆ

Utopia del riso e pragmatica del paradosso. A proposito di una possibilità del riso pirandelliano

ILONA FRIED

Pirandello e Marta Abba alla rappresentazione de *La figlia di Jorio* – momenti tra l'assurdo e il riso amaro

TEREZA SIEGLOVÁ

Le varie forme del riso in *Quando si è qualcuno*

GABRIELE LA ROSA

La ricezione del riso nella critica della commedia *Così è (se vi pare)* di Pirandello nel primo dopoguerra in Italia e in Polonia

ALESSANDRO MARINI

Ridere per disperazione, ridere per cattiveria. *Tu ridi* di Luigi Pirandello, tra letteratura e cinema.

ANTONELLA DEL GATTO

Incomunicabilità e fiducia nel lettore: il riso umoristico nel teatro di Pirandello e di De Filippo

JOLANTA DYGUL

Il comico nel primo Eduardo De Filippo

ANTONELLA DI NALLO

Le smorfie gaie e le smorfie tristi di Roberto Bracco

MARIA GRAZIA TROBIA

Riso e alterità in due novelle di Pier Maria Rosso di San Secondo: 'Tania', 'Napoli e Konisberga'

II.II Riso del saltimbanco

ALICE FLEMROVÁ

'Egli à creato perché ciò lo divertiva.' Tragedie ridicole di personaggi fuori chiave

CRISTINA TERRILE

Aldo Palazzeschi: l'umorismo come arte di giocare d'anticipo

GINO TELLINI

Il riso dolente del 'saltimbanco dell'anima'

SATOKO ISHIDA

Perelà, *Homo ridens* di fumo

MIRUNA BULUMETE

Il riso e la derisione nel romanzo palazzeschi *La Piramide. Scherzo di cattivo gusto e fuor di luogo*

MARGHERITA MESIRCA

L'irresistibile leggerezza del riso. Una lettura de *L'interrogatorio della contessa Maria* di Aldo Palazzeschi

II.III Riso dell'avanguardia

GIANLUCA PICCONI

Esiste una poesia comica primonovecentesca? Materiali per uno studio del comico in poesia nel primo Novecento

ANTONIO SACCONI

'Morte ai morti' ovvero 'Accidenti alla serietà': Papini tra Marinetti e Palazzeschi

JIRÍ PELÁN

Le risate di Marinetti, di Palazzeschi e di Luciano Folgore

ANTONIO SACCOCCIO

Il lato Dada del Futurismo: risata e dissacrazione nell'avanguardia fondata da Marinetti

MARIE-JOSÉ TRAMUTA

Alberto Savinio ovvero il riso di Mercurio

SANDRA MILANKO

Bontempelli umorista e *L'Eden della tartaruga*

II.IV Riso dell'inetto

MICHELA RUSI

Ridere e deridere: forme del riso nella scrittura di Svevo

SAWA ISHII

La sincerità della narrazione. Uno studio su 'Una burla riuscita' di Italo Svevo

BARBARA STURMAR

Il riso sgangherato. Italo Svevo e l'ironia: un'aggressione giocosamente sublimata

CHIARA MARASCO

Il teatro di Svevo tra comico e 'sublime rovesciato'

CHIARA SELLERI

Il riso come terapia: 'Lo specifico del dottor Menghi' di Italo Svevo

SONIA TROVATO

Giolona e le altre. Rovesciamento e parodia della donna-angelo nei romanzi di Italo Svevo

WALTER GEERTS

Italo Svevo e il riso ben temperato. Appunti sulla 'Novella del buon vecchio e della bella fanciulla'

MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS

La presa di coscienza e il pessimismo attraverso l'ironia in *La coscienza di Zeno*, di Italo Svevo e *Memorie postume di Bras Cubas*, di Machado de Assis

III Gli sbocchi

III.I Riso assurdo

NOVELLA DI NUNZIO

Dal fantastico al possibile: la lingua scomposta. Umoreismo morfologico e sintattico nell'opera di Tommaso Landolfi.

ALESSANDRO GAUDIO

'I versi sono un vizio osceno'. Ironia, forma e parola della poesia di Tommaso Landolfi

GISELE DE OLIVEIRA BOSQUESI

L'assurdo che ride: l'umorismo di Pirandello nei racconti 'Il vanitoso' e 'L'albergo splendido', di Alberto Moravia

ANNA POZZI

Dino Buzzati e la serietà dell'ironia: il mondo attraverso un 'sovvertito divertimento parodico'.

III.II Riso ermeneutico

MARCO CARMELLO

Kosmos: o del riso ermeneutico in Carlo Emilio Gadda

LAURA PAROLA

Polli, galli e galline nel cortile di Carlo Emilio Gadda

III.III Riso sovversivo-difensivo

CARLA GUBERT

Il riso di Demetra: ironia, parodia e umorismo in alcune scrittrici italiane durante la Grande Guerra

SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ

Il sottilmente umoristico viaggio autunnale di Ercole Patti

CINZIA GALLO

Il 'buon umorismo' di Achille Campanile

GABRIELLA VALENTE

L'umorismo è il più eminente meccanismo di difesa. Timor sacro di Stefano Pirandello.

CHIARA MENGOZZI

La guerra di Flaiano, o l'etica della farsa

la voce

Barbara Fingerle legge da *L'ipotesi* di Guido Gozzano

Nella poesia L'ipotesi, analizzata in questo numero da Gino Tellini, la parodia compare verso la fine, quando il protagonista immagina di spiegare alla moglie incolta, a conclusione di una cena e di una discussione letteraria, la figura di Ulisse, definito da D'Annunzio "Re di Tempeste".

barbara-fingerle-legge-da-lipotesi-di-guido-gozzano/

il testo

Allora, tra un riso confuso (con pace di Omero e di Dante),
diremmo la favola ad uso della consorte ignorante.

Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un bel deplorable esempio
d'infedeltà maritale,
che visse a bordo d'un *yacht*
toccando tra liete brigate
le spiagge più frequentate
dalle famose *cocottes*...
Già vecchio, rivolte le vele
al tetto un giorno lasciato,
fu accolto e fu perdonato
dalla consorte fedele...
Poteva trascorrere i suoi
ultimi giorni sereni,
contento degli ultimi beni,
come si vive tra noi...
Ma né dolcezza di figlio,
né lagrime, né la pietà
del padre, né il debito amore
per la sua dolce metà
gli spensero dentro l'ardore
della speranza chimerica
e volse coi tardi compagni
cercando fortuna in America...
– Non si può vivere senza
danari, molti danari...
Considerate, miei cari
compagni, la vostra semenza! –

Viaggia viaggia viaggia
 viaggia nel folle volo:
 vedevano già scintillare
 le stelle dell'altro polo...
 viaggia viaggia viaggia
 viaggia per l'alto mare:
 si videro innanzi levare
 un'alta montagna selvaggia...
 Non era quel porto illusorio
 la California o il Perù,
 ma il monte del Purgatorio
 che trasse la nave all'in giù.
 E il mare sovra la prora
 si fu richiuso in eterno.
 E Ulisse piombò nell'Inferno
 dove ci resta tuttora...

Io penso talvolta che vita, che vita sarebbe la mia,
 se già la Signora vestita di nulla non fosse per via...

Io penso talvolta...

tourbillon

Il salotto di Fillide

links alle serate su Christian Morgenstern *Ascoltare il canto dei pesci /*

Phyllisstube

Links zu Abenden über Christian Morgenstern *Fische singen hören*



<https://fillide.it/iniziative/ascoltare-il-canto-dei-pesci-fische-singen-horen/>

<https://fillide.it/iniziative/ascoltare-il-canto-dei-pesci-fische-singen-horen-2/>

<https://fillide.it/iniziative/ascoltare-il-canto-dei-pesci-fische-singen-horen-bressanone-brixen/>

Christian Morgenstern

Cianties de pica

Übersetzt ins Ladinische von Rut Bernardi

Das Einhorn

Das Einhorn lebt von Ort zu Ort,
nur noch als Wirtshaus fort.

Man geht hinein zur Abendstund,
und sitzt den Stammtisch rund.

Wer weiß! Nach Jahr und Tag sind wir,
auch ganz wie jenes Tier.

Hotels nur noch, darin man speist
(so völlig wurden wir zu Geist).

Im „Goldnen Menschen“ sitzt man dann
und sagt sein Solo an ...

L unicorn

L unicorn viv tlo y iló
mé plu da albierch damprò.

N chërda for iló da sëira,
se sënta ju pra mëisa.

Chi sà! Do ani sons po' nëus,
ch'l tier dl dut falëus.

Maian mé plu te chi hotiei
(ncuei defin sons spirituei).

“Persona d’or” ie si inuem
si Solo dijen su da uem ...

Galgenlieder (mit Umschlagzeichnung von Karl Walser). Bruno Cassirer, Berlin 1905.

Das Knie

Ein Knie geht einsam durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts!
Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!
Es ist ein Knie, sonst nichts!

Im Kriege ward einmal ein Mann
erschossen um und um.
Das Knie allein blieb unverletzt –
als wärs ein Heiligtum.

Seitdem gehts einsam durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts!
Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!
Es ist ein Knie, sonst nichts!

L jenodl

N jenodl va sulënt per l mond.
N jenodl iel, nia auter!
L n’ie degun lën, no n ciel turont!
N jenodl iel, nia auter!

Tla viera fovel n iede n ël
mazà te n drë spetacul.
L jenodl sëul s’à varentà –
Sc’ch’l foss n tabernacul.

Da ntlëuta val sulënt per l mond.
N jenodl iel, nia auter!
L n’ie degun lën, no n ciel turont!
N jenodl iel, nia auter!

Galgenlieder (mit Umschlagzeichnung von Karl Walser). Bruno Cassirer, Berlin 1905.

Der Lattenzaun

Es war einmal ein Lattenzaun,
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.

Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da –

und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein großes Haus.

Der Zaun indessen stand ganz dumm,
mit Latten ohne was herum.

Ein Anblick gräßlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.

Der Architekt jedoch entfloh
nach Afri- od- Ameriko.

La sief a speltres

Na sief a speltres fova d' zes,
cun loces da cialé bel tres.

N architè che ti à cialà,
na sèira fova bel dancà –

la loces danterite al tüt,
na cèsa al fat savan nüt.

La sief iló da tec sun èur,
cun speltres zènza velch ntèur.

Ntorta y burta a ti cialé,
messù l'ai pona cunfisché.

L architè chël ie mucia
tl' Afri- o America.

Galgenlieder (mit Umschlagzeichnung von Karl Walser). Bruno Cassirer, Berlin 1905.

Die zwei Wurzeln

Zwei Tannenwurzeln groß und alt
unterhalten sich im Wald.

Was droben in den Wipfeln rauscht,
das wird hier unten ausgetauscht.

Ein altes Eichhorn sitzt dabei
und strickt wohl Strümpfe für die zwei.

Die eine sagt: knig. Die andre sagt: knag.
Das ist genug für einen Tag.

La doi ravises

Ravises de pèc vedles y grandes
rejona tl bosch sc'che de vedla landes.

Cie che rauscia tla pizes di lëns,
giapa japé l drë cunsëns.

N vila po' vën na vedla schirlata
che fej nce ciauza per ch'la doves defata.

Dij l'una cniché, dij l'autra cnaché.
Chël ie per n di bel plu che assé.

Galgenlieder (mit Umschlagzeichnung von Karl Walser). Bruno Cassirer, Berlin 1905.

Die beiden Esel

Ein finstrer Esel sprach einmal
zu seinem ehlichen Gemahl:

„Ich bin so dumm, du bist so dumm,
wir wollen sterben gehen, kumm!“

Doch wie es kommt so öfter eben:
Die beiden blieben fröhlich leben.

I doi musciac

N puer' musciat à n di rujenà
cun si musciat ch'l à maridà:

„Da tec sons ie, da tec ies tu,
jon a muri, sèn vie pa pu!“

Ma danz ch'la vèn nsci suvènz:
Chi doi viv mo defin cuntènc.

Galgenlieder (mit Umschlagzeichnung von Karl Walser). Bruno Cassirer, Berlin 1905.

Es ist Nacht
und mein Herz kommt zu dir,
hält's nicht aus,
hält's nicht aus mehr bei mir.

Legt sich dir auf die Brust,
wie ein Stein,
sinkt hinein,
zu dem deinen hinein.

Dort erst,
dort erst kommt es zur Ruh,
liegt am Grund
seines ewigen Du.

L ie nuet
y mi cuer vèn da té,
ne la tèn nia ora,
ne la tèn nia ora tlo pra mé.

L se pond sun ti piet,
sciche n sas
tomel bas,
pra l tie achiet.

Mé iló,
mé iló iel chità,
dorm sun fonz
de si Tu meifinà.

Ich und Du. Sonette, Ritornelle, Lieder. Piper, München 1911.
Alle Übersetzungen ins Grödnerische: Rut Bernardi

Zu den Übersetzungen ins Ladinische der Gedichte von Christian Morgenstern (1871-1914) von Rut Bernardi

In Übersetzungen von Gedichten jeweils das kongeniale Metrum in der Zielsprache zu finden, ist eine Herausforderung.

Ähnlich dem aussagekräftigen Bild von Stefano Bessoni mit einem roten Fisch, einem Fischauge und die Hebungen und Senkungen von zwölf Versen (den letzten Vers hat der Fisch gefressen) aus dem Morgenstern-Gedicht *Fisches Nachtgesang*, habe ich mir für die Übersetzungen der Gedichte ins Ladinische vor allem die Einhaltung der Prosodie vorgenommen.

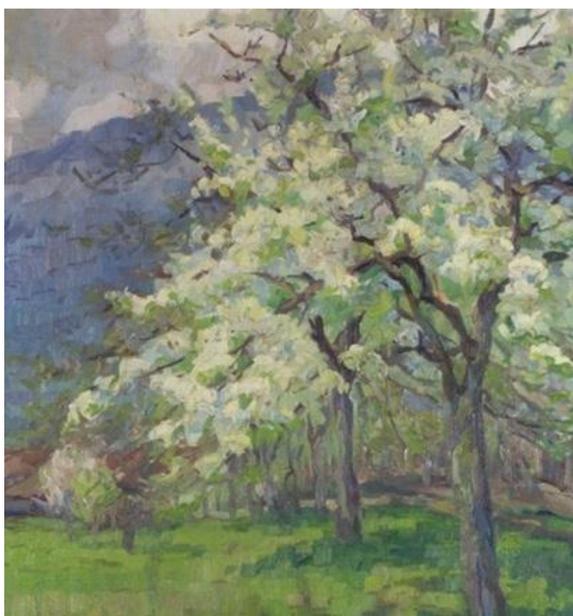
Die volkstümliche Metrik der vierhebigen Jamben Morgensterns ist meist hintertrieben, denn sie evoziert einen scheinbar simplen Ton, der jedoch, wie z. B. im Gedicht *Die beiden Esel*, die *Dummheit* philosophieren lässt.

Und wie Christian Morgenstern so schön sagt:

„Wie ist jede – aber auch jede – Sprache schön, wenn in ihr nicht nur geschwätzt, sondern gesagt wird!“

Christian Morgenstern

Poesie tradotte in italiano da Luigi Ambrosiani



Ellen Torquist (Amburgo 1871-Graz 1944), *Im Frühling*
olio su tela

Frühlingsahnung

Rosa Wölkchen überm Wald
wissen noch vom Abendrot dahinter
überwunden ist der Winter,
Frühling kommt nun bald.
Unterm Monde silberweiß,
zwischen Wipfeln schwarz und kraus
flügelt eine Fledermaus
ihren ersten Kreis.
Rosa Wölkchen überm Wald
wissen noch vom Abendrot dahinter
überwunden ist der Winter,
Frühling kommt nun bald.

Presagio di primavera

Sopra il bosco cirri rosa
ancor negli occhi il rosso vesper,
ad un passo è la primavera,
l'inverno è presto vinto.
Sotto il pallido argento lunare,
tra le scure chiome e cresse
aleggia un pipistrello
nel suo primo cerchio.
Sopra il bosco cirri rosa
ancor negli occhi il rosso vesper,
ad un passo è la primavera
l'inverno è presto vinto.

Abends hinunter

Dunkle Laubengänge
Empfangen mich und der milchig bleiche
Mond und das taubenweiche
Hochgebirg und verflogne Violentklänge

vor dem Stadtpark drunten, wo bunt Gedränge
auf und ab wandelt, das immer gleiche. –
Ich aber, eh ich den Lärm und Schwarm erreiche,
wandle erst noch durch orphische Traubengänge,

wandre hügelabwärts, gehalten stürmend,
unter Cedern, Platanen, durch Tulpenrabatten,
im Gemüt demiurgische Quadern türmend:

Baustoff, von Sternodem der Nacht durchgeistert,
und gemarmort von den silbernen Schatten
deiner Liebe, die mich noch immer meistert.

Mondnacht über Meran

Die Geisterstadt ... Als wie ein Teppichbild,
daran ein Träumer jahrelang gewebt,
so steht sie da im Mondenduft und lebt,
ein ganz zu Traum verflüchtigt Erdgefild.

Und drüber seidet Allblau dämmermild,
von Sternen-Kinderaugen scheu durchstrebt.
Und jetzo! Mitternacht! Der Äther bebt,
als rührte Geistergruss an einen Schild.

Ein Traumbild, – leichtlich tausenden gesellt
auf einer Göttin Brünnenüberhang,
die schimmernd steht auf Speer und Schild gelehnt
...

Und eben war's, dass dieser zwölfmal klang:
Gott grüßt im Traume seine Göttin Welt,
die sich nach Ihm, wie er nach Ihr sich, sehnt.

Di sera scendendo

Portici bui
mi accolgono e la pallida lattiginosa
luna e le morbide grigie
cime ed echi di viola lontana

davanti al parco, laggiù dove variopinta
su e giù folla passeggia, la stessa sempre.
Io però, senza raggiunger ressa e rumori,
passeggio attraversando orfiche ghirlande d'uva,

vago, scendendo a capofitto compassato,
sotto cedri e platani sfiorando tulipani,
pietre demiurgiche in spirito impilando:

materiale, dal soffio notturno delle stelle vivificato,
dalle argentee ombre del tuo amor impreziosito,
amor di cui ancor e ancor son schiavo.

Notte di luna sopra Merano

La città dei fantasmi... A guisa di tappeto
che un sognator per lunghi anni ha intessuto,
lì ella sta e vive nel profumo lunare,
lembo di terra sublimatosi in un sogno.

E sopra tesse la sua morbida seta scura il blu sovrano
a cui timidamente aspirano astrali occhi infantili.
E adesso! Mezzanotte! Trema l'etere
come se uno scudo percuotessero i fantasmi.

Una visione, - accompagnata da altre mille
sulla ferrea mantella di una dea
che luccicante appoggiasi a lancia e scudo.
...

Ed ecco ora al suo dodicesimo rintocco:
in sogno saluta Dio il Mondo, la sua Dea
che a Lui agogna com'Egli a Lei.

Heinrich Unterhofer

Die beiden Esel. Lied per mezzosoprano e chitarra su una poesia di Christian Morgenstern

Prima esecuzione assoluta per Fillide nelle serate dedicate a Christina Morgenstern 2023

Mezzosoprano Maria Pandolfo
Chitarra Roberto Zadra

Compositore Heinrich Unterhofer
Testo Christian Morgenstern



Die beiden Esel

Ein finstrer Esel sprach einmal
zu seinem ehlichen Gemahl:

„Ich bin so dumm, du bist so dumm,
wir wollen sterben gehen, kumm!“

Doch wie es kommt so öfter eben:
Die beiden blieben fröhlich leben.

Gedicht von Christian Morgenstern aus *Die Galgenlieder*

Die beiden Esel

für
Mezzosopran und Gitarre

Christian Morgenstern (1871-1914)

Heinrich Unterhofer

Un poco impacciato ♩ = 110

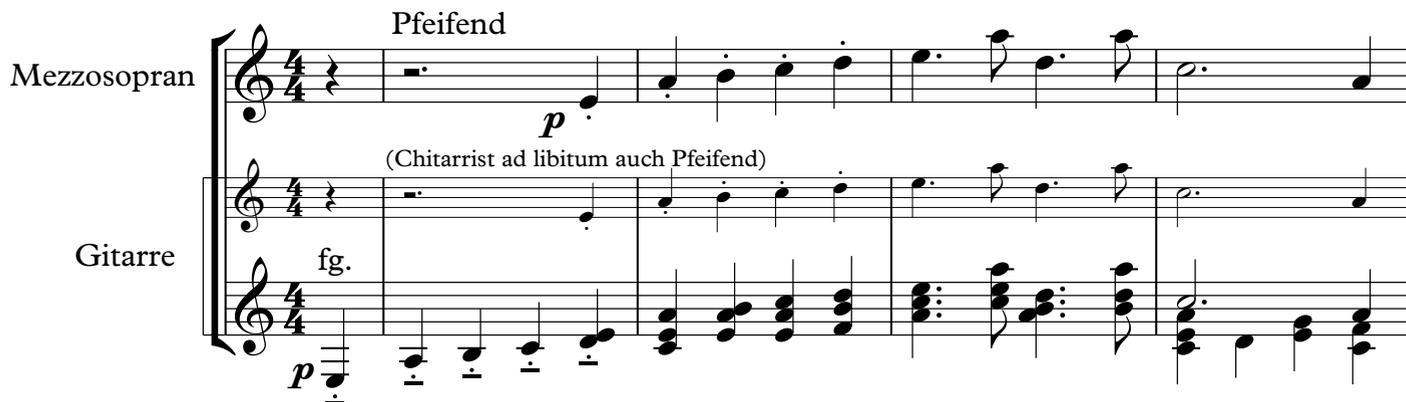
Mezzosopran

Pfeifend

Gitarre

fg.

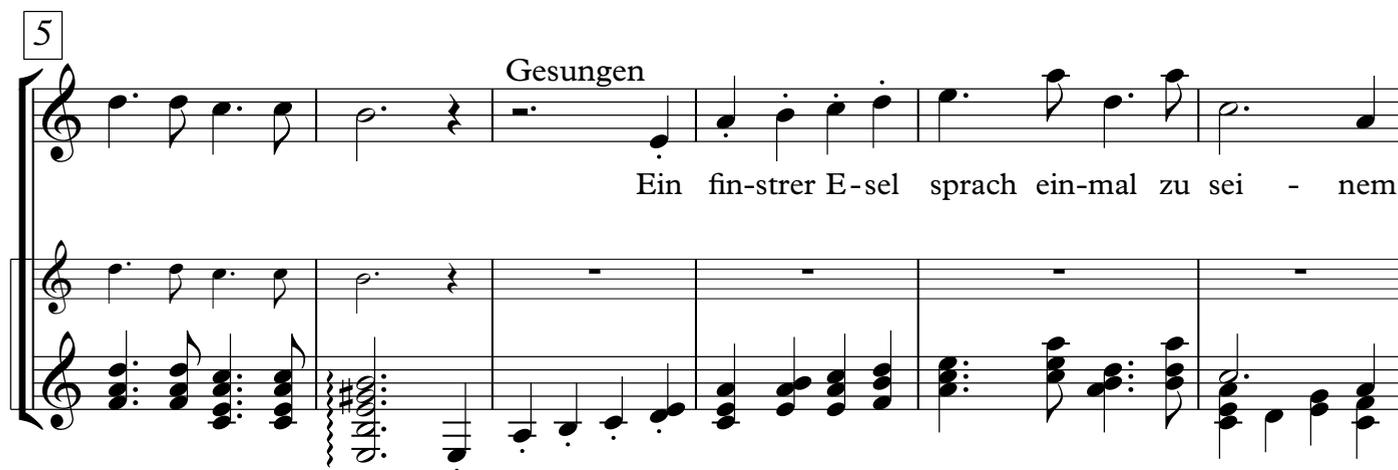
p



5

Gesungen

Ein fin-strer E-sel sprach ein-mal zu sei - nem



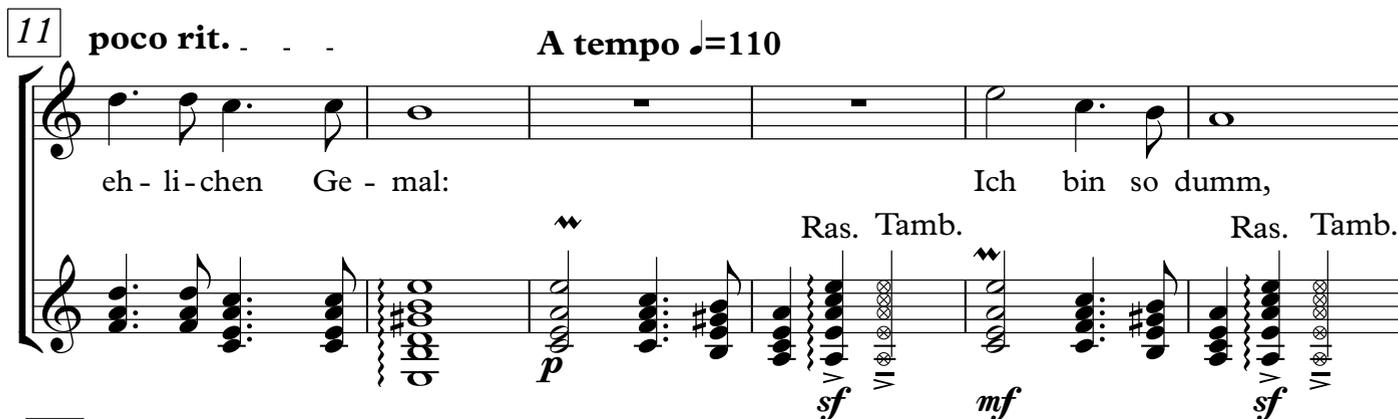
11

poco rit. A tempo ♩ = 110

eh - li - chen Ge - mal: Ich bin so dumm,

Ras. Tamb. Ras. Tamb.

p *sf* *mf* *sf*



17

Più mosso

du bist so dumm,

Ras. Tamb. Ras. Tamb.

p *sf* *mf* *sf* *p*



22 **poco rit.** **Poco meno** ♩=96



wir wol - len

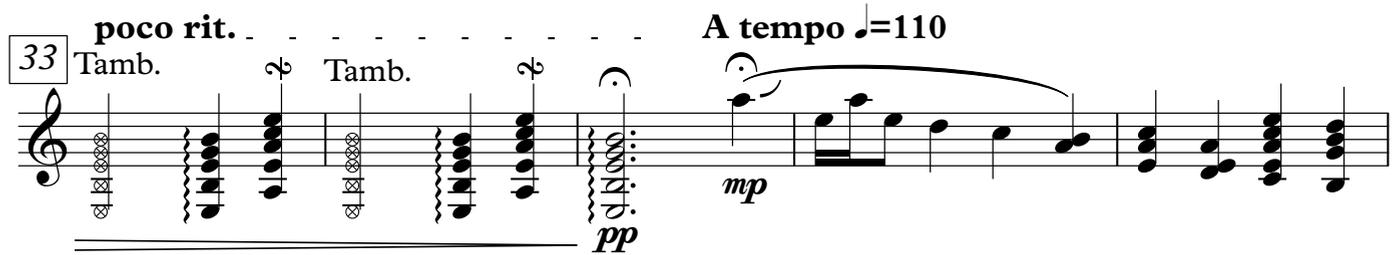
26



ster- ben ge- hen, kumm! wir wol - len ster- ben ge- hen, kumm!

wie ein Echo
Tamb.

33 **poco rit.** **A tempo** ♩=110

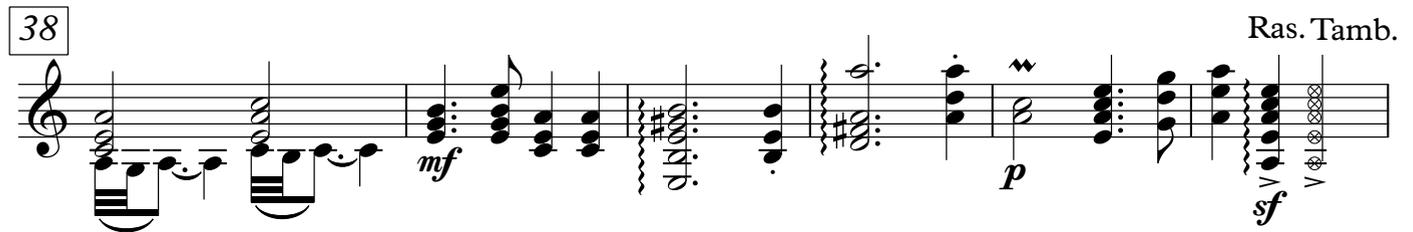


Tamb. Tamb.

mp

pp

38



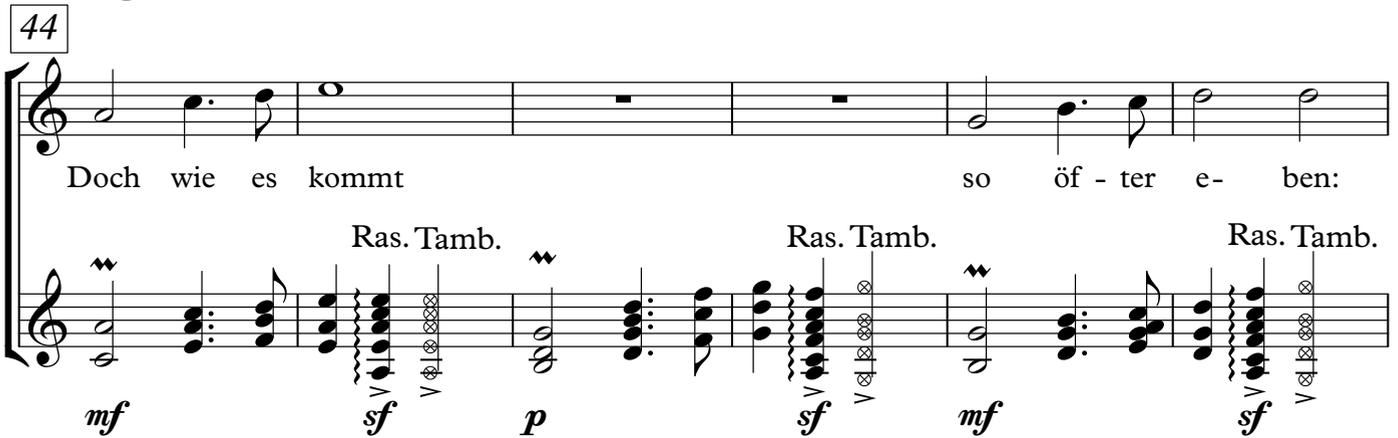
Ras. Tamb.

mf

p

sf

44

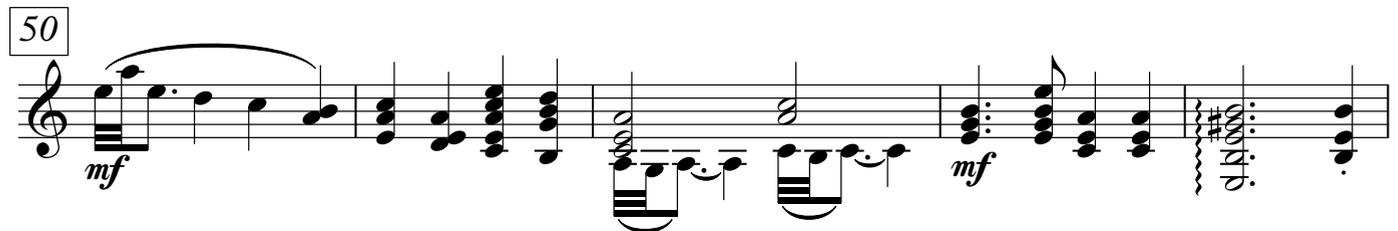


Doch wie es kommt so öf - ter e- ben:

Ras. Tamb. Ras. Tamb. Ras. Tamb. Ras. Tamb.

mf sf p sf mf sf

50



mf

mf

55 Fröhlich ♩=100 accel.

Die bei - den blie - ben fröh - lich le - ben. Die

mp *mf*

60

bei - den blie - ben fröh - lich le - ben. Die

f

64

bei - den blie - ben fröh - lich le - ben.

ff *p*

69 A tempo ♩=110 Summend

p *Mm* *fg.* *pp*

75

Poco meno ♩=96

Mm *polp.* *ppp*

81

Gesungen

Doch wie es kommt

85

rit.

so öf - ter e -

89

Fröhlich ♩=100 accel.

ben: Die bei - den blie - ben fröh - lich

93

le - ben. Die bei - den blie - ben fröh - lich le - ben. Die

98

bei - den blie - ben fröh - lich le - - - - ben.

Collaboratrici e collaboratori del numero 28

Paolo Albani

1946. Scrittore e poeta visivo, dirige la rivista “Nuova Techne”. Membro dell’OpLePo (Opificio di letteratura potenziale), è autore di curiose enciclopedie per Zanichelli e Quodlibet. Suoi racconti sono tradotti in inglese, francese, spagnolo. Collabora alla “Domenica de il Sole 24 ore”

Luigi Ambrosiani

Docente di tedesco seconda lingua in pensione, appassionato di lingue, montagne, botanica, geografia e trasporti su rotaia (ma quelli di una volta). Attualmente sto portando a termine lo studio del georgiano con la grammatica dell’Aronson. Nei piani linguistici per il futuro sono incerto tra l’estone e il finlandese, anche se non mi dispiacerebbe affrontare una lingua indoeuropea come il lettone....

Fabrizio Bella

Nasce l’11 novembre 1992 ad Acireale, in provincia di Catania. Si diploma al liceo linguistico, dove ha modo di avvicinarsi alla letteratura tedesca, francese e spagnola. Medico di professione, esordisce nel 2018 con alcuni racconti brevi sulla rivista studentesca dell’Università di Messina “UniversoMe”. Ha pubblicato racconti sulle riviste letterarie “Eisordi”, “Inchiostro”, “Madre” e “L’Ottavo”.

Rut Bernardi

Dopo aver studiato lingue romanze presso l’Università di Innsbruck, è diventata docente di ladino, giornalista e scrittrice. Insegna presso la Libera Università di Bolzano. Le sue opere letterarie - opere teatrali e racconti - sono scritte nella lingua di Val Gardena (Grödnerisch, Gherdëina.) o anche in due lingue e a volte persino tre. Le pubblicazioni scientifiche, tra l’altro, comprendono dizionari e manuali di lingua di diversi idiomi della lingua ladina e un lavoro sulla storia della letteratura ladina.

Valerio Ciarocchi

Ph.D., docente di musicologia liturgica, storia della musica sacra ed estetica teologica, coordinatore didattico del diploma universitario in *Catechesi liturgica, musica, arte sacra e turismo religioso*, componente dell’équipe scientifica e formativa del Centro di Pedagogia Religiosa “Giovanni Cravotta”, presso l’Istituto Teologico “San Tommaso d’Aquino” di Messina (aggregato all’Università Pontificia Salesiana di Roma).

Chiara D’Agostino

Nata a Vibo Valentia nel 1990, si laurea in filosofia alla Sapienza con una tesi su Heidegger; incapace di imparare dai propri errori, ottiene il diploma di dottorato dall’Université Paris 8, con una tesi su Heidegger ma anche su Foucault. Lavora come bibliotecaria a Parigi. Ha pubblicato su “Tina”.

Carlo Dal Rì

Dopo il liceo linguistico mascherato da liceo classico ha studiato Lettere moderne a Trento. Ha militato per anni in una compagnia teatrale, facendo della lettura e della recitazione due sue grandi passioni. Ora dà sfogo a entrambe insegnando al liceo “Carducci”, o forse sta solo recitando.

Markus Denicolo'

(34) Ist Mediendesigner, Fotograf und Musiker aus Brixen. Nach mehrjährigen Aufenthalten in Innsbruck und Wien lebt er inzwischen wieder in Südtirol und arbeitet für das Designstudio Frei und Zeit.

Lino Di Lallo

Nato a Rotello (CB) il 2 giugno 1946, sotto l'Alto Patrocinio della Prima Repubblica Italiana. Architetto, scrittore, artista visivo e performer, vive e lavora a Firenze, dove si è laureato con Eugenio Battisti, Maestro indimenticato. Nei suoi scritti, fa sbardellatamente uso di farfallonerie, besguizzi, cherebizzi, frascherie, farse cavaiole, magre buffonerie, ghiarabaldane, stacciature, zazzeraie, buacciolate, tantaferie, frottole e trottole. Tra le sue pubblicazioni: *Quo lapis? Inventare una scuola colorata* (Einaudi 1994), *ALPHABETODILALLO*, *Tavolozza d'autore. Il grande libro dei colori fantasiati*, in 4 volumi, tutti con l'editore Il Formichiere.

Enrico M. Dotti

Sono nato a Roma il 31 gennaio 1965, a Roma mi sono laureato in Filosofia (sulla semantica di Louis Hjelmslev) e specializzato in Biblioteconomia (sull'open access), a Roma risiedo dopo un breve soggiorno a Roskilde (DK). Frequento, non amato, la lingua inglese, il francese, il tedesco ed il danese. Amo i romanzi d'avventura, pratica (come *Treasure Island*) e teoretica (come *Der Zauberberg*). Amo, come milioni di uomini dal secolo scorso, Charlie Chaplin. Ho pubblicato un piccolo racconto su *Nazione Indiana*.

Francesco Garbelli

Laureato magistrale in Scienze Filosofiche presso l'Università degli Studi di Milano, con una tesi su Marcel Proust. Si occupa dei rapporti tra filosofia e letteratura nelle opere di singoli autori, in particolare del Novecento. Su Proust ha pubblicato anche *Proust and Benjamin: a figural reading* (E|C, n. 33, 2021). fragarb@tuscali.it

Eva Luna Mascolino

Catanese classe 1995, ha vinto il Premio Campiello Giovani a 20 anni e fa la lettrice, consulente, traduttrice e ghostwriter per case editrici come Mondadori, Salani, Garzanti e Vallardi, oltre a scrivere per *ilLibraio* e *Harper's Bazaar Italia*. Collabora con concorsi, festival e riviste letterarie, e si occupa di editoria, cultura a tutto tondo e tematiche queer.

Giuseppe Peterlini

È assistente del prof. Wolfgang Brassat alla cattedra di Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea della Otto-Friedrich-Universität di Bamberg. Ha studiato a Padova e a Dresda, addottorandosi con una tesi sulla parodia visiva e la ricezione negativa di Michelangelo Buonarroti (*Gegen Michelangelo*, 2023).

Gilda Policastro

Studiosa di letteratura italiana, scrittrice e critica letteraria. cura la *bottega della poesia*, rubrica settimanale del quotidiano "La Repubblica" ed è redattrice del sito "Le parole e le cose". ha pubblicato i romanzi *Il farmaco* (Fandango, 2010), *Sotto* (Fandango, 2013), *Cella* (Marsilio, 2015), *La parte di malvasia* (La nave di Teseo, 2021), i libri di poesia *Non come vita* (Aragno, 2013), *inattuali* (Transeuropa, 2016), *Esercizi di vita pratica* (Prufrock spa, 2017) e saggi tra cui *Sanguineti* (Palumbo, 2009), *Polemiche letterarie dai Novissimi ai lit-blog* (Carocci, 2012), *L'ultima poesia: scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo novecento a oggi* (Mimesis, 2021).

Giacomo Sartori

È agronomo e vive in Francia. Ha pubblicato varie raccolte di racconti, tra le quali *Autismi* (Miraggi, 2017), e otto romanzi, gli ultimi dei quali sono *Sono Dio* (NN, 2016), *Baco* (Exorma, 2019) e *Fisica delle separazioni* (Exorma, 2022). Suoi testi sono stati tradotti in inglese, francese, tedesco e olandese.

Domenico Scarpa

Nato a Salerno, vive a Pisa e lavora come critico letterario, docente, curatore di testi e consulente editoriale del Centro studi Primo Levi di Torino. Ha pubblicato, tra l'altro, *Storie avventurose di libri necessari* (Gaffi, 2010), *Bibliografia di Primo Levi ovvero Il primo Atlante* (Einaudi, 2022) e ha curato nel 2019 il doppio Meridiano Mondadori delle *Opere di bottega* di Fruttero & Lucentini. Cura per Sellerio i romanzi di Graham Greene e per Einaudi le opere di Natalia Ginzburg.

Gabriele Tanda

Dottore di ricerca, insegnante e giornalista. È stato redattore della rivista "L'età del ferro". Ha curato per Castelvècchi l'antologia *L'Annuario di poesia* (2022). Insegna Lingua sarda all'Università di Sassari. Ha collaborato per anni con Criticaletteraria.org. Un suo racconto è apparso su venezianews.it nel 2022.

Gino Tellini

Critico letterario italiano. Dal 2017 è professore emerito di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Firenze. Fa parte del Comitato Scientifico dell'Edizione Nazionale delle Opere di Alessandro Manzoni, dell'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga e degli "Annali della Fondazione Verga". È stato fondatore e direttore del Centro di Studi "Aldo Palazzeschi", che si occupa della gestione dell'archivio di Aldo Palazzeschi e dell'edizione delle opere dell'autore fiorentino.

Daniele Trucco

(1977) È un saggista e compositore piemontese. Docente di lettere, è direttore del Centro di Formazione Artistico Musicale (CFAM) di Verzuolo (CN).

<https://danieletrucco.blogspot.com/p/articoli.html>

<https://danieletrucco.blogspot.com>

Heinrich Unterhofer

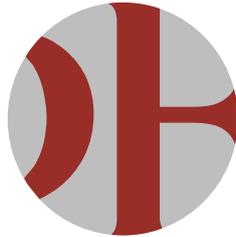
Ausbildung am Konservatorium „Claudio Monteverdi“ in Bozen bei Maestro Francesco Valdambri, Diplomabschluss bei Maestro Azio Corghi am Konservatorium „Giuseppe Verdi“ in Mailand. Er ist Autor von Orchester- und Kammermusik-Kompositionen, die sowohl in den USA als auch in Europa aufgeführt wurden und werden, zahlreiche Auszeichnungen im Fach Komposition, u.a. „Ulivo d'oro“ in Imperia, „Tiroler Gedenkjahr 84“, „G.B. Viotti“ in Vercelli, „La ville de Bagnèux“ in Paris, „Città di Trieste“ für Großorchester und Perkussionen und „IBLA“ in New York, Concorso Internazionale „Angelo Inglese“ für Blasorchester 2021. Seit 1992 ist er Professor für Komposition am Konservatorium „Claudio Monteverdi“ in Bozen. Neben seiner vorrangigen Tätigkeit als Komponist ist er auch als Dirigent tätig.

Elettra Vassallo

Ha insegnato pianoforte e teoria musicale presso l'Istituto per l'Educazione Musicale Vivaldi del quale è stata direttrice da 1987 al 2018. Giornalista pubblicitaria e critica musicale, ha scritto per la rivista di didattica musicale "beQuadro", ha collaborato con il Centro di Ricerca e Sperimentazione per la Didattica Musicale di Fiesole (Firenze) ed è stata membro del direttivo e della commissione didattica dell'AIIdSM (Associazione Italiana Scuole di Musica) e socio del Festival di Musica Contemporanea.

ΦFillide

il sublime rovesciato: comico umorismo e affini



Fillide è una rivista semestrale online, fondata nell'autunno del 2010 da Luisa Bertolini e Barbara Ricci. Si occupa di comico, umorismo, ironia, grottesco, parodia e di tutte le altre possibili declinazioni del comico. Raccoglie saggi di filosofia, letteratura, musica e arti visive e ospita brevi racconti, immagini e illustrazioni. È uno spazio di ricerca e di confronto che in questi dodici anni ha coinvolto intellettuali, docenti e studenti che hanno voluto misurarsi con le difficili definizioni del comico e con la scrittura umoristica. La redazione è composta da ricercatori, ricercatrici e insegnanti che discutono e propongono il tema per il numero monografico primaverile, si occupano della prima valutazione dei testi, dell'invio a lettori esterni per una valutazione anonima, della revisione dei contributi e dell'impaginazione. La partecipazione al lavoro redazionale e l'elaborazione dei contributi avviene a titolo gratuito.

Perché Fillide

Il nome della rivista deriva da una leggenda medievale emblema del rovesciamento comico.

Linee di ricerca della rivista

Nel corso degli anni la rivista ha ampliato progressivamente gli ambiti dell'analisi e della ricerca: nella sezione saggi e rassegne sono state approfondite le teorie del comico in filosofia e nella critica letteraria, rileggendo autori del mondo antico e riscoprendo artisti e artiste del mondo contemporaneo. Teatro e musica sono entrati a pieno titolo nelle linee di ricerca e particolare attenzione è stata data al rapporto tra parola e arti visive (fumetto, graphic novel, fotografia, design).

Negli ultimi anni si è aperta una nuova sezione dedicata all'apporto creativo nella scrittura e nell'immagine: scrittrici e scrittori affermati e giovani esordienti hanno inviato racconti inediti, centrati sulle varie declinazioni del comico, dell'umorismo e del grottesco, e illustratori e illustratrici hanno disegnato per la rivista. Interviste e segnalazioni propongono infine l'aggiornamento del dibattito teorico e la presentazione di testi comici, umoristici e grotteschi. Tutto questo è stato possibile per allargamento della redazione e l'ampiamiento delle collaborazioni in una rete di relazioni che comprende realtà diverse e lontane.

Un piccolo libro che analizza i testi in cui compare il racconto di Aristotele cavalcato, il poemetto di Henri de Valenciennes e l'iconografia nei luoghi del potere, a cura di Luisa Bertolini, Mattia Cavagna, Marianna Craba e Barbara Ricci, La leggenda di Fillide, è stato pubblicato nel 2021 dalla casa editrice dalle Edizioni alphabeta Verlag di Merano.

Il sito è stato allestito dalla cooperativa sociale CLAB di Bolzano.

www.fillide.it

